

Friedrich Hölderlin en la obra de Luis Cernuda

Nuria Gasó Gómez

Junio de 2013

Facultat de Traducció i Interpretació

Tutor/a: José Francisco Ruiz Casanova

Nom del seminari: Reflexión sobre la traducción

Friedrich Hölderlin en la obra de Luis Cernuda.

ABSTRACT

Luis Cernuda's translations of English literary works from authors like Blake or Shakespeare have been studied extensively. Nevertheless, the Spanish poet's translations of German writer Friedrich Hölderlin's poetic works have not been examined in depth in the world of Spanish literature nor in the field of philology. This is due to the scarce knowledge of German language among Spanish speaking cultures. That language barrier has meant Cernuda's translations from German to Spanish have remained almost unnoticed for half a century. The way the translations were undertaken shed light on a particular episode in Luis Cernuda's biography considering that he did not speak German, and that it was thanks to the almost unknown philosopher Hans Gebser that he was able to understand Hölderlin's work. This paper reports on the impact and influence of this German lyrical poet had on Luis Cernuda—and in Spanish literature—after the recovery of Hölderlin's forgotten works. It presents a comparison between some of the original poems and the versions Cernuda translated leaving a trace of his own style. The methodology he followed in order to accomplish those works and the traces of Hölderlin's style in the Sevillian's writings should be taken into account as one of the rarities found in the world of translation. And, at the same time, it should be noticed as an interesting case in the field of comparative literature.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
2. FRIEDRICH HÖLDERLIN EN LA OBRA DE LUIS CERNUDA	3
2.1. Hölderlin y Cernuda	4
2.1.1 <i>Hölderlin en España</i>	5
2.1.2 <i>La influencia de Hölderlin en la poesía de Cernuda</i>	11
2.2 En el texto de Hölderlin y en el texto de Cernuda	23
2.2.1 <i>La edición correcta</i>	24
2.2.2 <i>Traducción llevada a cabo por Hans Gebser y Luis Cernuda</i>	27
3. CONCLUSIONES	42
4. BIBLIOGRAFÍA	45
5. ANEXO	48

1. INTRODUCCIÓN

La carrera literaria de Luis Cernuda, como la de muchos escritores, también está conformada por un repertorio de traducción. Autores como Blake, Nerval o Shakespeare pasarían por el filtro traductor del sevillano quien, con el dominio de las lenguas inglesa y francesa, vertía los textos por encargo o por mero interés literario. Hay sin embargo un caso excepcional en el repertorio de las obras traducidas por el hispalense: se trata de dieciocho poemas de Friedrich Hölderlin, poeta del Romanticismo olvidado durante más de medio siglo. La metodología utilizada para este último ejercicio de traducción por parte del poeta sevillano es, además de particular —dado el inexorable estilo personal que imprimió en sus versiones— un tanto controvertible teniendo en cuenta que Luis Cernuda no hablaba alemán.

Las traducciones en colaboración, a cuatro manos e incluso *seudotraducciones* —dependiendo del precepto traductológico de quien las observe—, han sido una constante no encubierta a lo largo de la historia de la literatura. Recuérdese por ejemplo la célebre traducción de *Il Cortegiano* de Castiglione ejecutada por Juan Boscán, donde Garcilaso de la Vega hace acto de presencia para aportar “la postrera lima”. O, más próximo a nuestros días, el Nobel Juan Ramón Jiménez, cuyo repertorio de traducciones debe a su pareja Zenobia Camprubí, quien una vez vertidos los textos hacia la lengua castellana, permitía al autor de *Arias tristes* refinar el estilo y firmar.

Luis Cernuda se apoyaría en el poeta y filósofo alemán Hans Gebser para descodificar y aproximarse a la compleja obra de Hölderlin. A pesar de no existir una noción clara acerca de la relación entre cada uno de los escritores involucrados, ni de la metodología de trabajo que siguieron, Cernuda siempre legitimaría a Gebser como coautor de las versiones del poeta romántico (y responsable de algunas desviaciones de sentido). La calidad y la fidelidad de las versiones *cernudianas* son elementos que, de no tratarse de un caso traslativo tan particular, podrían ponerse en tela de juicio. Pero el descubrimiento de Hölderlin y la experiencia de traducirlo gracias a Hans Gebser supusieron sin duda una escisión con las convenciones estéticas propias de la época que

le tocó vivir al sevillano. Así, Hölderlin se imprimió en la obra de Cernuda. Y Cernuda se imprimió, al vertirse, en sus versiones de Hölderlin.

2. FRIEDRICH HÖLDERLIN EN LA OBRA DE LUIS CERNUDA

2.1. Hölderlin y Cernuda

2.1.1 Hölderlin en España

La obra de Friedrich Hölderlin no fue conocida en la Península Ibérica hasta el inicio del siglo XX, poco después de que el autor fuera redescubierto en su Alemania natal. Su vida tormentosa y la enfermedad mental que le acompañó durante más de treinta años hicieron que se convirtiera en un escritor olvidado y opacado por las grandes figuras del Clasicismo y el Romanticismo alemán, como Schiller o Goethe.¹ Aunque sus obras se publicaron en 1826 por primera vez, y luego en 1846 y 1897, Hölderlin no fue bien acogido por la literatura alemana sino hasta que Stefan George y Karl Wolfskehl publicaran en 1900 la antología *Die deutsche Dichtung*, donde, en un volumen dedicado a Goethe, dieron a conocer una colección de poemas del suabo, a la que siguió una edición en tres volúmenes de Wilhelm Böhm y la primera edición histórico-crítica editada por Norbert von Hellingrath, que concluyeron Friedrich Seebass y Ludwig von Pigenot en 1923, tras la muerte de Hellingrath en la Primera Guerra Mundial. A partir de ese momento, Hölderlin despertaría gran interés en el mundo de la literatura y esto se manifestaría en la aparición de estudios sobre su obra. Poco después, los escritos del lírico suabo se encontraban en la cabecera de la historia de la literatura alemana.² Pero como si de una condena se tratase, el poeta alemán volvería a deambular en su tierra natal, pues una vez “resucitado” en el país tudesco, la obra hölderliniana fue utilizada como literatura propagandística durante el régimen nazi debido al patriotismo y al entusiasmo manifestado siempre a la tierra nativa.³

¹ Luis Cernuda, “Goethe y Hölderlin”, en Luis Cernuda, *Prosa completa*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Barral Editores, Barcelona, 1975, págs. 787-797.

² Anacleto Ferrer, “Las primeras traducciones de Hölderlin en España” en *Friedrich Hölderlin. Poemas. Las primeras traducciones al castellano por Fernando Maristany (1919) y Manuel de Montoliu (1921)*. Ediciones Hiperión, Madrid 2004. Págs. 9-11.

³ El 23 de octubre de 2008 el periódico alemán *Die Zeit* publicaría el ensayo “Deutschlands Schicksal Hölderlin” (“Hölderlin, el destino de Alemania”) del escritor Navid Kermani, quien relata la compleja acogida de una nueva recopilación de la obra de Hölderlin en 1975, de quien difícilmente se había oído hablar tras la Segunda Guerra Mundial. La complejidad se debía al vínculo que se había creado entre dicha obra y la corriente nacionalsocialista. El ensayo de Kermani explica la consternación que dicha publicación causaría en la sociedad alemana y el complejo proceso de desvinculación ideológica entre la poesía del suabo y la ideología del Tercer Reich. El artículo puede leerse en internet: <http://www.zeit.de/2008/44/L-Hoelderlin-Kermani>

Aunque resulte difícil de creer, la acogida de Hölderlin en la España de inicio del siglo XX tuvo una repercusión diferente en el mundo de las letras. Al parecer, la llegada del poeta suabo y de otras figuras del Romanticismo europeo a la Península Ibérica se originó mediante lecturas, contactos y traducciones que aparecerían paulatinamente gracias al aumento significativo de viajes a partir del siglo XIX y durante las tres primeras décadas del siglo XX.⁴ Así, la poesía española, a pesar de no contar con un movimiento propiamente romántico, inicia un diálogo creativo con fragmentos del Romanticismo y, permite detectar algunos de los pasajes más destacados de este movimiento en algunos poetas españoles contemporáneos, como Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno o Vicente Aleixandre.⁵

La llegada de Hölderlin a España tiene tal impacto, que en relativamente poco tiempo se le traduce hacia las lenguas de la Península Ibérica: Maristany y Montoliu lo tradujeron al castellano entre 1919 y 1921, Alvaro Cunqueiro lo tradujo al gallego entre 1933 y 1934 y Carles Riba al catalán en 1922.⁶ Esta reacción pone de manifiesto el interés generalizado de integrar la obra romántica del suabo a la identidad literaria de cada una de las regiones idiomáticas de la Península Ibérica, así como el afán de integrar esa nueva corriente estética, hasta entonces probablemente poco desarrollada, en cada una de las lenguas peninsulares.

La acogida en España se debe a que en el territorio hispánico no se había dado un Romanticismo al estilo europeo inglés o alemán. J. I. Murcia explica esto recordando que desde el siglo XVIII Francia sería puente y mediador entre la producción cultural europea y España. La consecuencia de esto sería el desconocimiento cuasi total del movimiento romántico anglo-germano en la Península Ibérica⁷. ¿Cómo surgió entonces el interés por la corriente estética romántica en la lengua española? Anacleto Ferrer recuerda que en España la poesía moderna y contemporánea propugna una base filosófica cuyo punto central radica en el Romanticismo. “Es el Romanticismo (...)

⁴ Philip W. Silver, *De la mano de Cernuda: Invitación a la poesía*. Fundación Juan March/Cátedra, Madrid 1989, págs. 88- 89.

⁵ Anacleto Ferrer, *Hölderlin en la lírica española del siglo XX*. Ediciones Episteme, Vol. 174, 1997. Pág. 3

⁶ Ídem. Págs. 10- 13.

⁷ Juan Ignacio Murcia, “Luis Cernuda traductor” en *Parallèles*, No. 4, Abril 1981. Pág. 20

aquello que nos liga con la vida”, diría Cernuda en una ocasión.⁸ La ausencia de soporte estético del Romanticismo se debía probablemente al complejo proceso de recepción literaria:

“El texto no se transmite a sí mismo, sino que existe un transmisor: quien lo recibe. La eternidad, la verdad o los valores inmanentes no son cualidades del texto sino que dependen constantemente del receptor; un texto puede contener posibilidades significativas que no hayan sido advertidas ni en el momento de su nacimiento ni por sus destinatarios naturales. Solo la comprensión dialógica que nace de la respuesta que proporciona el texto a las preguntas que le formula el lector salva la distancia temporal y surca el espacio: pasado y presente; Alemania y España; Hölderlin y los poetas españoles del siglo XX.”⁹

En una reflexión de Cernuda sobre Bécquer y el Romanticismo español, el poeta sevillano asegura que a la llegada del movimiento romántico, la literatura española se vería liberada de la pompa y del ornato excesivo que la caracterizaban, pero también ofrecería al mundo de las letras hispánicas la posibilidad de introducir cada episodio de la vida cotidiana en la atmósfera de la poesía.¹⁰ Otras figuras de las letras como Manuel de Montoliu, describieron el contacto con el Romanticismo como un paradigma estilístico:

El síntoma supremo del advenimiento de la sensibilidad de los pueblos del Norte al mundo del arte, bajo la égida del alma alemana (...) un movimiento espiritual de carácter predominantemente lírico (...) Por primera vez el *Yo* se irguió como un mundo superior dispuesto a dictar su ley a todo el mundo objetivo (...) señalando una de las revoluciones más trascendentales en la sensibilidad y en el pensamiento de los pueblos europeos”¹¹

La llegada Hölderlin a las manos de Cernuda no deja de ser enigmática, a pesar de la alta probabilidad de que el poeta entrara en contacto con libros de toda índole, pues no hay que olvidar que el autor de *Ocnos* no hablaba alemán. En *Historial de un libro*,

⁸ Luis Cernuda, “Bécquer y el Romanticismo español” en *Crítica, ensayos y evocaciones*. Editorial Seix Barral. 1a edición. Barcelona 1970. Pág. 102.

⁹ *Op. Cit.* Pág.2

¹⁰ *Op. Cit.* Pág. 102

¹¹ Manuel de Montoliu, Prólogo a *Las cien mejores poesías líricas de la lengua alemana*. Traducción de Fernando Maristany. Editorial Cervantes, Valencia 1919, págs. 5-6. (Ver nota pág. 20 de *Las primeras traducciones al castellano*)

el sevillano cuenta que en Madrid conoció a Hans Gebser, poeta y traductor germano que le ayudó a entender Hölderlin. No obstante, Cernuda afirma que “había leído algo” del mismo poeta ya en alguna ocasión.¹²

El poeta Hans Gebser ha sido una figura de gran atractivo cultural a la que no se le ha dedicado suficiente interés en los estudios sobre Cernuda. Llegó a ser un reputado antropólogo y filósofo de la consciencia, posicionándose casi a la altura de Heidegger. Nacido en Prusia en 1905, llegó a España después de haber quedado deslumbrado por la obra poética de Rainer Maria Rilke, cuyas andanzas por el territorio hispano quiso seguir. Aprendió rápidamente la lengua española y consiguió trabajo en el Ministerio de Instrucción Pública.¹³ Gebser colaboró con Cernuda en la traducción de Hölderlin, pero también tradujo al poeta alemán Novalis al castellano y a algunos poetas españoles (entre ellos, a ciertos miembros de la Generación del 27) al alemán para una antología publicada en 1935 bajo el nombre *Neue Spanische Dichtung*.

Aunque Cernuda se apoyó en Gebser para entender y traducir a Hölderlin, es de suponer que ya había cierta predisposición en el sevillano a dedicarse a ello, pues en su relato *El Indolente* (1929) menciona, a través del protagonista, su entusiasmo por el *Hiperión* de Hölderlin.¹⁴ La traducción al castellano de esta obra aún no existía, pero es probable que ya hubiera un ejemplar en lengua francesa que haya facilitado la lectura a Cernuda, respecto al que nos referiremos más adelante.

El interés renovador de Cernuda le llevó a ir más allá del repertorio literario hispanohablante, para orientarse hacia otros autores de lengua alemana e inglesa en su afán por ampliar horizontes estilísticos. Por ello cabe la posibilidad de que su aproximación a Hölderlin, con apenas un par de décadas de redescubrimiento, se diera gracias a la incitación de Gebser, quien estaría al tanto del reciente hallazgo literario gracias a su vocación poética. Para la época en que se supone que emprendieron la traducción del poeta romántico, entre 1934 y 1935, ya existían las primeras traducciones a la lengua española de algunos poemas seleccionados, que fueron

¹² Luis Cernuda, “Historial de un libro” en *Prosa Completa*. Edición de James Valender y Luis Maristany. Barral Editores, Barcelona 1975, pág. 915

¹³ L. A. Rivero Taravillo, *Cernuda, años españoles. (1902-1938)*. Primera Edición, Tusquets. Barcelona 2008. Págs. 312- 314.

¹⁴ Ídem

efectuados por Fernando Maristany en 1919 y por Manuel de Montoliu en 1921 para la editorial Cervantes¹⁵. Podría pensarse que son las versiones de Maristany y de Montoliu a las que Cernuda se refiere en *Historial de un libro* en donde asegura que “había leído algo”. Pero no nos olvidemos de *El Indolente*, donde ya se había hecho alusión al conocimiento de Hölderlin. Olivier Giménez López propone una solución al misterio de la obra del suabo leída por Cernuda antes de 1934, recordando que en *Indolente*, redactado alrededor 1929 en prosa y publicado hasta 1948, Cernuda refleja su primer encuentro con el lírico alemán: en su vivienda hallaría unos libros en lengua germana, probablemente olvidados por algún viajero, entre los que figuraba el *Hiperión* de Hölderlin. Cernuda afirma que el libro apareció en un momento crucial para su lectura, efectuada en una única e irrepetible ocasión. De ahí el comentario de que “había leído algo” de Hölderlin en *Historial de un libro*. Si su desconocimiento de la lengua alemana solo le permitiría acceder a los poemas hölderlinianos hasta el verano de 1935, gracias al poeta Hans Gebser, ¿qué posibilidad existe de que haya entendido el colosal *Hiperión*? Giménez López estudia la posibilidad de que Cernuda leyera a Hölderlin en francés, dado su amplio conocimiento de la lengua tras haber pasado una temporada en Toulouse, entre 1928 y 1929, y dado que en lengua gala se publicarían dos versiones de *El eremita en Grecia* alrededor de 1930, uno de cuyos volúmenes formaban parte de las pertenencias del sevillano.¹⁶

Friedrich Hölderlin pertenece a la primera generación romántica que representó una ruptura en el ámbito de las letras entre los siglos XVIII y XIX, cuando escritores y pensadores emergentes se contrapusieron a los principios del Clasicismo y a la base filosófica de la Ilustración para dar lugar a una nueva tendencia. El Romanticismo no es un concepto que abarca una época sino una escuela y una corriente determinadas. Aunque cronológicamente Hölderlin no tuvo apenas relación con el Romanticismo, su

¹⁵ Analecto Ferrer, “Las primeras traducciones de Hölderlin en España” en *Friedrich Hölderlin. Poemas. Las primeras traducciones al castellano por Fernando Maristany y Manuel de Montoliu*. Poesía Hiperión, Madrid 2004.

¹⁶ Olivier Giménez López, *La primera recepción de Friedrich Hölderlin en la literatura española (1919-1936)* Págs. 181-183

forma de escribir se aproxima a la forma de pensar romántica dada su especificidad estilística.¹⁷

El Romanticismo tuvo lugar en una generación desmoralizada por las consecuencias de la Revolución francesa y reivindica la importancia de lo aparentemente inútil, como la nostalgia o el sufrimiento corporal y anímico para exteriorizar el vértigo de su existencia. El movimiento se distingue del Clasicismo en la manera de pensar, pero sobre todo en una diferencia generacional que se verá determinada por un cambio en el concepto de socialización. La primera década del movimiento romántico consistió en la búsqueda de una posición para el individuo dentro de la burguesía, pero ante el rechazo generalizado de la sociedad buscan otras alternativas que los convierten entonces en blanco de reproches sociales por buscar constantemente estrategias para huir de la realidad.¹⁸ Esto explica la marginalidad de los textos de Hölderlin en su época y la falta de interés de autores como Goethe en su obra.

¹⁷*Antología de los primeros años del Romanticismo alemán*. Edición de Karl Braun y María Antonia Seijo. Servicio de Publicaciones Universidad de Extremadura, 1ª edición. Salamanca, 1993. Págs. 9-11.

¹⁸ Ídem. Págs. 12,13.

2.1.2 La influencia de Hölderlin en la poesía de Cernuda

En su ensayo “Luis Cernuda’s Debt to Hölderlin” K.J. Bruton recuerda que el interés absoluto de Cernuda en Hölderlin se manifestó en las traducciones de los poemas que el andaluz publicó en 1935, en la nota introductoria que le dedicó a dichas traducciones y en su ensayo “Goethe y Hölderlin” escrito en 1956. Mediante esa aproximación al lírico alemán, el poeta andaluz descubre una nueva visión de la poesía, que supuso un cambio estilístico para ir más allá de “la estrechez del surrealismo francés” y del concepto de poesía “pura” y su “limitación mezquina” propugnados por Machado y Jiménez.¹⁹ J.I. Murcia habla del poco amor de Cernuda por Francia. Un indicio de ello es que después traducir algunas obras de Eluard y tras emprender la traducción de un poema de Nerval, el sevillano no volvería a trabajar con textos escritos en francés desinteresadamente o por afinidad estética, sino de forma mercenaria. Cernuda no manifestó ningún interés o gusto literario por las obras de Saint-Pierre o Merimée que tradujo por encargo antes de 1939, a diferencia de las obras de Blake o Shakespeare (no solo tradujo las obras de los ingleses, sino que además las incorporó a sus estudios literarios).²⁰ Además, en sus ensayos críticos, Francia y la influencia estética de sus movimientos no eran muy recurrentes salvo para referirse a aquellos autores subversivos, enfrentados con la sociedad en la que vivieron, como Baudelaire, Rimbaud o Gide²¹. El autor de *Ocnos* rechazaba sobremanera la limitación estilística que implicaba ceñirse a la herencia cultural francesa, aludiendo nuevamente al dominio que dicha cultura tuvo sobre la recepción cultural en España desde el siglo XVIII.²²

Para Cernuda, ser poeta implicaba reunir tanta experiencia y tantos conocimientos vivenciales y estéticos como fuera posible, y cuanto mejor cuanto más variado fuera, pues ya desde el inicio de su carrera como escritor sería consciente de que seguir las maneras literarias de una época que las impone “dan pronto ocasión a las

¹⁹ Luis Cernuda, “Historial de un libro” en *Prosa Completa*. Edición de James Valender y Luis Maristany. Barral Editores, Barcelona 1975, pág. 915-916.

²⁰ Se trata de *Poesía y literatura*, publicado en 1960. Referencia en J. F. Ruiz Casanova, *Aproximación a una historia de la traducción en España*. Ed. Cátedra. Madrid, 2000. Págs. 455, 487-490.

²¹ *Op. Cit.*, pág.22

²² *Op. Cit.*

primeras arrugas²³”. Su preferencia antimanierista, su insaciable inconformismo y el miedo al acomodamiento espiritual a un oficio o profesión²⁴ lo llevarían a explorar nuevas corrientes y autores, a pesar de la muy frecuente barrera lingüística que ello suponía:

“Para mí la lectura de Hölderlin fue una intuición nueva de la poesía y una visión distinta de la realidad”.²⁵

El redescubrimiento de Hölderlin era un tema de actualidad, sobre todo a partir de la primera edición analítica, completada en 1923 en su país de origen. La obra, tanto tiempo desapercibida, desencadenó reacciones que indicaban la búsqueda de una compensación tras tantos años de desaprovechamiento y olvido. Fue en este período de estupor cuando Stefan Zweig publicó *La lucha contra el demonio*, una obra que sostiene que tres autores alemanes, Nietzsche, Kleist y Hölderlin, estaban poseídos por el demonio. El relato de Zweig se tradujo al español en 1937 y su recepción potenció la difusión de la obra del poeta suabo.

Hölderlin supondría para Cernuda no solo una ruptura definitiva con la herencia poética francesa a partir de su revelación en 1935, sino también un primer acto de exploración de la poesía romántica que se consumó a partir de 1938, cuando durante su estancia en Gran Bretaña se aproximara a la lírica en lengua inglesa.²⁶ Es por ello que K.J. Bruton observa una escisión en la obra poética del andaluz a partir de *Invocaciones*, obra escrita entre 1934 y 1935. Al respecto, Luis Maristany distingue dos etapas estilísticas en *La Realidad y el Deseo*, divididas cronológicamente por la Segunda Guerra Mundial, pero también con una escisión estilística a partir de la toma de contacto con Hölderlin. La primera etapa se distingue por el condicionamiento estético que presupone la pertenencia a la generación del 27, que engloba la experiencia surrealista, plasmada en la obra de Cernuda durante su etapa en Francia, de 1928 a 1929, la profundización en la obra de Bécquer y el primer contacto con Nerval y Hölderlin.

²³ HL. Pag. 904

²⁴ Ídem. Pag. 907

²⁵ Luis Cernuda, “Carta a Nieves Mathews” en *Epistolario 1924-1963*. Edición de James Valender. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003. Pág. 331.

²⁶ J. F. Ruiz Casanova, *Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción*. Ed. Cátedra, Madrid, 2011. Pág. 253.

La segunda etapa se distingue por la experiencia romántica, por el contacto y la asimilación de la poesía anglosajona y por el consiguiente enriquecimiento de la base intelectual.²⁷ Para explicar esta evolución del poeta sevillano, J. I. Murcia destaca que Cernuda repite los mismos procedimientos creativos al traducir que al escribir determinadas obras. Un indicio de esto es que sus versiones de Hölderlin son paralelas a la redacción de *Invocaciones*, por lo que Murcia considera que las traducciones de dichas obras funcionan como un estímulo o como un punto de partida hacia una nueva etapa en la creación poética del andaluz.²⁸ O bien, como un indicio de afinidad estética, que implica, además de una presunta identificación o simpatía estilística por parte del traductor, una huella inexorable del autor al que traduce en su propia obra.²⁹

Después del acercamiento de Cernuda a la obra poética de Hölderlin, el sevillano aprendió a plasmar elementos extraídos de la mitología antigua, alusivos al amor, el poder, la belleza y la poesía como forma de vida. Así, el hispalense dio un giro al semblante de los personajes de sus poemas para brindarles atributos de divinidad que en algunos casos encarnaban la simbología acuñada por el romántico alemán: estatuas personificadas, marinos que hablan con los ríos y los faros... De esta forma Cernuda, como Hölderlin, derribaban la muralla que separaba lo terrenal de lo divino. Otra de las características hölderlinianas acuñadas en el estilo de Cernuda fue, según Bruton, el rechazo de los preceptos religiosos. Bruton recuerda que el poeta británico Michael Hamburger afirmaba que para Hölderlin no había una verdadera religión, pues no existían indicios tangibles sobre la existencia de una fuerza sobrenatural que lograran convencerlo de que algo divino gobernaba a la humanidad. Cernuda halló en aquella postura de Hölderlin la confirmación de un desastre religioso, representado por los símbolos funestos que caracterizaban a los sacramentos de sus tiempos,³⁰ a los que Cernuda hace alusión de la mano de esa idea en algunos de sus poemas de *Invocaciones*, como en “A un muchacho andaluz”:

²⁷ Prólogo de Luis Maristany en *Crítica, ensayos y evocaciones*. Editorial Seix Barral. 1a edición. Barcelona 1970. Pág.11.

²⁸ *Op. Cit.*, pag. 19.

²⁹ J. F. Ruiz Casanova, *Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción*. Ed. Cátedra, Madrid, 2011. Pág. 90-95.

³⁰ Kevin J. Bruton, “Symbolical reference and internal rhythm: Luis Cernuda’s debt to Hölderlin” en *Revue de la littérature comparée* 58, no.1, 1984. Págs. 37-49

Porque nunca he querido dioses crucificados,
Tristes dioses que insultan
Esa tierra ardorosa que te hizo y deshace.³¹

El escritor de la generación del 27 argumenta que la poesía debería asumir el papel de la mitología y crear formas para restablecer el contacto con lo que él considera la “verdad” de la vida:

...una vida perdida entre el mundo moderno y para quien las fuerzas secretas de la tierra son las solas realidades, lejos de estas otras convencionales por las que se rige la sociedad.³²

Acaso sea este un guiño a Hölderlin, cuya obra lírica se sustentó en los mitos de la antigua Grecia. No podemos olvidar que *Las grandes elegías* y los himnos del suabo giran en torno al deseo de revivir las tradiciones de la Grecia clásica, a la que él anhelaba ver resurgir en su propio país. Tal vez esto pueda interpretarse como una necesidad de materializar todo el bagaje mitológico en el mundo real. Tal vez la obra más representativa de este anhelo implícito sea *Hiperión*, en cuya estructura epistolar se presenta a un joven griego que lucha por aprovechar la gloria de su pueblo para fomentar un renacimiento cultural, después de que los helenos derrotaran a los turcos. El joven protagonista fracasa, al igual que fracasó Hölderlin en su proceso de adaptación a las convenciones sociales. O al igual que fracasaría Cernuda en su afán de conciliar realidad y deseo:

Quiero morir cuando el amor muere;
Muere, muere pronto, amor mío.
Abre como una cola la victoria purpúrea del deseo,
Aunque el amante se crea sepultado en un súbito otoño,
Aunque grite:
“Vivir así es cosa de muerte.”³³

³¹Luis Cernuda, “Invocaciones”, en *La realidad y el deseo. 1924 – 1962*. Fondo de Cultura Económica. México 1970. Págs. 105-106.

³² Luis Cernuda, *Critica, ensayos y evocaciones*. Ed. Luis Maristany. Barcelona, Seix Barral, 1970. P. 117.

³³ Luis Cernuda, “Dans ma Péniche” de “Invocaciones”. En *La realidad y el deseo. 1924-1962*. Fondo de Cultura Económica. Primera reimpresión de la cuarta edición. México, 1970. Pág. 110.

El libro *La realidad y el deseo* consta de un repertorio que presenta diversas facetas poéticas del autor, desde sus primeras poesías hasta la obra lírica más cercana a su muerte. Cuando hablo del afán del poeta de conciliar realidad y deseo, me refiero a la lucha del individuo por su libertad para elegir por encima de las leyes humanas, pues Cernuda no solo se enfrentaba a conflictos suscitados por su homosexualidad, también reivindicaba la libertad para elegir hasta llegar a transgredir las convenciones sociales de una España bélica, de una Inglaterra de gente distante, de un paisaje remoto en Estados Unidos, de un México que le prometería amor y le daría soledad. A lo largo de *La realidad y el deseo*, el sevillano enfrenta luz con turbiedad, amor ideal con deseo sexual, reivindica una libertad que lo sume en la soledad y añora siempre su tierra sin dejar de contemplar su idiosincrasia con desprecio. Cernuda vive en la dualidad de lo deseado y lo imposible, del idilio enfrentado al mundo terrenal. Nutre de anhelo las palabras de destierro, y se refugia en él condenándose a la soledad de Eco cuando esta supo que nunca conocería el amor.

Cernuda pierde la fe, pero nunca deja de creer en una vida mejor. Se consuela pensando en que el amor no es más que un suspiro insignificante,

No es nada, es un suspiro (...) ³⁴,

pero luego da alaridos iracundos ante el vínculo perecedero de los amantes,

(...) Porque oscura y cruel la libertad entonces ha nacido (...) ³⁵,

para finalmente mostrarse triunfal ante la tristeza,

Fortalecido estoy contra tu pecho
De augusta piedra fría,
Bajo tus ojos crepusculares,
Oh madre inmortal (...) ³⁶.

Hölderlin plasmaría en su obra el deseo de volver a aquella Grecia antigua para hacer realidad el concepto de ideal tan propugnado por los antiguos helenos. El poeta

³⁴ Luis Cernuda, “No es nada, es un suspiro” de “Invocaciones”. En *La realidad y el deseo. 1924-1962*. Fondo de Cultura Económica. Primera reimpresión de la cuarta edición. México, 1970. Pág. 115.

³⁵ *Op. Cit.* Pág. 117

³⁶ *Op. Cit.* Pág. 122

anhela una nueva Grecia, renacida de la “joven patria alemana”³⁷, de la misma forma que Cernuda cede a la añoranza de aquella tierra ya inexistente que le vio crecer:

(...) Si nunca más pudieran estos ojos
Enamorados reflejar tu imagen.
Si nunca más pudiera por tus bosques,
El alma en paz caída en tu regazo,
Soñar el mundo aquel que yo pensaba
Cuando la triste juventud lo quiso (...) ³⁸

No es casualidad que Cernuda se identifique con la postura de Hölderlin en el uso de los mitos griegos en su obra.³⁹ El sevillano justifica la frecuencia de aparición de las tradiciones clásicas como una nueva forma de entender la mitología, que no se limita a los tópicos (las virtudes o vicios) ni a los condicionamientos morales de una época, sino que retrata una esencia que trasciende lo tangible de lo divino. En la poesía alemana del Romanticismo se daría una lectura de dichos mitos de una forma que no tendría lugar en la poesía española moderna, pues en esta última el poeta español considera que los elementos mitológicos no son más que un recurso decorativo y su presencia excesiva podría causar extrañeza al lector. A diferencia de esto, la reiteración de los elementos mitológicos en Hölderlin refleja la historia de una humanidad que, extraviada en el mundo moderno de la actualidad, ya no se rige por las fuerzas secretas de la tierra sino por el vacío de una realidad.⁴⁰ El anhelo hölderliniano de resucitar la cultura clásica tiene tal repercusión en Cernuda que este se alimenta de la similitud de sus añoranzas para expresar la carencia de su propia cultura, de su propia identidad. Se dirige a estatuas de dioses para paliar los daños infringidos por la humanidad en contra de su propio mundo:

Más no juzguéis por el rayo, la guerra o la plaga
Una triste humanidad decaída (...) ⁴¹

³⁷ *Die Jungfrau Germanien* en el original.

³⁸ “Elegía Española [II]” de “Las Nubes”, en *La realidad y el deseo. 1924-1962*. Fondo de Cultura Económica. Primera reimpresión de la cuarta edición. México, 1970. Pág. 144-145.

³⁹ Luis Cernuda “Hölderlin. Nota marginal (1935)” en *Prosa completa*. Edición de Derek Harris y Luis Maristany. Barral Editores, 1975. Págs. 1302-1304.

⁴⁰ ídem

⁴¹ Luis Cernuda, “A las estatuas de los dioses” de “Invocaciones”. En *La realidad y el deseo. 1924-1963*. Fondo de Cultura Económica. Primera reimpresión de la cuarta edición. México, 1970. Pág. 125-126.

Se trata de una atracción hacia el Romanticismo como un símil al conflicto de adaptación que vivieron, junto con Cernuda, algunos autores en los países de acogida, pero también al conflicto del sevillano ante la imposibilidad de adaptarse a la sociedad moderna. Así, la visión que Cernuda tiene de Andalucía es una visión cuasi paralela a la pasión religiosa que Hölderlin sentía por Grecia.⁴²

Cernuda también heredaría de Hölderlin una visión particular de la figura del poeta, a quien considera un revolucionario que a pesar de carecer de libertad –al igual que el resto de los hombres–, “no puede aceptar esa privación y choca innumerables veces contra los muros de su prisión.”⁴³ Hölderlin por su parte, declaró su vocación como “poeta profético” en los primeros fragmentos de *Hiperión*, publicados en la revista literaria *Thalia* que dirigió Schiller, en 1794⁴⁴.

El poeta romántico tuvo gran influencia en Cernuda y fue, además, el poeta cuyo ejemplo puede considerarse un eslabón entre la poesía evocativa de los primeros años y la poesía discursiva de la que el sevillano dejaría constancia a partir de su encuentro con Hölderlin⁴⁵. Más allá de los títulos que recuerdan a la obra del romántico alemán (“Himno a la tristeza” en *Invocaciones*, “A las estatuas de los dioses” o “Tierra nativa” en *Como quien espera el alba*), Cernuda también recurre a los elementos de la naturaleza mediante los que Hölderlin encuentra la expresión de determinados acontecimientos de la vida.

Me he atrevido a realizar un análisis comparativo de algunos fragmentos del poema de Hölderlin “An die Natur”⁴⁶ y el poema “Dans ma péniche” de Luis Cernuda, escrito entre 1934 y 1935, el mismo período en que el sevillano llevara a cabo las versiones de Hölderlin y que acaso dejaran vestigios en *Invocaciones* como resultado del contacto y de la afinidad estética del andaluz con el alemán.

⁴² Luis Maristany, nota introductoria a “Divagación sobre la Andalucía romántica (1936)” en Luis Cernuda, *Crítica, ensayos, evocaciones*. Ed. Seix Barral. Barcelona 1970. Pág. 121.

⁴³ *Op. Cit.* Pág. 17.

⁴⁴ *div- Atlas zur deutschen Literatur. Tafeln und Texte*. Deutscher Taschenbuch Verlag. 6. Auflage. Munich, 1994. P. 171

⁴⁵ Jenaro Talens, “Hölderlin y Cernuda” en *El espacio y las máscaras*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1975. Pág. 384

⁴⁶ Todos los poemas aquí presentados han sido extraídos de *Hölderlin. Sämtliche Gedichte*. Herausgegeben von Jochen Schmidt. Deutsche Klassiker Verlag, Band 4. Frankfurt am Main, 2005. Este ejemplo en específico se encuentra en las págs. 163-165.

Se han seleccionado algunos versos que presentan una hipótesis mediante indicios del contacto y de la afinidad estética entre los dos autores.⁴⁷ En este punto es preciso hacer una observación sobre la etapa de escritura de “An die Natur”. Se trata de un poema elegíaco escrito entre 1794 y 1795, poco antes de que el lírico suabo iniciara su labor como tutor en la casa Gontard, donde tendría un romance con la madre de familia, Susette Gontard (a quien retrató en todos sus manuscritos dedicados a Diotima).⁴⁸ En la etapa anterior a los años de trabajo como tutor, Hölderlin ya había conocido a Friedrich Schiller, a Novalis y a otras figuras del movimiento clásico en su entorno universitario. El lírico daría a conocer sus himnos y elegías a partir de 1793, cuyas temáticas más recurrentes eran humanidad, belleza, libertad, amor o juventud. La estructura más recurrente de esta etapa poética fue el paralelismo sintáctico:⁴⁹

Da ich noch um deinen Schleier spielte (...)

Da zur Sonne noch mein Herz sich wandte (...)

Estos ejemplos exponen el primer verso de la primera y la segunda estrofa respectivamente. Ambos comienzan con la conjunción *da* (ya que) y concluyen con los verbos *spielen* (tocar [un instrumento]) y *sich wanden* (dirigirse) en pretérito indefinido. Mediante este paralelismo, Hölderlin procura una estructura narrativa en la que enumera aquellos elementos simbólicos alusivos a los temas más recurrentes de sus himnos y elegías. No hay que olvidar que en la época en que le tocó vivir al poeta, el Romanticismo era un movimiento considerado sentimentalista, exagerado y ficticio por los adeptos del Clasicismo racional, ya que los primeros románticos disfrazan los

⁴⁷ Por motivo de espacio, ambos poemas se presentan en su totalidad en el anexo 1 a esta redacción; el poema de Friedrich Hölderlin se presenta con la traducción llevada a cabo por Manuel de Montoliu, publicada en 1921, seguida del poema “Dans ma péniche” de Luis Cernuda. En este apartado solo se exponen fragmentos significativos para el tema que nos ocupa.

⁴⁸ *dtv- Atlas zur deutschen Literatur. Tafeln und Texte*. Deutscher Taschenbuch Verlag. 6. Auflage. Munich, 1994. P. 171

⁴⁹ H.A und E. Frenzel, *Daten deutscher Dichtung chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte. Band 1. Von den Anfängen bis zum Jungen Deutschland*. Deutsche Taschenbuch Verlag (dtv). 28. Auflage. Köln, 1994. Pág. 263.

sentimientos de paisaje y naturaleza con el propósito de retratar en palabras un mundo más espiritual.⁵⁰

El poema “Dans ma péniche” de Cernuda habla del amor perecedero, del desengaño y de las figuraciones que suscita el amor joven. “An die Natur” es en cambio una elegía dedicada a la naturaleza, que dentro de su simbolismo presenta dos fases: la del regocijo ante la naturaleza y la del anhelo y la tristeza cuando esta ha perecido. Si se tiene en cuenta la carga simbólica propia del Romanticismo temprano, — correspondiente a esta etapa creativa de Hölderlin— es posible que las alusiones a la naturaleza hagan también referencia al amor, temática con la que coincidiría entonces con el poema cernudiano, donde el amor parte de un fulgor inicial para luego ensombrecerse, punto desde el que parte este análisis.

De ninguna manera se ha intentado plantear que el poema del suabo haya sido fuente de inspiración para Cernuda. Tan solo se trata de la búsqueda de elementos coincidentes de uno y de otro poeta después de que el hispalense profundizara en la obra poética de Hölderlin con la ayuda de Gebser (no hay que olvidar que la traducción exige una lectura escrupulosa). “An die Natur” no se encuentra entre los poemas que Cernuda y Gebser tradujeron.

Los fragmentos analizados son:

(...)Vuestra guarida melancólica se cubre de sombras crepusculares;

Todo queda afanoso y callado.

Así suele quedar el pecho de los hombres

Cuando cesa el tierno borboteo de la melodía confiada (...)

*Was wir lieben ist in Schatten nur,
da der Jugend goldne Träume starben
Starb für mich die freundliche Natur.*

⁵⁰ Ídem, pág. 295-296

El primero corresponde a cuatro versos de la tercera estrofa del poema del repertorio de *Invocaciones*, mientras que el segundo pertenece a 3 versos de la última estrofa de la elegía hölderliniana. Entre ellos, se han encontrado las siguientes coincidencias:

- *sombras –Schatten*
- *cesa el tierno borboteo de la melodía confiada- Starb für mich die freundliche Natur*
- *guarida melancólica- Jugend goldne Träume.*

La primera correspondencia se da en el término *sombras - Schatten* en alemán. La casualidad no es solamente léxica, sino también simbólica: en castellano es la “guarida melancólica” la que se cubre de sombras, que en el poema de Cernuda se refiere al refugio que supone el amor. En el poema de Hölderlin *Was wir lieben ist in Schatten nur* (aquello que amamos no es más que una sombra) la misma idea es expresada de una forma menos figurativa, pero persiguiendo la misma metáfora: cuando el amor se acaba se ciñe una sombra en cualquier reminiscencia.

Melodía confiada guarda un paralelismo con *freundliche Natur* (la naturaleza afable) en cuanto a la relación semántica entre *confianza* y *afabilidad*. En alemán se trata de la naturaleza llana, en Cernuda es una melodía familiar. Además *starb*, del pretérito indefinido del verbo *sterben* (morir) presenta una correspondencia sinonímica con el verbo *cesar*.

Respecto a *guarida melancólica*, el poema se refiere al refugio aquel donde descansan los jóvenes amantes del poema de Cernuda cuando el amor aún existe y que queda ensombrecido cuando el amor muere. De forma similar, Hölderlin presenta *Jugend goldne Träume* (los sueños dorados de la juventud) después de hablar de *Was wir lieben* (aquello que amamos) para luego referirse a la muerte de estos sueños (*starben*, pretérito indefinido de *sterben*, morir).

La creencia de que el contacto con la obra de Hölderlin tendría cierta repercusión únicamente en la elaboración de *Invocaciones* y de *Nubes*, por ser estas las más inmediatas a la fecha del hallazgo, puede refutarse gracias al eco hölderliniano

esporádico en la obra que Cernuda escribiría posteriormente. Por ejemplo, en *Desolación de la quimera*, escrito entre 1956 y 1962, el poema “Peregrino”⁵¹ recuerda a la oda “Die Heimat”, titulado por Cernuda como “Tierra nativa”, cuya traducción se analizará más adelante. Se ha elegido la versión en castellano del poema para facilitar la exposición de las coincidencias en uno y otro poema.

La versión cernudiana de este poema, presentado en el capítulo siguiente, muestra ciertas coincidencias con el poema de *Desolación de la Quimera* en algunos aspectos, estructurales, temáticos y estilísticos.

A nivel temático ambos poemas presentan una contraposición, pues mientras en “Die Heimat” el protagonista se lamenta por no poder volver a su lugar de origen por no tener nada que ofrecer, el protagonista de “Peregrino” manifiesta el rechazo hacia la posibilidad de volver ahí donde nació.

El narrador del poema alemán rechaza también la posibilidad de retornar después de haber asumido que el deseo de volver nace del idilio suscitado por la nostalgia que le embarga. El narrador de Cernuda no manifiesta nostalgia ni se muestra presa del idilio; contrariamente a esto, se muestra preparado para ver nuevos paisajes y explorar nuevos territorios aunque el tiempo le alcance (motivo de ser de la antítesis “mozo o viejo”). A pesar del abismo emocional entre uno y otro, ambos confrontan el conflicto de identidad que origina el planteamiento del retorno a casa después de una ausencia prolongada.

A nivel estructural, la traducción de “Die Heimat”⁵² presenta dos estrofas de versos mayoritariamente alejandrinos mientras que en “Peregrino” predominan los versos endecasílabos en las tres estrofas que lo conforman. El poema del alemán narra desde la perspectiva de la primera persona del singular, mientras que el poema del sevillano se dirige siempre al *tú*, como si de su alter ego se tratara.

Más allá de esta diferencia, algunos elementos retóricos⁵³ son coincidentes en uno y en otro poema; por ejemplo, la presencia de aliteraciones en más de un verso:

⁵¹ Por motivo de espacio, el poema “Peregrino” se presenta en su totalidad en el anexo 3 Se trata del poema presentado en el libro *La realidad y el deseo. 1924 – 1962*. Fondo de Cultura Económica. México 1970. Pág. 353.

⁵² En adelante nos referiremos a “Die Heimat” como DH y a “Peregrino” como P.

⁵³ Aunque haya más figuras retóricas en ambos poemas, solo se mencionarán aquellos coincidentes.

DH:

Benignas riberas, vosotras (...)

Oh devolverme vosotros, bosques (...)

P:

Cansancio del camino y la codicia (...)

De su tierra, su casa, sus amigos (...)

Además de estas coincidencias fónicas, en ambos casos se presentan preguntas retóricas como

DH: ¿Qué he conseguido si no son sufrimientos?

P: Mas ¿tú? ¿Volver?

Y una anástrofe en cada uno de los poemas que, de manera fortuita, son casi antagónicas:

DH: volver quiero

P: regresar no piensas.

Después de este breve análisis comparativo se podría constatar la existencia de la afinidad estética en Cernuda respecto a Hölderlin, así como la influencia que este último tuvo sobre el primero. O más bien, la influencia de la obra de Cernuda en sus versiones hölderlinianas con el significativo disentimiento de la idea del retorno: mientras que en el marco de referencias del Romanticismo Hölderlin añora el retorno, sustentado por la idea del idilio, Cernuda sustituye tal añoranza por el desprecio a la idea de volver y se apega el idilio del viaje continuo, del eterno *no retorno*.

2.2 En el texto de Hölderlin y en el texto de Cernuda

2.2.1. La edición correcta

Durante la elaboración de este trabajo se presentó en repetidas ocasiones la necesidad de saber qué edición de la poesía de Hölderlin tuvo Cernuda en sus manos. El origen de esta cuestión surgió a raíz de la insistencia de mi tutor de conseguir una edición fiel a los tiempos del encuentro entre el sevillano y Gebser para realizar la traducción de los textos alemanes. Una vez emprendida la búsqueda de una edición cronológicamente cercana al tiempo en que Cernuda y su colaborador se dispusieron a traducir a Hölderlin, la relevancia de encontrar el volumen adecuado ganó importancia. La hipótesis inicial fue que, teniendo en cuenta que Hölderlin pasaría desapercibido desde su muerte hasta 1909 (año en que Norbert von Hellingrath diera a conocer la primera recopilación de las obras del lírico suabo), cualquier volumen publicado entre 1909 y 1935 (año de encuentro entre el poeta sevillano y el filósofo alemán) sería de utilidad. Un breve razonamiento hubiera llevado a cualquiera a pensar que lo más adecuado era obtener una edición que comprendiera un punto intermedio entre esas dos fechas. Así, se eligió una edición de la editorial Gustav Kiepenheuer de 1921 desde la que se planteaba partir para realizar este trabajo. La elección de esta versión se dio en función de lo que se encontró en el mercado, donde afortunadamente muchos anticuarios del país germano ofrecen diversas ediciones de la obra hölderliniana a un precio bastante módico.

Al cotejar los poemas y las versiones involucradas, se presentó un problema de suma importancia: dos de las versiones cernudianas no correspondían a ningún texto de la edición de 1921. La hipótesis inicial fue que se trataba de dos seudotraducciones infringidas por el poeta sevillano como gesto reivindicativo o como uno más de sus exotismos. Posteriormente, se encontró en el epílogo de la edición una nota donde se afirmaba que en ese volumen se encontraba expuesta toda la obra poética de Friedrich Hölderlin de la que se disponía *hasta ese momento*⁵⁴. Afortunadamente, aquella indicación por parte de la casa Kiepenheuer daría una clave para continuar con la

⁵⁴ La cursiva es mía.

búsqueda de otras alternativas. Y es que no fue sino hasta dos años más que, en 1923, se presentara toda su poesía y la gran mayoría de su obra.⁵⁵

La casa Kiepenheuer presenta, como editorial, una historia sumamente singular. Fundada en 1909 en la entonces República de Weimar, sus ediciones ofrecían las primeras versiones populares de obras clásicas alemanas. Su postura liberal frente a los acontecimientos previos a la Segunda Guerra Mundial harían que la casa Kiepenheuer se desplazara hasta la Haya, donde permanecería hasta que la guerra concluyó. A pesar del progresismo incipiente por parte de la casa editorial, el primer condicionante de trabajar con la edición de Kiepenheuer de 1921 ha sido el carácter no académico del volumen⁵⁶, pues el fondo editorial del estado alemán considera a la editorial Gustav Kiepenheuer (convertida en la casa *Aufbau Verlagsgruppe* desde 1994) una casa dedicada a la edición de literatura popular y entretenimiento.⁵⁷

El repertorio traducido por Cernuda pone en evidencia el contacto algunos con poemas preliminares, breves, que serían redactados por Hölderlin en un etapa temprana y que serían completados en la posteridad, como “Lo imperdonable” o el primer ejemplo de “Tierra nativa” aquí expuestos, aunque también alguno de los grandes himnos, como “Mitad de la vida”. El motivo por el cual Cernuda seleccionó aquellas obras (todas ellas preliminares mayoritariamente y casi nunca poemas completos) puede deberse a la barrera lingüística que implicaba la obra escrita en lengua alemana, pero también a la edición que Cernuda haya podido tener en sus manos.

Si recordamos que en 1923 se publicó la primera recopilación de la obra de Hölderlin que abarcaba la obra casi íntegra y que presentaba estudios filológicos, pero que hasta 1954 no dejaron de aparecer manuscritos inéditos del autor, la tarea de

⁵⁵ En *Sämtliche Werke* hay una nota alusiva a una última transcripción de manuscritos inéditos de Hölderlin, que se llevaría a cabo en 1954. No hay que olvidar que entre la publicación de su obra poética completa y 1956 hubo una dictadura fascista en que la obra de Hölderlin sería utilizada con fines propagandísticos y una posguerra donde tendría que pasar un período de sosiego antes de reincorporarse a la lectura del poeta. Para más información, ver capítulo 1 en apartado I.

⁵⁶ Debo esta información a la profesora Pilar Estelrich, quien me proporcionó algunos datos de interés de forma totalmente desinteresada. De no haber sido por ella, no hubiera sabido cómo abordar la edición de 1921 de la casa Kiepenheuer.

⁵⁷ El fondo pertenece al centro de estudios superiores de biblioteconomía de Nordrhein-Westfalen. La base de datos se puede consultar en <http://www.hbz-nrw.de/>

aproximarse a una versión acorde con la época en que Cernuda tradujo a Hölderlin, es una tarea casi imposible. Resolver el misterio de la edición real exigiría no solo más tiempo del asignado para la elaboración de este trabajo, sino mayor dedicación a la investigación del tema con todo lo que ello implica a tiempo real.

Trabajar con una edición fiel a los hechos y dedicar el tiempo suficiente a un buen proyecto de investigación no es un acto imprescindible para el mundo de la filología y la literatura, pero permitiría descubrir otro aspecto más de la forma de trabajar del enigmático poeta andaluz e incluso entender por qué motivos históricos una edición presenta determinadas obras y no otras. Para la elaboración de este trabajo, la búsqueda de tal edición supuso algunas limitaciones: En las bibliotecas de Barcelona no suele haber material de Hölderlin de antes de los años cincuenta o, en caso de haberlo, este se encuentra descatalogado o su fecha de edición es desconocida. En los catálogos se detectaron algunas apreciaciones vagas en caso de poseer algún volumen de las obras de Hölderlin, como en la biblioteca de *Lletres* de la Universitat de Barcelona, donde poseen un solo volumen de la colección que presenta la obra entera de Hölderlin, pero en cuya documentación no especifica qué contiene dicho volumen. Este vacío documental suele requerir una consulta meticulosa de cada uno de los números existentes con la posibilidad de que se trate, en la mayoría de los casos, de una obra totalmente ajena a las necesidades del que investiga.

La formulación de este comentario no pretende plantear una crítica, sino más bien poner de manifiesto la poca difusión que ha tenido la obra de uno de los mejores escritores del Romanticismo alemán en la Península Ibérica. Y esto invita a seguir investigando.

2.2.2 Traducción llevada a cabo por Hans Gebser y Luis Cernuda

La selección de los textos traducidos por Cernuda y Gebser no parece obedecer a ningún orden particular, más allá de lo que les haya ofrecido la enigmática edición que tuvieron en sus manos. Al respecto, es importante recordar que las ediciones publicadas de la obra de Hölderlin en su lengua original variarían mucho desde la fecha de su redescubrimiento hasta 1923, año en que se publicaría la primera edición formal con una recopilación más exhaustiva. Aun así, en 1954 se descubrieron unos manuscritos que habían pasado inadvertidos y que obligarían nuevamente a cambiar la perspectiva de la obra hasta entonces publicada.⁵⁸

La edición en lengua castellana objeto de este estudio pertenece a la Editorial Séneca de México, publicada en 1942 bajo el título de *Poemas* en una segunda edición en la que no se le dio oportunidad a Cernuda de introducir algunas correcciones⁵⁹. El libro presenta dieciocho poemas, la mayoría de ellos pertenecientes a la etapa de entre 1793 y 1806. Aunque en el repertorio no figuran los grandes himnos de Hölderlin (excepto en el caso de “Los Titanes”), Cernuda tradujo “Hälfte des Lebens” (“Mitad de la vida”) uno de los poemas más significativos de la literatura alemana.⁶⁰

A continuación se presentan tres análisis elaborados a partir del cotejo de tres poemas de Hölderlin elegidos por Cernuda para llevar a cabo su traducción. En ellos no existe posicionamiento alguno sobre la calidad de las traducciones, solo se pretende reflejar las dificultades halladas por el poeta sevillano a la hora de traducir, así como las soluciones que dio a algunos problemas traslativos complejos. La lealtad a los originales puede llegar a ser cuestionable en más de una ocasión, pero más adelante se explicará una

⁵⁸ „Hölderlins Gedichte“. En *Hölderlin. Sämtliche Gedichte*. Ed. De Jochen Schmidt. Deutscher Klassiker Verlag. Erste Ausgabe. Frankfurt am Main, 2005. Págs. 485-488.

⁵⁹ Se hablará de este acontecimiento más adelante.

⁶⁰ Neil McLaren, “Cernuda como traductor de Friedrich Hölderlin (1770-1843). En *Traducir poesía. Luis Cernuda traductor*. Ed. Emilio Barón. Universidad de Almería. Servicio de publicaciones. Primera edición. Almería, 1998. Pág. 103-116.

hipótesis respecto a la forma de proceder del traductor y los accidentes propiciados por la aparición de nuevos manuscritos y nuevas recopilaciones de la obra del poeta alemán.

Antes de comenzar, es preciso hacer algunas observaciones respecto a las características de la lengua alemana. En ella suelen ser frecuentes las palabras compuestas para cuya composición poética suele darse una densidad de sílabas tónicas, lo cual crea un abismo entre la naturaleza acentual en lengua española. También a nivel morfológico pueden presentarse problemas, pues en lengua alemana la forma verbal infinitiva, imperativa y, en muchas ocasiones, el participio pretérito, así como todas las formas en plural terminan en la sílaba átona *-en* (*machen, trinken, Menschen, betrogen...*). Esto también puede ocurrir con determinados adjetivos y formas plurales de sustantivos (*verlorenen Ideen*). Ante estas dificultades, el traductor al español debe hacer acopio de creatividad para utilizar elementos rítmicos muy diferentes si quiere reflejar las características del original. Más particular es aún el caso de Hölderlin, quien además de la complejidad poética alemana, buscaba conscientemente modelos griegos para plasmar su lírica.⁶¹

Los elementos temáticos de la obra poética del suabo abarcan cuestiones de identidad, del papel del poeta en la sociedad, de la doctrina cristiana y del abismo que existe entre la mente humana y el mundo. Estos temas pueden haber despertado en Cernuda la ya tan mentada afinidad estética que le llevaría a querer traducir al alemán, pues cada obra de la literatura implica una interpretación de la realidad que da pie a su vez a la creación de otras obras literarias.

⁶¹ Neil McLaren, “Cernuda como traductor de Friedrich Hölderlin (1770-1843). En *Traducir poesía. Luis Cernuda traductor*. Ed. Emilio Barón. Universidad de Almería. Servicio de publicaciones. Primera edición. Almería, 1998. Pág. 109-111.

I

Die Liebe

Wenn ihr Freunde vergesst, wenn ihr die Euern
all,
O ihr Dankbaren, sie euere Dichter schmählt,
Gott vergeb es, doch ehret
Nur die Seele der Liebenden.

Lo imperdonable

Si olvidáis los amigos, burla hacéis del
artista,
Pobre comprensión dais al genio más profundo,
Dios sabe perdonarlo: pero nunca perdona
Que turbéis la paz de los amantes.

Este ejemplo de traducción presenta un fragmento del poema “Die Liebe” de Friedrich Hölderlin, escrito entre 1800 y 1805. El poema original consta de siete estrofas de cuatro versos cada una. Pero solo se analizará la primera estrofa, pues es la única que Cernuda tradujo.

La primera peculiaridad del trabajo traductor del sevillano en este ejemplo radica en la extensión del poema. Cernuda tradujo y publicó la primera estrofa sin que se hiciera alguna anotación al respecto. La mayoría de los poemas del alemán traducidos por Cernuda son obras breves, pero la aparente mutilación de estrofas podría tomarse como una arbitrariedad del poeta andaluz a la que nos referiremos más adelante. No hay que olvidar que el proceso de traslación se llevó a cabo en colaboración con Hans Gebser, que era quien descifraba el texto alemán y Cernuda quien restituía los versos. No se conoce con exactitud cuál era el método de trabajo que seguían el español y el alemán, si es que lo había. No se sabe hasta qué punto Cernuda se tomó cierta libertad de interpretación con el afán de entender ese nuevo mundo del Romanticismo que descifraba paulatinamente.

La traducción del sevillano intenta respetar la extensión de la primera estrofa original, ciñéndose a los cuatro versos sin pauta rítmica, aunque los versos del texto resultante no obedecen a la misma métrica; el original presenta una estrofa de dos dodecasílabos y dos septasílabos, mientras que la versión de Cernuda consiste en dos versos alejandrinos, un tridecasílabo y un decasílabo. La temática respeta también, a grandes rasgos, el contenido del original. No obstante, llama la atención la diferencia en el nombre, pues el título “Die Liebe”, “El amor”, ha sido cambiado por “Lo

imperdonable”. Y es que la estrofa se refiere, en los tres primeros versos, a la misericordia de Dios en todos los casos, pues perdona el olvido y la burla.

Wenn ihr Freunde vergesst, wenn ihr die Euern all,
O ihr Dankbaren, sie, euere Dicher schmäht,
Gott vergeb es, (...)

En el último fragmento del tercero y en el cuarto verso,

(..) doch ehret
Nur die Seele der Liebenden,

el verbo *ehren* (honrar, venerar) conjugado en forma antigua en imperativo de la segunda persona del singular *ehret* (en alemán contemporáneo sería *ehrt*) invita a *ihr*, vosotros, a honrar al alma de los amantes. Finalmente, el adverbio *nur* (tan solo / únicamente / simplemente). Por lo tanto, puede decirse que el poema habla de la inmensa misericordia de un dios que solo pide a cambio honrar el alma de los amantes. Teniendo en cuenta esta interpretación, una posible hipótesis al cambio de nombre del poema puede radicar en que Cernuda se haya encontrado el quid del texto en el perdón, en el *Gott vergeb es* que en el poema es la escisión de la breve enumeración de aquello que puede ser perdonado, encabezada por *wenn* (si, condicional).

La interpretación de Cernuda,

(...) pero nunca perdona
Que turbéis la paz de los amantes,

no debe tomarse como errónea, pues no es sino un parafraseo ante la idea de que lo único que pide Dios es que se venere el alma de los amantes. La versión del andaluz *pero nunca perdona* da entonces sentido a “Lo imperdonable” del título. No obstante, este cambio y la aparente mutilación pueden explicarse de otra forma: Y es que el misterio de la extensión del poema radica en Hölderlin y no en el andaluz, aunque resulte difícil creerlo.

Entre 1796 y 1798, el suabo escribiría algunos poemas breves que luego retomaría y convertiría en odas de mayor extensión, que terminó de ejecutar entre 1800 y 1805.⁶² Tal es el caso del poema breve con el nombre “Das Unverzeihliche” (“Lo imperdonable”) inicialmente, que posteriormente se llamaría “Die Liebe” y que estaría conformado por seis estrofas más. Esto explica la traducción del título de Cernuda a la vez que nos permite deducir que tal vez el sevillano no tuviera noción alguna sobre la existencia de ambas versiones. En cuanto al contenido simbólico, Cernuda parece haber omitido un rasgo importante del poema: en el segundo verso, *O ihr Dankbaren, sie euer Dichter schmäht*, el sevillano no solo ha omitido la interjección *O*, sino que también ha utilizado el genérico *genio* en lugar del original *Dichter*, el *poeta* del original. Este gesto no es impasible a las preferencias poéticas del andaluz, pues la omisión de la interjección anímica podría deberse a su predilección por un estilo más bien parco. Sin embargo en el cambio de *poeta* por *genio más profundo*, es probable que Cernuda haya optado por esta denominación como vinculación con el concepto hölderliniano de poeta como mediador de los dioses y de los hombres.⁶³

En caso de remitir este ejemplo de traducción cernudiana a la definición inicial del texto podemos preguntarnos si se trata realmente de una traducción o se trata más bien de una versión. Es decir, ¿se trata de un trabajo donde la filología y la subjetividad se han fusionado para crear un nuevo texto a partir de la obra que Cernuda pretendía traducir? Bernd Dietz contempla este episodio de la obra traslativa de Cernuda señalando que los versos traducidos no hacen sino revelar una inequívoca pertenencia a la lengua poética del autor de *La realidad y el Deseo*, aunque esta afirmación podría resultar contradictoria si tenemos en cuenta que Hans Gebser colaboró también en la traducción y que podría haber intervenido en el proceso de restitución de las traducciones versionadas. Ante todo, Hölderlin era un lírico, como lo demuestra el lenguaje de sus novelas y sus dramas y su obra poética sigue los preceptos de la métrica antigua.⁶⁴

⁶² „Die Kurzgedichte aus den Jahren 1797 und 1798“. En *Hölderlin. Sämtliche Gedichte*. Ed. De Jochen Schmidt. Deutscher Klassiker Verlag. Erste Ausgabe. Frankfurt am Main, 2005. Págs. 608-612.

⁶³ Neil McLaren, *Op. Cit.*

⁶⁴ Ver nota 32 (*dtv- Atlas zur deutschen Literatur. Tafeln und Texte*. Deutscher Taschenbuch Verlag. 6. Auflage. Munich, 1994. P. 171)

II

Die Heimat

Froh kehrt der Schiffer heim an den stillen
Strom,
Von Inseln fernher, wenn er geerntet hat;
So käm auch ich zur Heimat, hätt ich
Güter so viele, wie Leid, geerntet.

Ihr teuern Ufer, die mich erzogen einst,
Stillt ihr der Liebe Leiden, versprecht ihr mir,
Ihr Wälder meiner Jugend, wenn ich
Komme, die Ruhe noch einmal wieder? (...)

Tierra Nativa

Vuelve el marino alegremente hacia el tranquilo
río
Desde lejanas islas donde provecho obtuvo.
También yo volver quiero a la tierra nativa,
Pero ¿qué he conseguido si no son sufrimientos?
Benignas riberas, vosotras por quienes fui
formado
¿podéis calmar las penas del amor? ¡Ay!
¿O devolverme vosotros, bosques de mi infancia
Cuando retorne mi tranquilidad nuevamente?

Lo primero que se observa en esta traducción es que Cernuda, como en otros ejercicios traslativos, ha optado por plasmar únicamente las dos estrofas iniciales y ha omitido las cuatro restantes del original, sin ofrecer una aclaración al respecto en la nota introductoria a sus versiones de Hölderlin⁶⁵. Esto se debe a que, al igual que en el poema “Die Liebe”, el poema, redactado entre 1796 y 1798 constaba inicialmente de dos estrofas a las que, entre 1800 y 1805, Hölderlin sumaría cuatro más. En cuanto a aspectos formales, basta con observar los dos textos brevemente para notar que el sevillano respetó el número de versos, pero no la separación de las estrofas, pudiéndose tratar esto de un error de edición. Respecto al contenido y a la estructura interna, se han detectado las siguientes particularidades:

- 1) Ya al inicio del primer verso el adjetivo *froh* (alegre) fue cambiado por el adverbio *alegremente* sin que por ello el significado del texto original se vea afectado, pero el cambio de matiz es inexorable. Este detalle no es tan trascendental como la interpretación en la última parte del segundo verso: *wenn er geerntet hat* (si ha logrado cosechar), *wenn* (si condicional) es radicalmente modificado por *donde*. A su

⁶⁵ Para la comprensión del texto original se presentan en el anexo 2 una versión íntegra del poema y su traducción. Esta última corresponde a *Friedrich Hölderlin. Odas. Traducción y notas de Txaro Santoro con un texto de Virginia Euri Careaga y una nota introductoria de Anacleto Ferrer. Edición bilingüe*. Ed. Hiperión. Primera edición. Madrid, 1999. Págs. 62-65

vez, *ernten* (cosechar, que en este caso aparece conjugado en pretérito perfecto de la tercera persona del singular, *geerntet*) ha sido vertido como *obtener provecho*, cuyo valor simbólico es esencialmente parecido. No obstante, el sentido del poema original ha sido modificado en cuanto a que en el texto de Hölderlin, el marino *solo* vuelve a su tierra si ha logrado cosechar algo, mientras que en la versión cernudiana el marino vuelve en cualquier caso, después de haber encontrado un beneficio.

2) En los versos tercero y cuarto,

So **käm** auch ich zur Heimat, **hätt** ich
Güter so viele, wie Leid, geerntet,

El suabo presenta la forma condicional *käm - hätte* (*volvería- si tuviera*) completamente omitida por Cernuda en una reformulación casi ajena al original, aunque conservando la misma idea:

También yo volver quiero a la tierra nativa,
Pero ¿qué he conseguido si no son sufrimientos?

El segundo uso de condicional *hätt* (*si tuviera*) es transformado en pregunta. Aunque esto no afecta demasiado al contenido textual, Cernuda omite la comparación del original *Güter - Leid*, (tantos) *bienes* (como) *sufrimientos*, presentando únicamente los sufrimientos. Algo similar ocurre en un cambio de sentido en *teuern Ufer* en que Cernuda traduce como *benignas riberas*, a pesar de que *benigno* se encuentra, respecto a *teuer* (*caro, valioso,preciado*), por debajo de la escala semántica del término. A nivel estilístico, algunas estructuras recurrentes en la poesía hölderliniana como el paralelismo *Ihr- Ihr* (primero y tercer versos de la segunda estrofa) desaparecen. También lo hacen aliteraciones como *an-den, stillen-Strom, geerntet-hat* o *Liebe-Leiden*. Podría suponerse que Cernuda, con conocimiento de causa o sin ella, procura llevar a cabo una compensación en lo que podría considerarse (aunque resulte trivial decirlo) una transposición estética, donde presenta también algunos ejemplos de aliteración, como *fui-formado*.

En cuanto al contenido, Cernuda ha respetado casi todo el sentido metafórico del texto original: El marino vuelve a casa después de haber pasado una temporada fuera. Este pasaje coincide con la época del destierro de Hölderlin de la casa Gontard, alrededor de 1798 cuando, según notas biográficas, Hölderlin volvería a su hogar en busca de consuelo entre los suyos.

El sevillano, que durante su estancia en Francia en 1929 también conoció la noción de ausencia, entiende el valor de la vuelta al hogar como acto idílico, donde se pretende que el pasado –la tranquilidad de los bosques y las riberas de Hölderlin- le devuelvan la calma de antaño. En cuanto a la métrica, Hölderlin repite el patrón de 11-11-9-10 sílabas en cada estrofa, mientras que en la versión del andaluz predominan los versos alejandrinos.

El carácter lírico del poema se ve modificado sutilmente por aquella interjección que Cernuda incorpora al segundo verso de la segunda estrofa:

¿podéis calmar las penas del amor? ¡Ay!

Esta añadidura anímica no solo es peculiar por su inexistencia en el poema original, sino porque resulta llamativo que Cernuda haya tomado la iniciativa de darle un poema un carácter anímico más pronunciado, pues hay que recordar que el sevillano aseguraba tener preferencia por la poesía menos anímica.

III

Heimat

Und niemand weiß_ _ _ _
_ _ _ _ _ _ _ _ _ _
_ _ _ _ _ _ _ _ _ _
_ _ _ _ _ _ _ _ _ _
Indessen laß mich wandeln
Und wilde Beeren pflücken
Zu löschen die Liebe zu dir
An deinen Pfaden, o Erd'
Hier wo _ _ _ _ _ _ _ _
_ _ _ _ _ und Rosendornen
Und süße Linden duften neben
Den Buchen, des Mittags, wenn im falben
Kornfeld
Das Wachstum rauscht, an geradem Halm,
und den Nacken die Ähte seitwärts beugt
Dem Herbste gleich, jetzt aber unter hohem
Gewölbe der Eichen, da ich sinn
Und aufwärts frage, der Glockenschlag
Mir wohlbekannt
Fernher tönt, goldenklingend, um die
Stunde, wenn
Der Vogel wieder wacht. So gehet es wohl.

Tierra Nativa

Y nadie sabe_ _ _ _ _ _ _ _
_ _ _ _ _ _ _ _ _ _
_ _ _ _ _ _ _ _ _ _
_ _ _ _ _ _ _ _ _ _
Mientras tanto déjame divagar,
Coger bayas silvestres
Por tus senderos, oh tierra,
Para apagar el amor hacia ti.
Aquí donde _ _ _ _ _ _ _ _
_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ rosas, espinas
Y dulces tilos olorosos al lado
De las hayas, al mediodía, cuando en el
pálido trigal
Crece un ímpetu para cada tallo recto
Y pliega la espiga el cuello a un lado
Lo mismo que el otoño; más ahora, bajo la
alta
Bóveda de encinas donde yo reflexiono
e interroga a la altura, una campana de
antiguo conocida
suena la hora con dejo áureo allá en la
lejanía,
en tanto vuela el pájaro otra vez. Quizá así
sea posible

Este poema forma parte del repertorio de borradores y esquemas que se encontraban entre los manuscritos de Hölderlin, cuya fecha de creación no se ha podido determinar⁶⁶. La elección de Cernuda de este borrador resulta peculiar, pues como puede verse en el original, es posible que el poema estuviera incompleto o fuera ilegible para sus compiladores. ¿Qué sería aquello que tanta atención le llamó a Cernuda? Pudo haber sido el título en primer lugar, pues ya hemos hablado de ese aspecto de afinidad estética entre uno y otro poeta. Pero también es probable que el sevillano se sintiera atraído por aquellos espacios en blanco, por un poema condenado por la brecha de la ininteligibilidad. Para el poeta español tal vez haya sido esto un indicio de acentuación en todo el misticismo que albergaba la obra höldeliniana.

⁶⁶ Hölderlin. *Sämtliche Gedichte*. Herausgegeben von Jochen Schmidt. Deutsche Klassiker Verlag, Band 4. Frankfurt am Main, 2005. Pág. 1061.

Los primeros versos de la versión cernudiana se ciñen con una fe casi ciega al original, salvo excepciones a veces enmendadoras en favor de la inteligibilidad en lengua española. Este es el caso de la transposición mencionada en el punto dos. No obstante, a partir de la segunda mitad del poema, la versión del sevillano se afianza a algunas imágenes inexistentes en el texto original. Se han observado las siguientes particularidades en la traducción:

- 1) *Wandeln* (caminar, andar) ha sido interpretado como *divagar* en el sentido de *vagar*.
- 2) Cernuda ha llevado a cabo la transposición de los versos séptimo y octavo invirtiendo simplemente su orden tras haber inquirido un orden narrativo más adecuado.

Por tus senderos, oh tierra,
Para apagar el amor hacia ti.

[El original sería:

Para apagar el amor hacia ti
Por tus senderos, oh tierra (...)]

- 3) En el décimo verso, *und Rosendornen*, aparece justo después de un vacío de contenido. Cernuda ha tomado la iniciativa de transformar el original en *rosas, espinas* (y no *espinas de rosas*). Aquí podría suponerse que Cernuda pretende hacer constar un enumeración imaginando una cadencia ya desaparecida.
- 4) En el verso décimo tercero, *Das Wachstum rauscht, an geradem Halm* se presenta como *Crece un ímpetu para cada tallo recto*; Cernuda convierte el verbo *rauschen* (*murmurar, susurrar*) en el sustantivo *ímpetu*, que no es precisamente verosímil con el original.

- 5) Entre los versos décimoquinto y vigésimo se presentan la mayoría de alteraciones semánticas y léxicas, en las que el sentido del poema se ve trastocado.

En *da ich sinn und aufwärts frage* se observa, en primer lugar, un error de flexión en (*ich*) *frage* (*yo pregunto, interrogo, cuestiono...*) donde Cernuda ha optado por *interroga*, en género femenino. Este detalle aparentemente inocuo implica que es la bóveda de encinas la que se interroga y no el yo poético. El error e interpretación podría deberse a la confusión que tal vez suscitara el adverbio *aufwärts* (*arriba*) que el sevillano pudo haber asociado con la *alta bóveda de encinas*, y que le llevaría a personificar a estos árboles. Finalmente el último verso (*wenn*) *der Vogel wieder wacht* (*cuando el pájaro vuelve a despertar*) ha sido traducido como *en tanto vuela el pájaro otra vez*. Ambos verbos *despertar* y *volar* tienen cierta relación con emprender, recomenzar, con un valor simbólico que me atrevo a calificar como equivalente. De los atributos estéticos del poema original, las alteraciones se han extraviado en la versión cernudiana.

Evaluar la traslación de los elementos metafóricos del texto original resulta casi innecesario, pues algunos de los valores retóricos utilizados por Hölderlin remiten a la etimología de las palabras. Tal es el caso de la comparación *Dem Herbste gleich* (*Lo mismo que el otoño*), donde según el germanista Jochen Schmidt, Hölderlin remite a la etimología griega de la palabra *Herbst* (*otoño*), que guarda relación con *Frucht* (*fruta*)⁶⁷. Esta observación es relevante para comprender una de las metáforas del poema incompleto:

Dem Herbste gleich, jetzt aber unter hohem
Gewölbe der Eichen, da ich sinn

“Como en tiempo de cosecha, pero bajo la bóveda de encinas” remite a un sentimiento de satisfacción anticipada, tal vez más adecuado a la edad de la cosecha, el otoño. Es

⁶⁷ *Ídem.*

decir que Hölderlin percibe una recompensa llegada antes de tiempo, a la sombra de los encinos que se disfruta en el verano, en una etapa más temprana del año, de la vida. Además, la encina es, en la semiótica germana, un elemento recurrente para denotar firmeza e inmortalidad⁶⁸. Así pues, Hölderlin se siente recompensado por la vida a pesar de una edad temprana. No obstante, se muestra consciente e inquieto ante el paso del tiempo:

Und aufwärts frage, der Glockenschlag
Mir wohlbekannt (...)
("La campanada de las horas (más adelante, *um die Stunde*)
a la que conozco también")

Juzgar si Cernuda ha sabido trasladar esa metáfora del juego del tiempo o no sería asumir una perspectiva relativista. No obstante, la traducción de este fragmento pudo haber partido de la comprensión literal únicamente.

El análisis de estos poemas permite entrever que no se trata de traducciones canónicas. Aunque la forma de trabajar de Cernuda aparenta un proceso de traslación puramente literal, los detalles de desviación semántica y estructural permiten deducir que se trata de traducciones versionadas en las que el hispalense se ha tomado la libertad de aplicar su criterio poético utilizando en ocasiones su propia imagería, aunque respeta y acoge con rigor la simbología del romántico alemán. No obstante, el valor simbólico de algunos elementos (por ejemplo, *der Lindenbaum*, el tilo tan presente en el Romanticismo alemán o la ya nombrada encina, *die Eiche*) se pierde en el proceso traslativo y arriba a la cultura de llegada como una figura con una carga semiótica diferente o simplemente sin ella. No por ello debe descartarse que el poeta haya buscado la posibilidad de compensar el valor de estos elementos en la cultura original: la transformación del pájaro que despierta (*Der Vogel wieder wach*) en "vuela el pájaro otra vez" implica, ante todo, la reanudación de una actividad que se infiere suspendida (aunque también debe tenerse en cuenta el mérito de traslación de la aliteración pues *wieder*, *wach* y *wohl* presentan el mismo fonema que *vuela* y *vez*).

⁶⁸ Manfred Lurker, *Wörterbuch der Symbolik. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler*. Albert Kröner Verlag. Stuttgart, 1979. Pág. 491

Algo similar sucede en el poema *Die Heimat con den stillen Strom* (el tranquilo río) cuya relación al hogar se debe a motivos puramente geográficos, pues el “tranquilo río” no es otro sino el río Neckar, que atraviesa el lugar de nacimiento del poeta alemán. Este dato más bien biográfico se transforma en un elemento de fluidez que en castellano, salvo para quien tenga alguna noción histórica de Friedrich Hölderlin, pierde cualquier asociación con la semblanza del poeta.

Aunque resulte trillado recordarlo, el enciclopedista Nicolas Beauzée plantearía una dicotomía en la actividad traslativa: por un lado se refirió a la versión como texto elaborado a partir de un original, en el cual hay una mayor vinculación a los procedimientos propios de la lengua de partida, que tiene en cuenta los idiomatismos de esta y que la toma como directriz estilística. Al otro lado está la traducción, que, según el enciclopedista, se ocupa del fondo de los pensamientos en pos de darles la forma más conveniente y los giros más familiares con la lengua de llegada.⁶⁹ Mediante esta definición, se presenta la dificultad que yace en la contemplación del trabajo traslativo de Cernuda: ¿versión o traducción? Y es que la poesía de Hölderlin a través del sevillano es – como dijo Jenaro Talens – trasplantada, descontextualizada y transformada, pues se trata de dos escrituras, dos lenguas y dos siglos intentando converger en un episodio de transición en la vida del traductor⁷⁰.

Si bien es cierto que la versión cernudiana de la poesía de Hölderlin no es un paradigma de traducción, también es verdad que a Cernuda no siempre se le permitiría mejorar la calidad de su trabajo. Ejemplo inexorable de esto es la segunda edición de sus versiones de Hölderlin publicadas por la editorial Séneca en México, en el año 1942. El desconocimiento de Cernuda de esta segunda edición le privaría de la oportunidad de corregir algunos errores y faltas de dicción. Una anécdota peculiar en torno a la traducción es que Cernuda se muestra, por un lado, inconforme con la

⁷⁰ Jenaro Talens, “Hölderlin y Cernuda” en *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1975. P. 384-385

colaboración de Gebser⁷¹, pero posteriormente, admite en un escrito que los errores presentados en esas traducciones son “culpa mía y no de mi colaborador, a cuya simpatía y conocimiento en nuestro idioma y de la poesía correspondía mejor suerte en la tarea”⁷². La inquina manifestada por el sevillano no parece, en el fondo, tener relación con los aspectos positivos o negativos de la experiencia traductora en colaboración con otras figuras de las letras. Al respecto, Ruiz Casanova nos recuerda que Luis Cernuda actuó de una forma similar después de terminar la traducción de la obra shakesperiana *Troilus and Cressida*, en la que trabajaría intensamente durante los años de residencia en Gran Bretaña con la generosa ayuda del hispanista británico Edward M. Wilson. Después de haber concluido la traducción de la obra y tras dejar el país anglosajón, las referencias a Wilson se volverían más ásperas, como áspera sería su consideración respecto a los años en la región inglesa.⁷³

Jenaro Talens explica que Cernuda llevaría a cabo la traducción de Hölderlin cuando esta “cobraba su justa dimensión en la medida de su dependencia de *La Realidad y el Deseo* de quien era un resultado antes que presupuesto”.⁷⁴ Es decir, la traducción de Hölderlin es el resultado del trabajo sobre *La Realidad y el Deseo* gracias a la dinámica cernudiana, que buscaba puntos de apoyo estilístico. El encuentro de Cernuda con la obra de Hölderlin y la apropiación-transformación de la obra de este último por parte del primero presenta un paradigma en el curso de la creación poética cernudiana. Las versiones del sevillano de la poesía de Hölderlin propician un lenguaje concreto, con un funcionamiento específico en un momento puntual de la historia de las letras españolas. Talens explica la metamorfosis hölderliniana de Cernuda como un encuentro con un lenguaje cuya sintaxis propicia la transformación del hispalense en un nuevo ser, que se manifiesta en el inicio de una etapa poética diferente. Pero el mismo autor asegura, tras analizar las versiones cernudianas del poeta romántico, que “Hölderlin como escritura poética de la Alemania romántica y Hölderlin como apropiación cernudiana no tienen en común más que el nombre.” Con esto, Talens arguye que Hölderlin no es en realidad

⁷¹ Luis Cernuda, “Historial de un libro” en *Prosa Completa*. Edición de James Valender y Luis Maristany. Barral Editores, Barcelona 1975, pág. 917.

⁷² Carta a Octavio G. Barreda del 8 de diciembre de 1943, *Epistolario 1924-1963*. Ed. De James Valender. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. 2003. Págs. 365.

⁷³ J.F. Ruiz Casanova, *Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción*. Ed. Cátedra, Madrid, 2011. Pág. 258-261.

⁷⁴ Jenaro Talens, *Op. Cit.*

una escisión estilística casual en el curso de la poesía cernudiana, sino un simple pretexto que justifica un desplazamiento en la postura estética del autor de *La realidad y el deseo*.⁷⁵ Podría tratarse entonces de una versión en la que la labor filológica y la subjetividad se han fusionado para crear un nuevo texto a partir de la obra que Cernuda pretendía traducir. “La traducción poética –dice Ruiz Casanova- no responde a pautas profesionales ni comerciales (...) sino a las necesidades individuales de *completar* algo más que una lengua poética, completar –y contribuir a formar- el *idiolecto* de un poeta”.⁷⁶

No puede decirse, por otro lado, que el valor atribuido a las traducciones que el sevillano hizo de la selección de poemas de Hölderlin no esté exento del prestigio del nombre. Las versiones, según Talens, son aquellas en las que la fuerte personalidad del traductor se impone al texto que traducen (según el escudriñamiento crítico), dando como resultado una obra personal y no una traducción⁷⁷, cuya aceptación se debe a la relación que existe entre el prestigio del nombre y el interés de difundir una obra. La fidelidad al texto de partida no es entonces, en el caso de la traducción del sevillano, un baremo de calidad ni de estandarización, sino una cuestión de estatuto dentro de la historia de la literatura. ¿Puede considerarse este caso como un ejemplo excepcional de la relevancia del traductor? Porque, de no poseer la prestigiosa licencia del nombre, el traductor no figura como elemento significativo en las portadas de los libros, sino que, si llega a aparecer, lo hará discretamente, en caracteres minúsculos y ostentando una perenne e ineludible invisibilidad.

⁷⁵ *Ídem*

⁷⁶ J.F.Ruiz Casanova, *Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción*. Ed. Cátedra, Madrid, 2011. Pág. 94.

⁷⁷ Jenaro Talens, *Friedrich Hölderlin. Las grandes elegías*. Estudio preliminar. Ediciones Hiperión, Madrid. Tercera edición, 1990. Pág.7.

3. CONCLUSIONES

La obra del poeta lírico Friedrich Hölderlin, uno de los primeros exponentes del Romanticismo alemán, pasó desapercibida durante más de sesenta años en el mundo de la literatura. Su redescubrimiento poco antes de que estallara la Primera Guerra Mundial causó estupor en el mundo de las letras europeas. En España además tendría un gran impacto sobre la obra de Vicente Alexandre, Manuel de Montoliu o Luis Cernuda.

La lengua alemana, cada vez más estudiada por motivos socioeconómicos y políticos, no ha logrado asentarse aún en la cultura hispanohablante hasta el punto de poder considerarse el acervo literario de la cultura germana una de las bases de la literatura en lengua española. Tal vez esto explique la actitud casi apática por parte de las letras hispánicas ante el fenómeno de traducción que representa el procedimiento de Cernuda en el proceso traslativo desde la lengua alemana.

Los estudios dedicados al breve repertorio poético que Cernuda tradujo del alemán al castellano no son muy abundantes y en algunos casos llegan a rozar la vaguedad o repiten aquello tantas veces dicho por otros, como si de una convención se tratara. Algunos autores se centran únicamente en las confidencias del sevillano plasmadas en algunas cartas, en su inclinación sexual o en su complejo temperamento para justificar con imprecisión la decisión del poeta de dedicarse al estudio de Hölderlin. Otros se han dedicado a proponer un eco de la obra del alemán en la obra del sevillano o a corregir aquellas decisiones de traducción tomadas por el poeta hispalense y por su colaborador Hans Gebser. Pero aunque no exista detrás de estas palabras afán crítico alguno, ha supuesto un desengaño advertir que nadie se ha dedicado a profundizar en algunos detalles que tendrían probablemente suma relevancia para comprender mejor esta breve obra traslativa. Entre estos detalles se encuentra la proyección más detallada del personaje de Hans Gebser, a quien probablemente se deba la luz vertida sobre las palabras hölderlinianas a las que Cernuda puso, Garcilaso dixit, la *postrera líma*. El desconocimiento casi total del paradero de Gebser en la cultura hispánica, quien tras su estancia en España se convertiría en un renombrado filósofo, es un indicio más del poco interés que ha suscitado este tema en nuestra lengua. Otro elemento posiblemente

determinante es la edición de la que partió Cernuda para efectuar las traducciones. La relevancia de esto último guarda una relación importante con la reaparición paulatina de Hölderlin en el siglo XX, pues las ediciones publicadas inicialmente no siempre lograron cubrir toda la obra poética del suabo ni tampoco llegaban a estar revisadas con la meticulosidad que exige la obra del alemán. De ahí que algunas de las versiones cernudianas de la poesía de Hölderlin parecieran mutiladas o más próximas a las características de una seudotraducción, hipótesis sustentada por el tópico tan difundido de que Cernuda tenía cierta predilección por las excentricidades.

En las versiones cernudianas nos encontramos con un poeta que se recrea en los versos de Hölderlin aportando su propio estilo compositivo: más que traducir, versiona la poesía hölderliniana para hacerla suya; más que parafrasear, reescribe el mundo anhelado por Hölderlin, el fundado en los preceptos de la Grecia clásica; más que equivalencia semántica, Cernuda vierte aquel repertorio de poemas en una manifestación de afinidad estética y empatía con el lírico suabo.

Abordar el tema de este trabajo no ha sido tarea fácil. La elección se llevó a cabo teniendo en cuenta algunos aspectos prácticos, como las lenguas de trabajo y las coincidencias biográficas con algunos aspectos del historial del autor sevillano (este último detalle se lo debo a mi tutor). Trabajar con Cernuda supuso todo un reto, pues aunque no fue esta la primera aproximación a su obra, ya existía cierta predisposición a dejarse desbordar por su complejidad. Desde una perspectiva personal, el autor de *Ocnos* siempre había personificado el hermetismo del mundo poético dada la compleja configuración de sus composiciones, como si una de los intereses auspiciados por su poesía fuera el deseo de pasar desapercibido. Profundizar en algunos episodios de su vida y en sus escritos ha llevado a desvelar una obra sumamente extensa y variada, desde los primeros versos de su juventud, retratada en *Perfil del aire*, hasta aquellos poemas en prosa de *Variaciones para un tema mexicano*: del lamento a la desazón; de la soledad perenne al enamoramiento febril; del embelesamiento ante la belleza de un cuerpo al desprecio por las adversidades perpetradas por el hombre; y, finalmente, de la complejidad métrica al verso blanco.

Al llevar a cabo este trabajo ha habido que poner la mente en blanco para no contemplar la obra cernudiana desde un punto de vista tendencioso, ya que durante la recopilación de datos ha habido que enfrentar posturas variadas e hipótesis abismalmente diferentes y contradictorias que en ocasiones implicaron que la orientación de este breve proyecto se difuminara, por no hablar de los preceptos propios, a veces demasiado esquemáticos y férreos. De aquí la importancia de aquella sentencia pronunciada por Mijail Bajtín de que “Para entrar en la historia hay que dejar de ser uno mismo”.

A pesar de las limitaciones y la subsecuente pérdida de calidad que supone elaborar un trabajo de esta complejidad en tan solo un trimestre, debo admitir que la asiduidad en el tema del trabajo así como la generosa disposición y la excesiva paciencia por parte de mi tutor, han convertido este proceso casi investigativo en un período de aprendizaje intenso y entretenido.

4. BIBLIOGRAFÍA

Obras de Luis Cernuda

CERNUDA, L., *Prosa completa*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Barral Editores, Barcelona, 1975.

CERNUDA, L., *Crítica, ensayos y evocaciones*. Editorial Seix Barral. 1ª edición. Barcelona, 1970.

CERNUDA, L., *La realidad y el deseo. 1924 – 1962*. Fondo de Cultura Económica. México, 1970.

Obras sobre Luis Cernuda

BARÓN E. (ed.), *Traducir poesía. Luis Cernuda traductor*. Universidad de Almería. Servicio de publicaciones. Primera edición. Almería, 1998.

BRUTON, K. J., “Symbolical reference and internal rhythm: Luis Cernuda’s debt to Hölderlin”. Artículo publicado en *Revue de la littérature comparée* 58, no.1, 1984.

DE VILLENA, L. A., *Luis Cernuda*. Ediciones Omega S.A. Barcelona, 2002.

MARTÍNEZ NADAL, R. *Luis Cernuda: El hombre y sus temas*. Libros Hiperión: Españoles en Gran Bretaña. Madrid, 1983.

MATAS, J.; MARTÍNEZ, J. E.; TRABADO, J. M., *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*. Ediciones Akal, Madrid, 2005.

MURCIA, J. I., “Luis Cernuda traductor”. Artículo publicado en la revista francesa *Parallèles*, No. 4, Abril 1981.

RIVERO TARAVILLO L. A., *Cernuda, años españoles. (1902-1938)*. Primera Edición, Tusquets. Barcelona 2008.

SILVER Philip W., *De la mano de Cernuda: Invitación a la poesía*. Fundación Juan March. Cátedra, Madrid 1989.

TALENS, J., *El espacio y las máscaras*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1975.

VALENDER, J. (ed.), *Luis Cernuda. Epistolario 1924-1963*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003.

Obras de Hölderlin

HÖLDERLIN, F., *Poemas. Las primeras traducciones al castellano por Fernando Maristany (1919) y Manuel de Montoliu (1921)*. Ediciones Hiperión, Madrid, 2004.

HÖLDERLIN, F., *Antología poética. Edición bilingüe de Federico Bermúdez-Cañete*. Ed. Cátedra Letras Universales. Madrid, 2000.

HÖLDERLIN, F., *Gesammelte Werke in vier Bänder. Band I: Gedichte*. Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam, 1921.

HÖLDERLIN, F., *Las grandes elegías (1800-1801). Versión castellana y estudio preliminar de Jenaro Talens (edición bilingüe)*. Ed. Poesía Hiperión. Madrid, 1980.

HÖLDERLIN, F., *Odas. Traducción y notas de Txaro Santoro con un texto de Virginia Euri Careaga y una nota introductoria de Anacleto Ferrer. Edición bilingüe*. Ed. Hiperión. Primera edición. Madrid, 1999.

HÖLDERLIN, F., *Sämtliche Gedichte*. Herausgegeben von Jochen Schmidt. Deutsche Klassiker Verlag, Band 4. Frankfurt am Main, 2005.

Obras sobre Hölderlin

BRAUN, K.; SEIJO, M. A., *Antología de los primeros años del Romanticismo alemán*. Servicio de Publicaciones Universidad de Extremadura, 1ª edición. Salamanca, 1993.

GIMÉNEZ LÓPEZ, O., *La primera recepción de Friedrich Hölderlin en la literatura española (1919-1936)*. Tesis Doctoral. Departament de Filologies Romàniques. Universitat Rovira i Virgili. Tarragona, 2008.

HEIDEGGER, M., *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin. Traducción de José María Valverde*. Ed. Ariel Filosofía. Barcelona, 1983.

MONTOLIU, Manuel de, *Las cien mejores poesías líricas de la lengua alemana. Traducción de Fernando Maristany*. Editorial Cervantes, Valencia, 1919.

SZONDI, P., *Estudios sobre Hölderlin. Con un ensayo sobre el conocimiento filológico*. Ed. Ensayos / Destino. 1ª edición en castellano. Barcelona, 1992.

Otras obras consultadas

DTV- *Atlas zur deutschen Literatur. Tafeln und Texte*. Deutscher Taschenbuch Verlag. 6. Auflage. Munich, 1994.

H.A UND E. FRENZEL, *Daten deutscher Dichtung chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte. Band 1. Von den Anfängen bis zum Jungen Deutschland.* Deutsche Taschenbuch Verlag (dtv). 28. Auflage. Köln, 1994.

LURKER, M., *Wörterbuch der Symbolik.* Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler. Albert Kröner Verlag. Stuttgart, 1979.

RUIZ CASANOVA J. F., *Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción.* Ed. Cátedra, Madrid, 2011.

RUIZ CASANOVA J. F., *Aproximación a una historia de la traducción en España.* Ed. Cátedra. Madrid, 2000.

RUIZ CASANOVA J. F.; PARTZSCH, H.; PENNONE, F. *De poesía y traducción.* Ed. Biblioteca Nueva. Madrid, 2005.

5. ANEXO

1) Poemas íntegros *An die Natur* de Hölderlin y *Dans ma péniche* de Cernuda

An die Natur

Da ich noch um deinen Schleier spielte,
Noch an dir, wie eine Blüte hing,
Noch dein Herz in jedem Laute fühlte,
Der mein zärtlichbebend Herz umfing,
Da ich noch mit Glauben und mit Sehnen
Reich, wie du, vor deinem Bilde stand,
Eine Stelle noch für meine Tränen,
Eine Welt für meine Liebe fand,

Da zur Sonne noch mein Herz sich wandte,
Als vernähme seine Töne sie,
Und die Sterne seine Brüder nannte
Und den Frühling Gottes Melodie,
Da im Hauche, der den Hain bewegte,
Noch dein Geist, dein Geist der Freude sich
In des Herzens stiller Welle regte,
Da umfingen goldne Tage mich.

Wenn im Tale, wo die Quell mich kühlte,
Wo der jugendlichen Sträucher Grün
Um die stillen Felsenwände spielte
Und der Aether durch die Zweige schien,
Wenn ich da, von Blüten übergossen,
Still und trunken ihren Othem trank
Und zu mir, von Licht und Glanz
umflossen,
Aus den Höhn die goldne Wolke sank –

Wenn ich fern auf nackter Heide wallte,
Wo aus dämmernder Geklüfte Schoß
Der Titanensang der Ströme schallte
Und die Nacht der Wolken mich umschloß,
Wenn der Sturm mit seinen Wetterwogen
Mir vorüber durch die Berge fuhr
Und des Himmels Flammen mich
umflogen,
Da erschienst du, Seele der Natur!

A la Naturaleza

(Traducción de Manuel de Montoliu)

Cuando aún yo jugaba con tus velos
Y pendía de ti como una flor,
Y en todos tus sonidos misteriosos
Aún sentía latir tu corazón,
Cuando, cual tú, rico de fe y de anhelo
Te contemplaba en muda adoración,
Y un refugio eras tú para mis lágrimas
Y un mundo hallaba en ti para mi amor;

Cuando hacia el sol mi corazón volvíase,
Cual si el sol percibiese su honda voz,
Y llamaba a los astros, sus hermanos,
Y a la Primavera la canción de Dios,
Y en la brisa que el bosque cimbrea
Tu espíritu latía, y de emoción
Henchía el alma tu sereno gozo,
Era mi vida un mágico esplendor.

Cuando en el valle, en cuya fresca fuente
Apagaba mi sed, cuyo verdor
Su caricia extendía por las peñas,
De entre las ramas el ideal claror
Del éter sonreía, y de las flores
Sumergido en el mar, su casto olor
Bebía y grávida de luz la nube
Bajaba de su altísima mansión;

Cuando en la árida estepa me perdía,
De cuyas hendiduras la gran voz
Titánica, se alzaba del torrente,
Y el nublado escampaba su negror;
Cuando la tempestad ante mis ojos
Descargaba en las cumbres su furor
Y las llamas del cielo me envolvían...
Me aparecía tu alma, oh, Creación.

Oft verlor ich da mit trunknen Tränen
Liebend, wie nach langer Irre sich
In den Ozean die Ströme sehen,
Schöne Welt! in deiner Fülle mich;
Ach! da stürzt ich mit den Wesen allen
Freudig aus der Einsamkeit der Zeit,
Wie ein Pilger in des Vaters Hallen,
In die Arme der Unendlichkeit. –

Seid gesegnet, goldne Kinderträume,
Ihr verbargt des Lebens Armut mir,
Ihr erzogt des Herzens gute Keime,
Was ich nie erringe, schenket ihr!
O Natur! an deiner Schönheit Lichte,
Ohne Müh und Zwang entfalteteten
Sich der Liebe königliche Früchte,
Wie die Ernten in Arkadien.

Tot ist nun, die mich erzog und stillte,
Tot ist nun die jugendliche Welt,
Diese Brust, die einst ein Himmel füllte,
Tot und dürftig, wie ein Stoppelfeld;
Ach! es singt der Frühling meinen Sorgen
Noch, wie einst, ein freundlich tröstend
Lied,
Aber hin ist meines Lebens Morgen,
Meines Herzens Frühling ist verblüht.

Ewig muß die liebste Liebe darben,
Was wir liebten, ist ein Schatten nur,
Da der Jugend goldne Träume starben,
Starb für mich die freundliche Natur;
Das erfuhrt du nicht in frohen Tagen,
Daß so ferne dir die Heimat liegt,
Armes Herz, du wirst sie nie erfragen,
Wenn dir nicht ein Traum von ihr genügt.

Tal como tras un largo, incierto curso
Siente el río el anhelo hacia la mar,
Tal yo más de una vez, oh, mundo hermoso,
Llorando me perdí en tu inmensidad;
¡Ah!, con todos los seres me lanzaba,
Gozoso, huyendo de mi soledad,
En los brazos de amor del Infinito,
Cual hijo que retorna al patio hogar.

¡Oh, sueño de mi infancia, te bendigo!
Bajo el seguro abrigo de tus alas
La bondad germinó en mi vida humilde
Y hallé en ti lo que el hombre nunca alcanza.
De tu belleza, entonces, ¡oh, Natura!,
Sin esfuerzo magníficos brotaban
Los frutos del amor entre mis manos,
Cual las regias cosechas de la Arcadia.

Muerto ya está aquello mundo-paraíso
Que un día cobijara mi existencia,
Y este mi pecho que llenara un cielo,
Muerto y sediento está cual tierra yerma.
Cual antes, su canción arrulladora
Modula mis pesares Primavera,
Mas se apagó la aurora de mi vida;
Deshoja el corazón sus flores secas.

Penar debe el Amor eternamente,
Lo que amamos es solo sombra vana;
¡Ah!, murió para mí Natura amiga,
Tal como un sueño, al ver morir mi
infancia,
No lo sabías en la edad dichosa
Que tan lejos estaba aún tu patria.
Ah, corazón, por ella no pregunta
Si un puro sueño de ella no te basta.

Dans ma péniche

Quiero vivir cuando el amor muere;
muere, muere pronto, amor mío.
Abre como una cola la victoria purpúrea del deseo,
aunque el amante se crea sepultado en un súbito otoño,
aunque grite:
Vivir así es cosa de muerte.

Pobres amantes,
clamáis a fuerza de ser jóvenes;
sea propicia la muerte al hombre a quien mordió la vida,
caiga su frente cansadamente entre las manos
junto al fulgor redondo de una mesa con cualquier
triste libro
pero en vosotros aún va fresco y fragante
el leve perejil que adorna un día al vencedor adolescente.
Dejad por demasiado cierta la perspectiva de alguna nueva
tumba solitaria.
Aún hay dichas, terribles dichas a conquistar bajo la luz
terrestre.
Ante vuestros ojos, amantes,
cuando el amor muere,
vida de la tierra y la vida del mar palidecen juntamente;
el amor, cuna adorable para los deseos exaltados,
los ha vuelto tan lánguidos como pasajeraamente suele
hacerlo
el rasguear de una guitarra en el ocio marino
y la luz del alcohol, aleonado como una cabellera;
vuestra guarida melancólica se cubre de sombras
crepusculares
todo queda afanoso y callado.

Así suele quedar el pecho de los hombres
cuando cesa el tierno borboteo de la melodía confiada,
y tras su delicia interrumpida
un afán insistente puebla el nuevo silencio.

Pobres amantes,
¿de qué os sirvieron las infantiles arras que cruzasteis,
cartas, rizos de luz recién cortada, seda cobriza o negra ala?

Los atardeceres de manos furtivas,
el trémulo palpitar, los labios que suspiran,
la adoración rendida a un leve sexo vanidoso,
los ay mi vida y los ay muerte mía,
todo, todo,
amarillea y cae y huye con el aire que no vuelve.

Oh, amantes,
encadenados entre los manzanos del edén,
cuando el amor muere,
vuestra crueldad; vuestra piedad pierde su presa,
y vuestros brazos caen como cataratas macilentas,
vuestro pecho queda como roca sin ave,
y en tanto despreciáis todo lo que no lleve un velo funerario,
fertilizáis con lágrimas la tumba de los sueños,
dejando allí caer, ignorantes como niños,
la libertad, la perla de los días.

Pero tú y yo sabemos,
río que bajo mi casa fugitiva deslizas tu vida experta,
que cuando el hombre no tiene ligados sus miembros
por las encantadoras mallas del amor,
cuando el deseo es como una cálida azucena
que se ofrece a todo cuerpo hermoso que fluya a
nuestro lado,
cuánto vale una noche como ésta, indecisa
entre la primavera última y el estío primero,
este instante en que oigo los leves chasquidos del bosque
nocturno. Conforme conmigo mismo y con la indiferencia
de los otros,
solo yo con mi vida,
con mi parte en el mundo.

Jóvenes sátiros
que vivís en la selva, labios risueños
ante el exangüe Dios cristiano,
a quien el comerciante adora para mejor cobrar
su mercancía
pies de jóvenes sátiros,
danzad más presto cuando el amante llora,
mientras lanza su tierna endecha

de: Ah, cuando el amor muere.
Porque oscura y cruel la libertad entonces ha nacido;
vuestra descuidada alegría sabrá fortalecerla,
y el deseo girará locamente en pos de los hermosos
cuerpos que vivifican el mundo un solo instante.

2) **Versión de Txaro Santoro del poema *Die Heimat* y su texto de partida.**

Die Heimat

Froh kehrt der Schiffer heim an den stillen Strom,
Von Inseln fernher, wenn er geerntet hat;
So käm auch ich zur Heimat, hätt ich
Güter so viele, wie Leid, geerntet.

Ihr teuren Ufer, die mich erzogen einst,
Stillt ihr der Liebe Leiden, versprecht ihr mir,
Ihr Wälder meiner Jugend, wenn ich
Komme, die Ruhe noch einmal wieder?

Am kühlen Bache, wo ich der Wellen Spiel,
Am Strome, wo ich gleiten die Schiffe sah,
Dort bin ich bald; euch, traute Berge,
Die mich behüteten einst, der Heimat

Verehrte sichre Grenzen, der Mutter Haus
Und liebender Geschwister Umarmungen
Begrüß ich bald und ihr umschließt mich,
Daß, wie in Banden, das Herz mir heile,

Ihr Treugebliebnen! aber ich weiß, ich weiß,
Der Liebe Leid, dies heilet so bald mir nicht,
Dies singt kein Wiegensang, den tröstend
Sterbliche singen, mir aus dem Busen.

Denn sie, die uns das himmlische Feuer leihn,
Die Götter schenken heiliges Leid uns auch,
Drum bleibe dies. Ein Sohn der Erde
Schein ich; zu lieben gemacht, zu leiden.

Tierra natal

Alegre torna a casa el marinero por la mansa corriente
Desde lejanas islas si es abundante su cosecha;
Así a mi tierra volvería yo, si tantos bienes
Como dolores hubiera cosechado.

Oh amadas riberas que antaño me criasteis,
¿apaciguáis las penas del amor? ¿me prometéis,
Oh bosques de mi juventud, que recuperaré de nuevo
El sosiego cuando vuelva?

Junto a aquel fresco arroyo, donde veía jugar a las olas
En la corriente y deslizarse a los barcos,
Allí pronto estaré; allegadas montañas
Que antaño me amparasteis, venerados confines

Seguros de mi tierra natal, casa de mi madre,
Amorosos abrazos de mis hermanos,
Pronto os saludaré y vosotros me estrecharéis
Para que, como entre vendas, sane mi corazón,

¡ah, vosotros que seguís siéndome fieles!, pero ya sé
Que no me sanarán pronto las penas de amor,
No habrá canción de cuna, cantada por mortales,
Que alivie de mi pecho este dolor.

Pues ellos, los que nos prestan el fuego celestial,
Los dioses, nos regalan también dolor sagrado.
Perdure, pues, el mío. Hijo de la Tierra
Parezco; para amar hecho y para sufrir.

3) Peregrino

¿Volver? Vuelva el que tenga,
Tras largos años, tras un largo viaje,
Cansancio del camino y la codicia
De su tierra, su casa, sus amigos,
Del amor que al regreso fiel le espere.

Mas, ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas,
Sino seguir libre adelante,
Disponibile por siempre, mozo o viejo,
Sin hijo que te busque, como a Ulises,
Sin Ítaca que aguarde y sin Penélope.

Sigue, sigue adelante y no regreses,
Fiel hasta el fin del camino y tu vida,
No echas de menos un destino más fácil,
Tus pies sobre la tierra antes no hollada,
Tus ojos frente a lo antes nunca visto.

Tierra Nativa

(Versión de Luis Cernuda del poema “Die Heimat”)

Vuelve el marino alegremente hacia el tranquilo río
Desde lejanas islas donde provecho obtuvo.
También yo volver quiero a la tierra nativa,
Pero ¿qué he conseguido si no son sufrimientos?
Benignas riberas, vosotras por quienes fui formado
¿podéis calmar las penas del amor? ¡Ay!
¿O devolverme vosotros, bosques de mi infancia
Cuando retorne mi tranquilidad nuevamente?