

Catulo traducido por José Ángel Valente. “Versión de Catulo” en *Nada está escrito*, seguido de “Anales de Volusio” en *El inocente*¹.

Adrián Valenciano²

Recibido: 5 de septiembre 2017 / Aceptado: 9 de enero 2019

Resumen. La aproximación a otros autores desde la práctica de las versiones ha sido un modo de escritura llevado a cabo por numerosos escritores como ejercicio literario y diálogo poético con la tradición. En el presente artículo se plantean los siguientes objetivos; en primer lugar, poner en valor el recurso de la versión empleado por José Ángel Valente en sus más tempranos inicios literarios a partir del poema “Versión de Catulo”, incluido en su poemario de juventud *Nada está escrito* (1952-1953), y publicado póstumamente; en segundo, resaltar la reiterada práctica de la versión desde el estudio del poema “Anales de Volusio”, una recreación inspirada en el *carmen XXVI* del poeta latino, incluida en el séptimo poemario de Valente, *El inocente* (1967-1970). En ambos casos se observa cómo pasa de la lectura del original a la traducción más libre.

Palabras clave: traducción; versión; Valente; Catulo.

[en] Catulo’s translations by José Ángel Valente. “Versión de Catulo” in *Nada está escrito*, followed by “Anales de Volusio” in *El inocente*

Abstract. Approaching other authors through versions has been a writing practice carried out by various writers as a form of both literary exercise and poetic dialogue with the tradition. The aims of this article are the following: first, to put in value the use of the version by José Ángel Valente in his early literary beginnings by analyzing the poem “Catullus Version”, included in his posthumous anthology of poems *Nada está escrito* (1952-1953); second, to provide arguments to justify this repeated versioning practice in the poem “Anales de Volusio”, a recreation inspired by the *carmen XXVII* by the poet from Verona included in the seventh poems book of Valente, *El inocente* (1967-1970). In both cases it can be seen how the poet goes from a close reading of the original to a freer translation.

Keywords: translation; version; Valente; Catullus.

Sumario: 1. Catulo en los inicios literarios de José Ángel Valente; 2. El *Apéndice* y *Nada está escrito* (1952-1953). Valente: un escritor en ciernes; 3. Rasgos de Catulo confluientes en la poesía de Valente; 4. El *carmen II*, “Versión de Catulo”, en el libro *Nada está escrito* (1952-1953); 5. El poema “Anales de Volusio” en la poética de *El inocente* (1967-1970).

Cómo citar: Valenciano, Adrián (2020). Catulo traducido por José Ángel Valente. “Versión de Catulo” en *Nada está escrito*, seguido de “Anales de Volusio” en *El inocente*, en *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 38, pp. 9-20.

1. Catulo en los inicios literarios de José Ángel Valente

La primera publicación que recogía la obra poética de José Ángel Valente salió, como es sabido, bajo el nombre de *Punto cero*, y reunía su poesía escrita entre 1953 y 1972. En futuras ediciones se añadirían los poemarios publicados hasta 1979, y este volumen constituiría lo que hoy se considera el primer ciclo de su creación poética. Más adelante, en 1999, bajo el título *Material memoria*, se incluirían los poemarios publicados entre 1977 y 1992. Este segundo conjunto representaría el segundo ciclo de su poesía en castellano³. Finalmente quedaría el libro póstumo, *Fragmentos de un libro futuro* (1991-2000), ordenado por el propio autor en los últimos meses de su vida. Los poemarios

¹ El presente artículo forma parte de la tesis doctoral *Estudio integral de las versiones de José Ángel Valente. Lecturas para una poética y una estética de su poesía*, defendida en la Universidad Complutense de Madrid (2020).

² Universidad Complutense de Madrid
adriav01@ucm.es

³ Como poeta bilingüe su obra consta también de poesía en lengua gallega, agrupada íntegramente por primera vez en el volumen *Cantigas de alén* (2017), al cuidado de Claudio Rodríguez Fer, amigo, editor y estudioso de Valente a quien debemos la edición de numerosos estudios sobre la obra del poeta; está además al cargo de la Cátedra de Poesía y Estética José Ángel Valente, en la Universidad de Santiago de Compostela, donde se conserva el archivo personal del autor: biblioteca, manuscritos, correspondencia, material de trabajo, etc.

que forman estos volúmenes son, por tanto, la obra canónica del poeta nacido en Ourense. En este *corpus* poético se habían encontrado hasta ahora dos composiciones en las que se intertextualizaban versos de Catulo, el poeta latino nacido en Verona el año 87 a. C. La primera aparece en el libro *A modo de esperanza* (1953-1954), primer poemario publicado en vida del joven creador ourensano. Se trata del poema “Odio y amo”, una recreación del conocido epigrama catuliano “Odi et amo”. La segunda está incluida en *El inocente* (1967-1970), lleva por título “Anales de Volusio”, y es una imitación inspirada en el *Carmen XXXVI* de Catulo, que sirve a Valente para reflejar los mismos principios de un programa literario que ya se presentan en el citado volumen. Pero en la primera edición de su *Poesía completa* (2006), a cargo de Andrés Sánchez Robayna, en la que se incluye un nutrido conjunto de poemas juveniles anteriores a su primer poemario, Valente había incluido ya una versión del poeta latino, titulada meramente “Versión de Catulo”. Ésta se incluye en el volumen *Nada está escrito*, “que se reproduce en su integridad según una copia conservada en el archivo del poeta” (Sánchez, 2016: 58). Puede decirse, a partir de este hecho, que en este libro de preparación ya están trazadas las pautas que indican la actitud literaria de un creador, en cuya producción poética, la inclusión de versiones forma parte de su propia actividad creadora.

2. El Apéndice y *Nada está escrito* (1952-1953). Valente: un escritor en ciernes

Las páginas que forman el *Apéndice* donde se incluye *Nada está escrito* (1952-1953) revelan un notable seguimiento de las normas métricas de la poesía, una práctica no tan evidente en las posteriores publicaciones del poeta gallego. El hecho nos hace pensar en un claro proceso de formación y en la búsqueda de un enriquecimiento lírico en los rasgos estilísticos de su autor. Se podría afirmar que son versos de un joven poeta que no oculta su débito con sus mayores, siguiendo su estela desde un plano temático, a la vez que marcadamente formal y estético⁴. En todo ello se adivina un joven escritor ejercitando su expresión lírica en las unidades de la métrica y la rima, una práctica mucho menos frecuente en las futuras publicaciones, aunque sin duda más visible en *Breve son* (1953-1968), donde se leen numerosas composiciones en forma de canción. De modo que este libro de preparación muestra a un escritor voluntariamente tributario con sus primeras fuentes literarias. La cita de Rimbaud del primer poema, “*À l’adolescent que je fus*”, deja buena constancia de ello. El resto de los poemas están dedicados en su mayor parte a los autores con los que ya ha habido contraído una deuda literaria: Quevedo, Antonio Machado, Juan de la Cruz, y el mismo Catulo.

Tales consideraciones fundamentan nuestra visión de un poeta que consideraba sus versos y a sí mismo en ciernes; la detenida lectura de algunos ejemplos nos hace suponer a un creador que se pone a prueba con los recursos de sus maestros.

Entonces, claro amigo, sobre el lento
corazón de la tarde sopló el viento
para encender tu voz, para encenderte

para encender tu dulce llama helada,
la enamorada llama de tu nada,
bajo el desnudo cielo de la muerte. (Valente 2016, 771)⁵

El empleo del oxímoron “llama helada”, con evidentes resonancias del Siglo de Oro⁶, responden tal vez a una mirada demasiado joven que un maduro Valente no habría incluido en el futuro. Pero es demasiado complejo especular sobre el punto de vista que el autor tendría de una obra no publicada en vida. Con todo, en la estrofa se expone

⁴ Así, donde se reúnen los *Primeros poemas* (1946-1950), los títulos “Elegía a Manuel Antonio” y “La voz implacable”, cuya combinación de endecasílabos y heptasílabos responden al orden del madrigal, muestran a un Valente iniciándose en el rigor de la estructura estrófica. Otras composiciones sujetas a la métrica son “Balada para una madre que espera”, “Dos romances de mar”, “La casa”, o “Finisterre” (esta última en lengua gallega), romances en octosílabos y heptasílabos. Conforman asimismo el conjunto numerosos sonetos, debidamente rimados y medidos, como el que abre el libro, hasta ahora inédito, bajo el título “En el tiempo”, o la composición “Donde estuvo la voz”.

⁵ Todos los subrayados en el presente estudio son míos.

⁶ El influjo de Quevedo, que ya estaba incorporado desde los inicios del poeta, se explicita en este conjunto en una composición encabezada con la cita: “Yace la vida envuelta en alto olvido” (Valente, 2016: 773). Y su relevancia para la formación del escritor se evidencia sin ambigüedades en las propias palabras del ourensano cuando en 1956 escribe que Quevedo “es de todos nuestros clásicos el más próximo a la preocupación y al sentir contemporáneos [...] [y] puede servir exactamente de arquetipo del escritor de formación universitaria o humanística” (Valente, 2008: 1039). La impronta del maestro del Siglo de Oro se vería más ampliamente asumida en futuras composiciones de Valente por el empleo de una sátira directa y agria; incluso le debe el origen de la composición que abre su primer poemario, “Serán ceniza...”, “título glosado del célebre soneto” de Quevedo, “donde se habla del amor más allá de la muerte” (Rodríguez Fer, 2000); más adelante remitiría a él elogiosamente en el poema “A don Francisco de Quevedo, en piedra”, incluido en *Poemas a Lázaro* (1955-1960). Pero se encuentran además en los textos de juventud del ourensano numerosos versos con claras resonancias quevedianas. “Oh cuerpo mío, / detenida materia, aire inmóvil, voz quieta” (Valente, 2016: 773), escribirá Valente en un conmovedor poema siguiendo la línea del maestro; en el verso asoma, asociado al cuerpo, la materia, otro asunto presente a lo largo de la obra ensayística y creativa del autor. Otro de los versos de su libro de juventud nos parece especialmente significativo, “Sobre tu cuerpo en círculos caía, / en dolorosos círculos, la muerte”. En él Valente nos avanza uno de los rasgos estilísticos que más claramente definirían su voz lírica: el empleo de la elipsis, al colocar “la muerte” en la posición final del verso. Además de esta figura retórica, advertimos dos elementos clave de su temática: la forma del círculo y la muerte. Sirvan a modo de ejemplo el título, “Rotación de la criatura”, incluido en *Poema a Lázaro* (1955-1960); también “Lamed”, correspondiente a la letra del alfabeto hebreo, donde escribe “engendraste la vibración:/creciste en círculos”, de *Tres lecciones de tinieblas* (1980); asimismo, el poema “Oscuro”, con versos como, “no hay nadie, el canto,/el vuelo circular de las aves”, de *Al dios del lugar* (1989).

también un elemento base para la poética del orensano, la “nada”, asunto que conformaría el espacio de la palabra poética expuesto en su obra crítica y creativa.

Si bien *Nada está escrito* (1952-1953) responde según lo expuesto al movimiento de búsqueda de un nexo con la tradición de la poesía, su autor ya había dado reveladores pasos en el mundo de las publicaciones de la crítica literaria⁷. La temática de sus artículos evidenciaba una sana variedad de intereses, y justificaba la notable intertextualidad y citas de diversas fuentes ya en el primerizo conjunto aquí reseñado, un hábito que despertaría el talento de un escritor con miras a universalizar su poesía por medio del diálogo literario con las tradiciones que han sustentado su palabra poética.

3. Rasgos de Catulo confluente en la poesía de Valente

En el recorrido erudito de los autores versionados por Valente, Catulo aparece como el primero de los elegidos. Haciéndonos eco de las palabras de Luis Antonio de Villena, podemos situar al autor de Verona en su propia época, para resaltar los rasgos literarios que atrajeron también a varios de los poetas españoles de la segunda mitad del siglo XX.

Catulo abre un enorme camino de sensibilidad poética, que supone una conciencia tan libre y un sentimiento tan autónomo del poema que tras cierta continuidad en el mundo antiguo desaparecerá hasta la inauguración misma de la modernidad a fines del siglo pasado y sobre todo en éste. Catulo pertenece así a esa estirpe de poetas —esencialmente modernos— cuya materia poética, nutrida a la par de reflexión, de estudio, de elegancia y de llama, es a la vez su biografía. Esto es, una poesía que se alimenta de una vida. Pienso, *mutatis mutandi*, en Baudelaire, en Cavafis o, entre nosotros, en Luis Cernuda. (Villena, 1979: 9-10)

Esta “conciencia libre” que modela la “materia poética, nutrida a la par de reflexión”, por la que Villena asocia al latino con Cavafis y Cernuda, explica en buena parte esa primera aproximación de Valente a la sensibilidad catuliana, lo cual hace comprensible además el posterior trabajo de traducción que el poeta gallego realizaría de *Veinticinco poemas* (1964) de Constantino Cavafis. La poesía del veronés, además, enraíza con la tradición de los epigramas griegos, otro elemento de la obra catuliana visible en la evolución lírica de Valente. El epigrama literario, concebido como un texto breve, se deja enlazar directamente con el fragmento valenteano, cuyas características de concisión y cierta contundencia sorpresiva siempre han figurado entre la producción lírica y ensayística de este poeta-traductor, dando lugar incluso a varios títulos en su bibliografía⁸. Incluso un dístico fue la elección de Valente para una “compilación de la poética de los poetas contemporáneos más significativos (*Minima poetica* [...])” (Gutiérrez, 2000-2001: 70) cuando le solicitaron un poema que representara su poesía. La respuesta enviada por el vate de Ourense fue un fragmento traducido por él mismo perteneciente al *Cherubinischer Wandersmann* de Angelus Silesius:

La rosa es sin por qué; florece porque florece;
no hace caso de sí, no pregunta si se la ve.

El temprano gusto por el epigrama adelanta parte de la visión poética del gallego, preocupado siempre por la concisión y la sobria riqueza del lenguaje que caracterizará su palabra. No se puede olvidar que Catulo, al igual que Cavafis, es un poeta más perteneciente a la poética de Calímaco que al canon griego de la tradición clásica, otro rasgo que hace comprensible la atención de Valente hacia el autor de Verona. El dato puede ser un precedente, a tenor de lo escrito por el gallego en la nota de su traducción del poeta griego de Alejandría:

[Cavafis] además de estudiar a fondo la historia helénica y la bizantina y, por supuesto, los autores griegos antiguos y los poetas alejandrinos, como Simónides y Calímaco, en los que iba a encontrar, más que en la tradición clásica, su propia estirpe literaria. (Valente, 2002: 148)

Por otro lado, resulta interesante señalar en qué medida Catulo considera también la práctica de las versiones como un ejercicio literario que incorpora a su *corpus* poético. Hay textos de Safo y Calímaco, dos de sus principales modelos literarios, integrados por Catulo en su propia obra. Así, el *carmen* LI, “es una traducción libre o glosa [...] de la célebre oda II de Safo [...] en la que se describen los efectos del amor” (Villena, 1979: 144); sirva como otro ejemplo el *carmen* LXVI, “una adaptación o traducción catuliana, del homónimo [...] *La cabellera de Berenice*, de Calímaco de Cirene” (Villena, 1979: 152). Es el mismo procedimiento seguido por Valente en los tres textos catulianos que integra en sus páginas.

⁷ Es conocido el rigor de auto crítica en la carrera de nuestro escritor, una perspectiva estrechamente relacionada con su acervo literario gestado por el estudio y lecturas sobre teoría literaria. Entre los años 1949 y 1953 ya tenía una activa participación en los números de reputadas revistas como *Cuadernos Hispanoamericanos* e *Índice de Artes y Letras*.

⁸ *Treinta y siete fragmentos* (1971), *Lecturas de Paul Celan: fragmentos* (1993), *Notas de un simulador* (1997), y finalmente *Fragmentos de un libro futuro* (1992-2000).

En su estudio, Luis Antonio de Villena recuerda que parte de los textos poéticos de Catulo son “esencialmente narrativos, *cultos* en intención y en referencias, y que suponían la asimilación romana de lo más notable de la poesía docta alejandrina” (Villena, 1979: 84); sigue así el camino trazado por Calímaco, Apolonio de Rodas, entre otros, lo que daría paso a la tendencia o escuela de los *neoterói*, donde se alineaban Catulo, Cayo Helvia Cinna y otras voces coetáneas. “Se trata de un grupo de poetas [...] que intenta una renovación culta y estetizante de la poesía” (Villena, 1979: 85). El término *neoterói*, acuñado por Cicerón —prosigue Villena— fue usado por el orador para comentar los gustos y tendencias poéticas del momento; en griego equivale a “jóvenes, [...] [pero] en el uso ciceroniano tiene el sentido irónico de jovencitos, renovadores, nuevos poetas”. Interesa indicar ahora cierto paralelismo entre la intención de los llamados *neoterói* y el grupo de poetas coetáneos de Valente. Se ha hablado consensuadamente de la generación del 50 y de su conquista de un “habla poética libre del énfasis y la retórica que el romanticismo tardío, el modernismo rubendariano y el garcilacismo [...] habían ido acumulando” (Gimferrer 1992, 39). Es posible establecer, en este sentido, una búsqueda paralela de un lenguaje desprovisto de elementos decorativos, iniciada con fines parecidos, en sus respectivos momentos, por el grupo de los *neoterói* y por aquellos poetas españoles que publicaron a lo largo de los 50.

Los *neoterói* pretenden acabar con la poesía latina tradicional cuyo gran modelo eran los poemas narrativos de Ennio, seguido todavía por alguno de esa época (como el Volusio que menciona negativamente Catulo [...]). (Villena, 1979: 85)

El subrayado señala que Catulo convierte a su coetáneo Volusio —lo trataremos en detalle más adelante— en objeto de su crítica y lo juzga severamente como modelo de poesía rechazable. Resumiendo el estudio de Villena, lo que caracterizaba las composiciones de estos *renovadores* era una preocupación por el esmero formal, la erudición, y una primorosa elaboración inspirada en vivencias personales. Se evidencia así, en parte, una correspondencia entre los fines literarios de la corriente *neoterói* y algunos principios del hacer poético de Valente, con la sustancial diferencia de que éste tenderá siempre a dar un carácter más objetivo a su mensaje, rasgo que veremos en el análisis de “Versión de Catulo”. Con todo, no hay que olvidar que las composiciones catulianas, ciertamente autobiográficas, no dejan de ser una práctica siempre atenta al ejercicio poético. Lograba así el escritor latino dotar de una profunda vitalidad a todos sus escritos, ya sean los basados en vivencias amorosas, o en episodios de su vida social y literaria, que luego transforma en respuestas a acusaciones, o que son acusaciones en sí mismas. Este último punto presenta además otra coincidencia entre el veronés y el orensano, ya que las respuestas a sus contemporáneos en forma de poemas reflejan la actitud de dos escritores atentos a la producción literaria de su tiempo. En muchas de sus lecturas se desprende, respectivamente, un autor satírico y esteta. Ambas características definen notablemente la obra de Valente, quien por su parte emplea con eficacia el efecto de la sátira en libros como *Presentación y memorial para un monumento* (1969) y *El inocente* (1967-1970), donde se recoge la versión catuliana “Anales de Volusio”. De modo que, por un lado, la “conciencia libre” que modela la “materia poética, nutrida a la par de reflexión”, y que despierta el interés de numerosos poetas españoles, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, y por otro, la búsqueda de una expresión libre de retoricismos y artificio en el lenguaje, serán los rasgos por los que identificaremos a Catulo con Valente.

Al decir del estudioso Norberto Pérez García, “La utilización intertextual de versos de Catulo en el interior de poemas propios comienza, durante el periodo que estamos considerando [la poesía de los 50], con la figura de José Angel Valente” (Pérez, 1996: 107). La afirmación se basa en el poema “Odio y amo”, recreación, como se ha señalado, del epigrama catuliano “*Odi et amo*”, aparecido en *A modo de esperanza* (1953-1954). Sin embargo, hoy, gracias a la *Poesía completa* (2006), podemos añadir que la “Versión de Catulo” de *Nada está escrito* (1952-1953), una paráfrasis del *Carmen II*, figura como una inclusión anterior en la obra de Valente. El hecho revela que Valente, desde su más temprana actividad poética, logra participar mediante la versión de Catulo en una tradición remota al tiempo que crucial y cercana. La idea enlaza con unas declaraciones de Eloy Sánchez Rosillo, recogidas por Norberto Pérez a propósito del autor de Verona: “El ruiseñor cantaba de igual forma en la época de Safo, en la de Catulo, en la de Garcilaso, en la de Keats y Hölderlin y en la nuestra” (Pérez, 1996: 104). Cabe señalar que en las líneas citadas se nombra a cuatro autores de los que Valente asumió, nuevamente a través de la práctica de las versiones, varios de los principios creativos que contribuían a fortalecer su poética⁹. Hay que añadir que en el panorama poético de los inicios de Valente, el interés por la obra de Catulo se verá también muy especialmente en Gil de Biedma, Francisco Brines y Ángel Crespo. En cuanto a generaciones posteriores tendríamos que hablar de Luis Antonio de Villena y Luis Alberto de Cuenca. Ese interés, como señala Norberto Pérez, se ha manifestado en primer lugar en las traducciones que se han ido realizando a partir de la segunda mitad del s. XX¹⁰.

⁹ De John Keats y de F. Hölderlin realizó traducciones que se recogen en el *Cuaderno de versiones*; de Garcilaso léase la “actualización lingüística” que hizo en la composición “Del Inca”, incluida en *Mandorla* (1982).

¹⁰ Las traducciones académicas de Joan Petit (1950) y Miguel Dolç, ambas en prosa, con el texto latino incorporado y varias veces reeditadas, abrían la puerta a una sucesión de traducciones diversas realizadas con diferentes criterios: Torrens Béjar (1966), Herrero Llorente (1967), Ramírez de Verger (1988), Soler Ruiz (1993) en prosa; Luis Antonio de Villena (1979), Anibal Núñez (1984), Mariano Roldán (1984), Rodríguez Tobar (1991), traducidos en verso y con detalladas introducciones las de Villena y Roldán; y Juan Peñalosa, bellamente ilustrada y mezclando diferentes poemas

4. El carmen II, “Versión de Catulo”, en el libro *Nada está escrito* (1952-1953)

La decisión de incluir una versión de Catulo en su primer poemario nos sitúa ya ante un Valente que consideraba los “elementos que se incorporan a la escritura” como “la función más importante de la traducción para un escritor” (Pérez-Ugena 1999, 57). Esta declaración de 1999 ya se confirmaba a principios de los 50, fecha en la que debió de acometer la versión catuliana. En palabras de Benedetto Croce, cuyos principios literarios Valente tuvo muy presentes para su formación de escritor, el orensano reproduce lo siguiente:

Si en el sentimiento que el poeta acoge en sí se encierra la historia y, juntamente con el pensamiento, se estre-
mece en su interior la poesía de los siglos [...] se comprende por qué se encuentra solicitado por el ímpetu de
crear originalmente a la vez que por la necesidad de ponerse a tono con la voz de la poesía que ha resonado
antes de él, y de responderle como en un coro. (Valente, 2008: 1041)

Como se ha señalado más arriba, el interés mostrado por varias generaciones desde la paráfrasis, la glosa y las traducciones de Catulo, se corresponde con “la necesidad de ponerse a tono con la voz de la poesía” más anterior, a fin de responderle a coro; se determina así una búsqueda de textos para ir complementando la propia andadura poética. A tenor de lo dicho, revisar los nombres citados en *Nada está escrito* (1952-1953) ofrece una idea de los siglos de la poesía que Valente englobaba en sus inicios. Ordenados por cronología figurarían así: Catulo (87 a. C-57 a.C), Juan de la Cruz (1542-1591), Quevedo (1580-1645), Rimbaud (1854-1891), A. Machado (1875-1939). La presencia de un maestro tan remoto como el veronés junto a nombres de la literatura moderna subraya un interés por acercarse desde varios ángulos a la tradición a fin de lograr una completa comprensión de la literatura, una perspectiva, cabe añadir, que irá ampliando a lo largo de su trayectoria literaria.

En un riguroso y detallado estudio de la mano de Juan Luis Arcaz Pozo, se advierte que la presencia de Catulo en la literatura española se extiende desde el Medievo hasta bien avanzado el siglo XX. A fin de centrarnos en el poema versionado por Valente, recogemos las siguientes palabras del mencionado estudio, que muestran el motivo temático que será reproducido en la versión valenteana:

Podría decirse que es en el siglo XVIII cuando con más fuerza se generaliza la tónica de los *carmina* catulianos más imitados. [...] Otro tema catuliano que se convirtió en tópico de la centuria fue el del *passer Lesbiae*. También son numerosos los autores que cultivaron el tema del gorrión de Lesbia, en múltiples ocasiones disfrazado bajo los ropajes de mariposas, jilgueros, periquitos, tortolillas, etc. (Arcaz, 1989: 269-270)

El poeta al que se alude en la primera línea es Meléndez Valdes (1754-1817), quien al parecer compuso la mayor parte de las odas de su serie *La paloma de Filis*, basándose “casi exclusivamente en los aspectos más mórbidos y sensuales del poema del veronés [Catulo]”. A continuación, veremos qué distinto fue el interés y el enfoque en la recreación de Valente. Cuando se confrontan el texto original del *carmen II* y la “Versión de Catulo” del orensano, se entiende rápidamente que el gallego no pretendió verter al castellano el poema del autor de Verona. Optó, al decir de Borges, por realizar una *Umdichtung*, que “es una hermosa palabra alemana que no significa un poema traducido de otro, sino un poema urdido a partir de otro” (Borges 2015: 84). Por eso, el texto de Valente no ha de ser entendido literalmente como una traducción, sino como una recreación libre para poner a prueba su voz lírica.

En el siguiente cuadro se muestra el original de Catulo junto a una fiel y justa traducción al español realizada por Joan Petit.

<p><i>Carmen II</i>, de Catulo</p> <p>Passer, deliciae meae puellae, quicum ludere, quem in sinu tenere, cui primum digitum dare appetenti et acris solet incitare morsus, cum desiderio meo nitenti carum nescio quid lubet iocari, et solaciolum sui doloris, credo ut tum gravis acquiescat ardor: tecum ludere sicut ipsa possem et tristis animi leuare curas!</p> <p>(Catulo, 1995: 42-43)</p>	<p><i>Carmen II</i>, de Catulo</p> <p>Gorrión, delicias de mi amada, con quien ella suele jugar y a quien acostumbra tener en el seno y darle, cuando se lo pide, la punta del dedo, provocando sus mordiscos cuando place a mi radiante amor entregarse a no sé qué agradable distracción para buscar algún alivio a sus ansias, sin duda, para calmar su ánimo ardiente: ¡ojalá pudiera como ella jugar contigo y disipar mis tristes pesares!</p> <p>(Catulo, 1995: 42-43)</p>
--	---

de Catulo en sus traducciones (Pérez, 1996: 101). Es imprescindible recordar el brillante estudio introductorio que Luis Antonio de Villena hizo en 1976 como prólogo a sus traducciones. En el ensayo sintetiza sabiamente los periodos vitales de Catulo en relación a su obra, tanto en Verona como en Roma, y trata del contexto, así como de los antecedentes literarios del poeta latino. La huella y el reconocimiento de significativos escritores de la segunda mitad del siglo XX ha sido bien estudiada por Juan Luis Arcaz Pozo, en su ensayo “Catulo en la literatura española”, quien habla de la “impregnación del sentir catuliano en algunos escritores, y menciona los casos de Jorge Guillén, Valente, Gil de Biedma, Luis Antonio de Villena y Antonio Colinas” (Pérez, 1996: 100).

La versión en prosa de Petit propone fielmente a un Catulo en castellano, y al decir de Villena, entre las antologías catulianas es la “más meritoria” de las que se habían hecho hasta 1979. A continuación, se ofrece la versión de Catulo realizada por Joan Petit junto a la versión hecha por Valente.

<p>“<i>Carmen II</i>”</p> <p>Gorrión, delicias de mi amada, con quien ella suele jugar y a quien acostumbra tener en el seno y darle, cuando se lo pide, la punta del dedo, provocando sus mordiscos cuando place a mi radiante amor entregarse a no sé qué agradable distracción para buscar algún alivio a sus ansias, sin duda, para calmar su ánimo ardiente: ¡ójala pudiera como ella jugar contigo y disipar mis tristes pesares!</p> <p>(Catulo, 1995: 42-43)</p>	<p>“Versión de Catulo”</p> <p style="text-align: center;"><i>Passer, deliciae meae puellae.</i></p> <p>El breve trino puro con que saluda el ave querida tu retorno alegra tu corazón, amada mía. Oh pájaro pequeño, palpito dulce apenas de sonora materia, canta su corazón, sus ojos, el hermoso cabello largamente anudado, la mano de la amada donde gozosa late tu cabeza tiernísima. Tú ignoras que el amor es un peso difícil y cantas tenuemente bajo la luz querida. Mas hay un cielo, lejos, libre y alegre, donde vuelan aves felices. El amor me combate, cerca mi pecho y canta. Un trino enciende el aire de tu retorno, amada. Ciudades, ríos, cuerpos en el día anegados, cruel como la luz el amor destruye. Pero guardadme, oh dioses, el secreto del canto.</p> <p>(Valente, 2016: 789-790)</p>
--	---

Valente se distancia del texto original y reinterpreta el asunto para mirarlo con una óptica ajustada a su poética. Por tratarse de un escrito inédito, y además anterior a la publicación de su primer poemario, el ejercicio de esta versión constituiría una tentativa de aproximación a su propia poética. Puede afirmarse, por tanto, que el poeta gallego se sirve del escrito latino para ensayar los elementos de una línea propia, que se verían desarrollados en posteriores escritos. Desde una libre interpretación convierte el canto de amor catuliano en un texto donde la voz del pájaro, si bien al inicio guarda relación temática con el texto original, acaba siendo el canto que persigue el poeta en su ideal poético. Cabe, incluso, asociar la temática de esta versión como elemento complementario al poema de cierre de su último libro, *Fragmento de un libro futuro* (1991-2000), el cual se integra también en la categoría de versión y contiene asimismo el canto de un pájaro.

Cima del canto.
El ruiñeñor y tú
ya sois lo mismo.

El *carmen* en latín que nos ocupa, donde ha de leerse implícitamente la pasión amorosa de Catulo no correspondida por Lesbia, puede pertenecer, según Luis Antonio de Villena, al grupo de “los juguetes líricos sobre el gorrión de la amada (poemas II y III) y los poemas a Lesbia de tono enamorado (aún sin sombras), especialmente los del motivo, tan catuliano, de los *basia* (V y VII)” (Villena, 1979: 24). El poema original, inspirado en esta pasión nostálgica, en manos de Valente se convierte en un himno al pájaro, o más centradamente a su canto, dado que el vate ya presentía sus propias claves poéticas. En la primera línea de Valente el *passer* o gorrión catuliano deviene un “breve trino”, que a los pocos versos se interpretará como una “apenas sonora materia”. Estos versos remiten, por un lado, a la brevedad a la que ha ido tendiendo la palabra poética del orensano, y por otro, a la materia como concepto poético, ambos rasgos reconocibles en su imaginario ensayístico y creativo. Desde el principio y en el desarrollo de la versión, la voz lírica va adquiriendo objetividad, un aspecto nada notable en el original, lo que nos adelanta la autonomía con que Valente interviene en su recreación. Con todo, en su lectura se aprecia cierta continuidad temática con el texto latino, puesto que el *passer* en ambos textos es símbolo de amor y de Afrodita, y haciéndonos eco del estudio de Zanoni, este gorrión es “símbolo de un amor inconstante, no digno de confianza y de poca vida” (Zanoni, 1992: 34). Así lo corroboran los versos de Valente que tratan los aspectos negativos del sentimiento amoroso. “Tú ignoras que el amor es un

peso difícil/ y cantas tenuemente bajo la luz querida”, para luego dirigirse a un lugar donde ese peso se alivia. “Mas hay un cielo, lejos, / libre y alegre, donde/ vuelan aves felices”. Entendemos que es el cielo de la poesía, y por qué no, la “cima del canto” donde el ruiñeñor y el vate ya son “lo mismo”. De manera que a pesar de la señalada continuidad temática, en el texto versionado se indaga más bien una idea poética propia; Valente no tardará en transferir al *passer* de su versión un valor literario más allá del canto amoroso. Por otro lado, el fértil signo del “pájaro” ocupará un lugar preeminente tanto en la lírica como en los escritos teóricos del poeta¹¹. El propio Valente aborda este asunto desde la perspectiva de distintas tradiciones, dando testimonio de su importancia en el ensayo “La lengua de los pájaros”. En el jardín edénico del origen, recordando las escrituras coránicas, la lengua hablada era “la lengua de los pájaros”. En su interpretación, el escritor gallego añade:

Lo que en esa tradición se denomina lengua de los pájaros es el medio que permite establecer una comunicación con los estados superiores del ser; la señal de que esa comunicación se ha alcanzado o establecido es la posibilidad de entender el lenguaje de los pájaros. (Valente, 2008: 515)

El hecho de poder analizar y argumentar resultados de un libro de preparación con teorías desarrolladas por el mismo autor en su madurez sólo viene a corroborar la clara coherencia en su conducta literaria. De ahí que la elección del *carmen II* en forma de traducción libre no pueda entenderse como mero ejercicio poético en el *liber* valenteano. Dando un paso más, la voz del pájaro como símbolo de la poesía y el espíritu converge en varias de las tradiciones poéticas que entroncan con la carrera literaria de Valente: la mística islámica y cristiana, o el Romanticismo.

5. El poema “Anales de Volusio” en la poética de *El inocente* (1967-1970)

En los últimos años de la década de los sesenta, tres de los poemarios de la bibliografía de Valente son fruto de una honda preocupación y visión crítica ante el tiempo presente, y responden así a una misma búsqueda de ideales. Se trata de *Siete representaciones* (1966), *Presentación y memorial para un monumento* (1969), y *El inocente* (1967-1970). El primero de ellos nos ofrece una lectura de los siete pecados capitales en un tono irónico, y un lenguaje no exento de cierta violencia, que busca alertar al lector sobre las debilidades morales del hombre. Entre otras cuestiones, lucha porque el lujo no se haga vicio, o porque las fuentes de la envidia se desvíen sin arrastrarnos. En las sabias palabras de una filósofa maestra y amiga, María Zambrano, se lee: “No se trata, pues, de una mirada, la de estos poemas [...], que nos llame a ser seguida, sino a mirar como ella” (Zambrano, 1992: 33). El segundo es un poemario en el que Valente aprovecha el recurso del collage para denunciar la tentación fundamentalista de centralizar el discurso, sea en el orden religioso, cultural o político, tal y como traslada a las páginas en las que nos alerta sobre el uso del lenguaje al servicio de la ideología. En esta exigente línea de ideales se enmarca consecuentemente el tercer libro del ciclo, *El inocente* (1967-1970), cuya “severidad”, en palabras de González Muela, “empieza consigo mismo”, aludiendo al poeta. De manera que el compromiso ético —siempre presente en la actitud literaria del orensano— protagoniza, junto a una visión mordaz y crítica hacia el oficio del poeta, las composiciones de estos tres poemarios. Y en este último punto enlaza el asunto de “Anales de Volusio”, versión del *carmen XXXVI* de Catulo, con la temática del libro *El inocente*, donde Valente recupera un poema, cuyo tema es la crítica literaria, que traslada —y modifica— a su tiempo presente.

Considerando la intertextualidad como un elemento indisoluble en la trayectoria literaria del orensano, cabe resaltar su importancia en la poética de *El inocente* (1967-1970). Este frecuente recurso en el libro permite al lector situar al autor ante sus intereses y sus antecedentes¹². El conjunto del libro se divide en tres secciones cuyos asuntos giran en torno a un eje temático: una propuesta de cambio basada en una rigurosa revisión de valores en el orden de lo social y lo poético. En la primera y la segunda sección es el propio autor quien explícitamente es examinado. Así se deja entender en títulos como “Biografía sumaria”, “Un joven de ayer considera sus versos”, y “Retrato del autor”. En el segundo apartado, en cambio, está protagonizado por el diálogo con *Agone*, figura en que está poetizado, muy dolorosamente, el

¹¹ En *Mandorla* (1982), “Pájaro loco, escándalo”, “Pájaros”, “Pájaro del otoño”; en *Al dios del lugar* (1989), “Pájaro”, significativo texto que propone una poética; toda la segunda sección de *No amanece el cantor* (1992), titulada “Paisaje con pájaros amarillos”. Ya en la obra ensayística, él mismo se hace eco de las diversas fuentes literarias sobre este tema que configurarían su pensamiento poético: consúltense, por un lado, el libro de ensayos *Variaciones sobre el pájaro y la red* (1984-1991), o el texto “Las condiciones del pájaro solitario”, en *La piedra y el centro* (1977-1983), y por otro, el símbolo del ruiñeñor en John Keats, poeta versionado en *Cuaderno de versiones*.

¹² El poeta intercala algunas frases del prólogo del Persiles de Cervantes en el poema “Tango y perdón”, en una suerte de homenaje que responde a su idea de la tradición. “Su prólogo es quizá lo mejor que escribió nunca Cervantes. El final del prólogo lo he escrito en un poema, “Adiós, adiós”, la despedida final, en un poema de *El inocente*” (Pérez-Ugena, 1999: 57). El poeta confunde el título del poema en cuestión, error que nos hemos permitido subsanar en la primera línea de esta nota. Siguiendo con las intertextualidades de *El inocente*, en la composición “A fool”, se vale de fragmentos de *Troilo y Cresida* de Shakespeare, donde se lee un implícito homenaje a esta obra traducida por Luis Cernuda; precisamente un ejemplar de este drama se encuentra en la biblioteca del autor conservada en la Cátedra de Poesía y Estética, en Santiago de Compostela. Asimismo, en el poema “Punto cero” intercala los nombres de Lautreamont y Rimbaud; en “Una oscura noticia” denuncia la celda de Miguel de Molinos, indispensable figura en las asimilaciones de las teorías místicas para el gallego; o incluso inserta una traducción literal de un texto de Antonin Artaud. “Valente llegó a apropiarse literalmente de su traducción de un fragmento de *Le-Pèse-Nerfs*, de Antonin Artaud, en el poema “Crónica II, 1968”, también incluido en *El inocente*, y muestra, por tanto, a estos efectos, de su plena identificación de la ideología artaudiana” (Rodríguez, 2002: 8).

hijo del poeta, quien “aparece identificado como el adolescente *Agone*¹³, nombre procedente de *Les Chants de Maldoror*, de Lautréamont, importante obra de referencia para el autor” (Lopo, 2014: 343). Hablar de autobiografía en el caso que nos ocupa “no significa confesión privada”, por usar las palabras de Jacques Ancet, su primer y principal traductor al francés, amigo, especialista y gran difundidor de su obra en el mundo francófono, pues escribir la vida es transformarla cuando “escritura y vida no son disociables” (Ancet 1995: 15). En el tercer apartado ya no mira a lo personal ni autobiográfico, sino que la “severidad” se vuelve hacia el mundo exterior, el que nos rodea, y trata de enderezar mediante la crítica severa los valores imperantes que lo defraudan. Así lo sintetizan las siguientes palabras:

En esta parte alterna lo alabable con lo criticable: el poeta está inmerso en su mundo, echando de menos un Cristo “hijo del hombre”, un Ulises vengador (ejemplos de luchadores), un poeta perfecto, un pensador sincero, y vituperando a los que ordenan y mandan en la sociedad, a los malos poetas, a los satisfechos de su orden: todos esos... “son unos cerdos”. (González, 1992: 204)

Esta necesidad de reconstrucción desde la esperanza se anuncia en “Escribo desde el tiempo presente”, título que abre la sección. La urgencia de escribir “sobre la necesidad de dar un orden testamentario a / nuestros gestos, / de transmitir en el nombre del padre”, enlaza con la actitud ética de un escritor que ve en la poesía su mayor arma en favor de la justicia. En la misma línea temática que proclama lo nuevo una vez llevada a cabo la aniquilación —siempre metafórica—, se presenta “Reaparición de lo heroico”, una radical toma de principios recreando irónicamente un episodio de la *Odisea* de Homero. Varios de los textos que siguen a la serie ponen el acento en la falta de una moral sostenible y en nuestra grave conformidad con los valores del tiempo presente. De ahí que el autor confiera a la palabra poética valores de tipo literario, ético y moral. En ese ideal orden literario reparará Valente notablemente desde tres títulos de esta tercera sección: “El poema”, “Anales de Volusio”, y “Arte de la poesía”. Desde el primero de ellos se aprecia cómo hace hincapié en un diseño idóneo del poema destinado a *arrasar* con los principios pidiendo su revisión. Aquí se reproducen los versos que consideramos más significativos en relación a lo señalado:

Si no creamos un objeto metálico
de dura luz,
de púas aceradas,
de crueles aristas
donde el que va a vendernos, a entregarnos,
de pronto
reconozca o presencie metódica la muerte,
cuándo podremos poseer la tierra.
[...]
Y si no está el amor petrificado
y el residuo del fuego no pudiera
hacerlo arder, correr desde sí mismo, como semen o
lava,
para arrasar el mundo, para entrar como un río
de vengativa luz por las puertas vedadas,
cuándo podremos poseer la tierra.

Se deduce por los últimos tres versos y el estribillo que no se dará hasta la llegada del diluvio el inicio de la irremediable renovación. Tanto “El poema”, como “Anales de Volusio”, y “Arte de la poesía”, muestran a un Valente implacable con su propuesta de renovación, que viene a ser la poética de *El inocente*. Esta declaración viene fundamentada con estas justas palabras de un amigo y riguroso conocedor del poeta, Pere Gimferrer:

[...] *El inocente*, uno de los grandes libros de poesía castellana [...] expresa, con más elocuencia que cualquier enunciado directo, el divorcio entre un poeta resuelto a no pactar con la mediocridad y el academicismo y una opinión literaria esterilizada [...]. (Gimferrer, 1992: 42)

Los tres títulos constituyen, desde este punto de vista, un manual de consignas para denunciar y detectar la *mala* poesía bajo la óptica de Valente. O dicho de otra forma, aquella poesía inerte, desprovista de fuerza verdadera, y no meritoria de constituir ningún legado literario. Por otra parte, como siempre corren paralelas la labor crítica y creativa en la trayectoria de Valente, la poética del libro, nada condescendiente con los *falsos* poetas, se reafirma en los significativos artículos publicados durante esta etapa¹⁴.

¹³ *Agón*, en griego antiguo, significa contienda, desafío, disputa; en el imaginario poético de Valente, cabe asociarlo con el adjetivo castellano “agónico”, entendido como el que lucha. Sirva como aclaración que en dicho diálogo se refleja la lucha contra la droga que marcó la existencia del hijo de Valente, lo cual convierte estos textos en un canto dirigido a un espacio especialmente íntimo del poeta.

¹⁴ “Ideología y lenguaje”, publicado en 1968; “Literatura e ideología. Un ejemplo de Bertolt Brecht”, y “La respuesta de Antígona”, ambos publicados en 1969, todos recogidos en *Las palabras de la tribu*.

Una vez contextualizada la versión del *carmen* XXXVI en *El inocente*, veamos cuál fue la intención de Catulo, autor del texto latino, y qué significado ofrece la crítica moderna. “Los *Anales de Volusio* era uno de esos poemas tradicionales que atacaban los *neoterói*” (Villena, 1979: 160). Del autor Volusio apenas existen datos; originario de Pádova, es muy probablemente coetáneo de Catulo; es un poeta de línea clasicista que presuntamente compuso un poema siguiendo el modelo de los *Anales* de Quinto Ennio (239 a. C-169 a. C). La obra de los *Anales* se convierte en dos ocasiones en el blanco de burla literaria por parte de Catulo; primeramente, en el *carmen* XXXVI, y luego en el XCV, donde se menciona el poema *Zmyrna* de su amigo Cayo Helvio Cinna. En este *carmen* XCV de Catulo se observa la caducidad que le depara a la obra de Volusio y su intención de ridiculizarla: “Pero los *Anales* de Volusio morirán junto a la misma Padua, / y, a menudo servirán de cómoda envoltura a las caballas” (Catulo, 1979: 161).

Según la clasificación de la poesía narrativo-alejandrina de los *neoterói*, el escrito de Volusio no cumplía los requisitos de un texto salvable. En su afán literario por dotar de erudición y exquisitez extrema sus versos, el grupo de jóvenes renovadores aspiraba a entroncar su palabra con la gran tradición de Homero, y el clasicismo griego de Calímaco y Safo. Se veían a sí mismos como “renovadores cultistas de la poesía latina del momento”, y pretendían acabar —como se ha mencionado en un punto anterior de estas páginas— con la línea “tradicional cuyo gran modelo eran los poemas narrativos de Ennio, seguido todavía por alguno de esa época (como el Volusio que menciona negativamente Catulo, o el mismo Cicerón que escribió poemas en esa línea)” (Villena, 1979: 85).

No afirmaremos que entre los objetivos de Valente figurara el de acabar con línea tradicional alguna, pero en su obra ensayística sí ha señalado repetidamente los periodos de la poesía española que no presentaron voces relevantes¹⁵, además de observar la reflexión y la crítica en nuestra poesía como una de las grandes carencias del panorama de España, siempre fundamentando su visión literaria¹⁶. La señalización precisa de los *Anales* por parte de Catulo para anotar a los *malos* poetas de su época no escapa a Valente, e integra así, en la forma de versión, el texto “*Anales de Volusio*” en *El inocente*, donde espera cumplir la misma función: sojuzgar, en este caso, los valores en el ámbito de la literatura de su tiempo. En sintonía con la función regeneradora de la destrucción que gravita en las páginas del poemario, los *Anales* deben ser destruidos y sometidos a “la acción del fuego purificador”, a fin de dejar lugar para la verdadera poesía. “Solo el tiempo de destruir engendra”, por usar un verso del libro de Valente, y permite la entrada de lo nuevo.

Presentemos primeramente el texto original de Catulo junto a una fiel traducción en castellano, realizada por Joan Petit.

<p>“<i>Carmen XXXVI</i>”</p> <p>Annales Volusi, cacata carta, uotum soluite mea puella: nam sanctae Veneri Cupidinique uouit, si sibi restitutus essem desissemque truces uibrare iambos, electissima pessimi poetae scripta tardipedi deo daturam infelicibus ustulanda lignis, et hoc pessima se puella uidit iocose lepide uouere diuis. 10 nunc, o caeruleo creata ponto, quae sanctum Idalium Vriosque apertos quaeque Ancona Gnidumque harundinosam colis quaeque Amathunta quaeque Gorgos quaeque Durraquium Hadriae tabernam, acceptum face redditumque uotum, si non illepidum neque inuenustum est. at uos interea uenite in ignem, pleni ruris et inficetiarum annales Volusi, cacata carta.</p> <p>(Catulo, 1995: 65-66)</p>	<p>“<i>Carmen XXXVI</i>”</p> <p>Anales de Volusio, papeles inmundos, cumplid el voto en nombre de mi amada, pues prometió a la venerable Venus y a Cupido que si yo volvía a ella y dejaba de atacarla con feroces yambos ofrecería al dios de tardo paso, para ser quemadas sobre leña estéril, las obras más escogidas del peor de los poetas. He aquí lo que a la traviesa muchacha le parece divertido y agudo ofrecer a los dioses. Ahora, oh tú, nacida en el mar azul, que habitas el sagrado Idalio y la abierta llanura de Urio, y Ancona y Cnido, rica en cañas, y Amatunte y Dirraquio, taberna del Adriático, ten por acepto y cumplido el voto, si no es grosero ni indigno de Venus. Y vosotros, mientras tanto, venid al fuego, llenos de patochadas y sandeces, <i>anales de Volusio</i>, papeles inmundos.</p> <p>(Catulo, 1995: 65-66)</p>
--	--

¹⁵ “Pues en la poesía española de su tiempo [acaba de referirse al R. Darío de los inicios, 1888] cualquier aire nuevo habría sido respirable, cualquier parto feliz y todo parricidio inocente”. (Valente, 2008: 94)

¹⁶ Sobre lo dicho, resultan aclaradoras estas palabras escritas para *Índice y letras*. Las primeras, en una reseña sobre Jaime Ferrán. “La existencia de premios [literarios] no es en sí recusable, pero de su desordenada abundancia se derivan algunas consecuencias graves. La peor, a mi modo de ver, es la siguiente: la selección: [...] de los escritores de las hornadas jóvenes no la está haciendo actualmente la crítica, como sería de rigor, sino los premios. Y el contenido crítico implícito en la concesión de un premio es, generalmente, escaso. [...] El que se haya sentido la necesidad de crear un premio llamado “de la crítica” parece probar esta afirmación. Si este premio lo da la crítica, ¿quién da los otros?” (Valente, 2008: 1030). A continuación, añadimos el juicio que le mereció *Don de la ebriedad*, de Claudio Rodríguez: “[...] se nos ofrece una poesía de sereno desarrollo, donde el sentimiento y el pensamiento se compensan, buscan un equilibrio, como parece ser característica de lo más representativo de nuestra última poesía” (Valente, 2008: 1000).

Si buscamos una aproximación más precisa de este poema del *liber* catuliano, nos acogeremos al análisis de la filóloga argentina Amanda T. Zanoni, quien considera que:

Una broma entre los amantes de esta tormentosa relación [Catulo y Lesbia], [la] crítica literaria, [y] la acción del fuego purificador constituyen la trama. Volusio sin tener nada que ver en esta cuestión de una aparente reconciliación, recibe el bofetón de los inocentes con el calificativo de *pessimus*, en el sentido estético-literario. (Zanoni, 1995: 115)

Veamos a continuación la versión de Valente a la luz de Catulo vertido en castellano, a fin de apreciar el objetivo perseguido en su ejercicio literario, el cual se centra en reproducir el espíritu del texto catuliano.

<p>“<i>Carmen XXXVII</i>”</p> <p>Anales de Volusio, papeles inmundos, cumplid el voto en nombre de mi amada, pues prometió a la venerable Venus y a Cupido que si yo volvía a ella y dejaba de atacarla con feroces yambos ofrecería al dios de tardo paso, para ser quemadas sobre leña estéril, las obras más escogidas del peor de los poetas. He aquí lo que a la traviesa muchacha le parece divertido y agudo ofrecer a los dioses. Ahora, oh tú, nacida en el mar azul, que habitas el sagrado Idalio y la abierta llanura de Urio, y Ancona y Cnido, rica en cañas, y Amatunte y Dirraquio, taberna del Adriático, ten por acepto y cumplido el voto, si no es grosero ni indigno de Venus. Y vosotros, mientras tanto, venid al fuego, llenos de patochadas y sandeces, anales de Volusio, papeles inmundos.</p> <p>(Catulo, 1995: 65-66)</p>	<p>“Anales de Volusio”</p> <p>(<i>Versión de Catulo</i>, Car. XXXVI)</p> <p>Por qué no ofrecer a los dioses no ya lo primigenio, lo ligero, lo leve, sino lo lateral, lo espeso, lo pastoso.</p> <p>No siempre la paloma, el caracol, el canto, sino el ladrillo, la maroma, el verso lleno de orejas de Volusio.</p> <p>Sacrifiquemos Lesbia, adúlteros y alegres, a la terrible diosa que nos lleva papel inmundo, <i>Anales</i> de Volusio, <i>cacata carta</i>, la flor cerrada de lo obtuso.</p> <p>(Valente, 1998: 366)</p>
--	---

El original de Catulo contiene los tres elementos clave de la poética del libro en que Valente lo presenta: 1) ofrenda —en forma de sacrificio— a los dioses en pos de una salvación; 2) el fuego como elemento destructor-regenerador; 3) el desempeño de la función crítica literaria desde el poema. Valente, desde una absoluta libertad interpretativa, 1) se vale del enredo amoroso que motiva el escrito pero invierte la trama; 2) prescinde del aspecto narrativo del original. ¿De qué modo se vale del enredo amoroso? En primer lugar, desviándose notablemente de él. Lesbia entrega a los dioses —y al fuego— los *Anales* si Catulo deja de “atacarla con feroces yambos”. Pero en el texto de Valente la voz poética plantea sin preámbulos ofrecer a los dioses el mal verso, “lo lateral, lo espeso, lo pastoso”, “el ladrillo, la maroma”. Conserva, en efecto, el sujeto lírico de Lesbia con el que llevar a cabo la operación, pero lo presenta cerca del final de la composición ¿De qué modo invierte la trama? El elemento de sacrificio en el texto de Catulo son los *Anales* de Volusio, pero en el texto en español de Valente es la “terrible diosa”; en el original latino Lesbia “[le] prometió a la venerable Venus y a Cupido [...] para ser quemadas sobre leña estéril, las obras más escogidas del peor de los poetas”; en cambio, en la versión la voz lírica canta: “Sacrifiquemos Lesbia, adúlteros y alegres, / a la terrible diosa[...]”, pues es ella la “que nos lleva / papel inmundo, *Anales* de Volusio [...]”. A diferencia del original, aquí la figura de Volusio no sería punible, y se responsabilizaría a la deidad del objeto execrable, “ese papel inmundo”. Logra de esa manera convertir a la diosa en elemento de sacrificio, y justificarlo; responde tal decisión a su plan radical de renovación y limpieza. El segundo modo de inversión de la trama se encuentra en el siguiente punto. La expresión *cacata carta* aparece al inicio del poema de Catulo, pero Valente lo sitúa en el penúltimo verso, y cabe destacar que lo presenta sin traducir, conservando así su aliteración en la forma latina; el poema se cierra con “la flor cerrada de lo obtuso”, verso en clara oposición a un significativo poema de Valente, titulado “La rosa necesaria”, que podemos entender como uno de los primeros credos poéticos ofrecidos en *A modo de esperanza* (1953-1954). Por último, ¿en qué medida prescinde del aspecto narrativo del original? La trama del texto latino queda elidida, sólo subyace en la composición del gallego; la referencia cultista se dirige a un lector docto. Valente, mostrándose más próximo a su ideal de concesión expresiva, adecúa los tres elementos de la ofrenda, el fuego destructor-regenerador, y la crítica literaria, a su eje temático, y señala así los valores que le interesan. “Lo primigenio, lo ligero, lo leve”, son elementos que deben primar en el buen poema frente a “lo lateral, lo espeso, lo pastoso”. También lo entiende así Catulo en la lección asumida desde “Calímaco [para quien] la poesía debe ser algo leve y delicado, breve, de inspiración ligera, pero perfecta en la forma” (Villena, 1979: 94). La poesía, recordando las palabras de Villena, “se mide por el arte y no por la amplitud o por lo denso”.

La vinculación entre el veronés y el orensano es justa, y el motivo del *carmen* XXXVI justifica su inclusión, en forma de versión o *Umdichtung*, en el libro de Valente.

A modo de conclusión que resalte la coherencia de la ordenación de los tres títulos antes citados, “El poema”, “Anales de Volusio”, y “Arte de la poesía”, resultará reveladora la lectura de este último. Valente logra reflejar en tono directo y apelativo los rasgos formales y estilísticos que se aprecian en la voz de Catulo, un aspecto que se asemeja a las descargas mordaces a las que acostumbraba el poeta latino. Por otra parte, temáticamente adopta una posición nada concesiva respecto al buen hacer literario, respondiendo así al libro donde se enmarca. Lejos de imponer una actitud moralista, Valente desde esta obra pretendía, recobrando las palabras de Zambrano, invitarnos a tener la misma mirada de sus versos.

“Arte de la poesía”

Implacable desprecio por el arte
de la poesía como vómito inane
del imberbe del alma
que inflama su pasión desconsolada
de vecinal nodriza con eólicas voces.

Implacable desdén por el que llena
de rotundas palabras, congeladas y grasas,
el embudo vacío.

Por el meditador falaz de la nuez foradada,

por el que escribe ¡ay! y se pone peana,

por el decimonónico, el pajizo, el superfluo, el obvio,

por el que anda aún entre seres y nada
flatulentos y obscenos,
por el tonto tenaz,

por el enano,

por el viejo poeta que no sabe
suicidarse a tiempo debajo de su mesa,

por el confesional,

por el patético,

por el llamado, en fin, al gran negocio,

y por el arte de la poesía ejercido a deshora
como una compraventa de ruidos usados.

Obras citadas

Ancet, Jacques, “Prólogo. De la destrucción como fundación”, en *El fin de la Edad de Plata*, Madrid, Tusquets, 1995, pp. 11-21.

Arcaz Pozo, José Luis, “Catulo en la literatura española”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 22 (1989), pp. 249-286.

Borges, Jorge Luis, “La música de las palabras y la traducción”, en Colin-Andrei Mihailescu (ed.), *Arte poética*, Barcelona, Austral, 2015, pp. 75-95.

Catulo, *Poesías de Catulo*, ed. Joan Petit, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1995.

— *Catulo*, ed. Luis Antonio de Villena, Ediciones Júcar, 1979.

Gimferrer, Pere, “Trayectoria de José Ángel Valente”, en Claudio Rodríguez Fer (ed.), *José Ángel Valente*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 39-42.

González Muela, Joaquín, “La poesía de José Ángel Valente: *El inocente*”, en Claudio Rodríguez Fer (ed.), *José Ángel Valente*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 202-206.

Gutiérrez Guirardot, Rafael, “‘La rosa es sin por qué...’ Aproximaciones a la poesía de José Ángel Valente”, *Rosa Cúbica*, 21-22 (2000-2001), pp. 70-78.

- Lopo, María, “Valente en París: Fragmentos recuperados”, en Claudio Rodríguez Fer (ed.), *Valente Vital*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2014, pp. 363-491.
- Pérez, Norberto, “Catulo y los poetas españoles de la segunda mitad del siglo XX”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 10 (1996), pp. 99-113.
- Pérez-Ugena, Julio, “El jeroglífico y la libertad. Entrevista a José Ángel Valente”, *Archipiélago*, 37 (verano/1999), pp. 55-61.
- Rodríguez Fer, Claudio, “Introducción”, en Claudio Rodríguez Fer (ed.), *Cuaderno de versiones*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002, pp. 7-37.
- “José Ángel Valente: de la palabra sin patria”, *Adamar* 3, (2000). En línea: http://www.adamar.org/archivo/i_epoca/num3/pag33_29.htm [5/5/2017].
- Sánchez Robayna, Andrés, “Introducción”, en Andrés Sánchez Robayna (ed.), *José Ángel Valente. Poesía completa*, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 2016, pp. 9-56.
- Valente, José Ángel, “Prólogo. Versión de Constantino Cavafis”, en Claudio Rodríguez Fer (ed.), *Cuaderno de versiones*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002, pp. 147-154.
- “La lengua de los pájaros”, en Andrés Sánchez Robayna (ed.), *Obras completas II. José Ángel Valente. Ensayos*, Madrid, Galaxia-Gutenberg, 2008, pp. 514-535.
- “La formación del escritor como profesional”, en Andrés Sánchez Robayna (ed.), *Obras completas II. José Ángel Valente. Ensayos*, Madrid, Galaxia-Gutenberg, 2008, pp. 1036-1048.
- *José Ángel Valente. Poesía completa*, ed. Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 2016.
- Villena, Luis Antonio de, “Prólogo”, *Catulo*, Madrid, Júcar, 1979, pp. 7-119.
- Zambrano, María, “La mirada originaria en la obra de José Ángel Valente”, en Claudio Rodríguez Fer (ed.), *José Ángel Valente*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 31-38.
- Zanoni, Teresa, *Un acercamiento a Catulo a través de la crítica moderna. Carmina I al XI*, Bahía Blanca, Utopía, 1992.
- *Un acercamiento a Catulo a través de la crítica moderna. Segunda parte: cc. XII a LX*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1995.