

# Luis Cernuda, Hans Gebser y Friedrich Hölderlin

## Perfiles de una investigación en marcha

Nuria Gasó Gómez

Recibido: 15.04.2016 – Aceptado: 03.06.2016

### Titre / Title / Titolo

Luis Cernuda, Hans Gebser et Friedrich Hölderlin: Profils d'une recherche en cours

Luis Cernuda, Hans Gebser and Friedrich Hölderlin: Profiles of a research in progress

Luis Cernuda, Hans Gebser e Friedrich Hölderlin: Profili di una ricerca in corso

sélection de dix-huit poèmes écrits par Friedrich Hölderlin. Ce travail a eu deux conséquences immédiates: les traductions sont devenues une référence pour la poésie espagnole, et ont montré l'intérêt de Cernuda à lier son travail à d'autres différents mouvements littéraires européens. Cet article examine les débuts de la réception de la poésie de Hölderlin en Espagne jusqu'à ce que les versions de Cernuda et étudie l'influence que les lectures de l'auteur allemand avaient dans le poète espagnol.



### Resumen / Abstract / Résumé / Riasunto

Poco antes del inicio de la Guerra Civil, Luis Cernuda conoció al escritor alemán Hans Gebser, con quien tradujo y publicó una breve selección de dieciocho poemas de Friedrich Hölderlin. Dicha colaboración tiene dos consecuencias inmediatas: estas traducciones se convierten en una referencia para la poesía española de posguerra, a la vez que fueron una muestra del interés de Luis Cernuda por hermanar su poesía con otras corrientes de la poesía europea. Este artículo presenta los inicios de la recepción de la poesía de Hölderlin en España hasta las traducciones de Cernuda, a la vez que analiza la influencia que la lectura del poeta alemán tuvo en la obra del poeta español.

Poco prima dell'inizio della Guerra Civile spagnola, Luis Cernuda ha incontrato lo scrittore svizzero Hans Gebser. Tutti due hanno tradotto e pubblicato una breve selezione di diciotto poesie di Friedrich Hölderlin. Questa collaborazione ha due conseguenze immediate: queste traduzioni diventano un punto di riferimento per la poesia spagnola di guerra e allo stesso tempo mostrano l'interesse di Luis Cernuda per avvicinare la sua poesia con altre correnti di poesia europea. Questo articolo presenta l'inizio della ricezione della poesia di Hölderlin in Spagna attraverso le versioni cernudiane, mentre analizza l'influenza che la lettura del poeta tedesco ha avuto su llavoro del poeta spagnolo.

### Palabras clave / Keywords / Mots-clé / Parole chiave

Luis Cernuda, Hans Gebser, Friedrich Hölderlin, traducción, poesía europea



Luis Cernuda, Hans Gebser, Friedrich Hölderlin, translation, European poetry



Luis Cernuda, Hans Gebser, Friedrich Hölderlin, traduction, poésie européenne



Luis Cernuda, Hans Gebser, Friedrich Hölderlin, traduzione, poesia europea

Before the beginning of the Spanish Civil War, Luis Cernuda met the Swiss writer Hans Gebser. Together they translated and published a brief selection of eighteen poems written by Friedrich Hölderlin. This work had two immediate consequences: the translations became a reference in the Spanish poetry, and showed Cernuda's interest in linking his work to other different European literary movements. This paper reviews the beginnings of the reception of Hölderlin's poetry in Spain until Cernuda's versions and studies the influence that the readings of the German author had in the Spanish poet.



Avant le début de la guerre civile espagnole, Luis Cernuda a rencontré l'écrivain suisse Hans Gebser. Ensemble, ils ont traduit et publié une brève

Para James Valender,  
en recuerdo de nuestra conversación mexicana

## Introducción

La carrera literaria de Luis Cernuda, como la de muchos escritores, también está conformada por un repertorio de traducciones. 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 conjunto 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 ejercicio de traducción por parte del poeta sevillano es, además de particular —dado el inexorable estilo personal que imprimió en sus versiones—, un tanto controvertida, si se tiene 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 mucho 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 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. 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 verterse, en sus versiones de Hölderlin.

## Hölderlin y el Romanticismo en España

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 forma de escribir se aproxima a la forma de pensar romántica, dada su especificidad estilística<sup>1</sup>.

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 éste por parte de la sociedad buscan otras alternativas que los convierten entonces en blanco

<sup>1</sup> *Antología de los primeros años del Romanticismo alemán*, ed. de Karl Braun y María Antonia Seijo. Servicio de Publicaciones Universidad de Extremadura, Cáceres, 1993. págs. 9-11.

de reproches sociales por perseguir constantemente estrategias para huir de la realidad<sup>2</sup>. Esto explica la marginalidad de los textos de Hölderlin en su época y la falta de interés por su obra de autores como Goethe.

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 quedase en un último plano entre las grandes figuras del Clasicismo y el Romanticismo alemán, lejos de Schiller o Goethe<sup>3</sup>. 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 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 alemán, a la que siguió una edición en tres volúmenes de Wilhelm Böhm y la primera edición histórico-crítica editada por Norbert von Hellgrath, que concluyeron Friedrich Seebass y Ludwig von Pigenot en 1923, tras la muerte de Hellgrath en la Primera Guerra Mundial<sup>4</sup>. 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 germano se encontraban como obras de cabecera de la historia de la literatura alemana. 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 por su tierra nativa<sup>5</sup>.

Aunque resulte difícil creer, la acogida de Hölderlin en la España de comienzos del siglo XX tuvo una repercusión diferente en el mundo de las letras. Al parecer, la llegada del poeta alemán 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 pri-

meras décadas del siglo XX<sup>6</sup>. 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 poetas españoles contemporáneos como Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno o Vicente Aleixandre<sup>7</sup>.

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 respectivamente, Carles Riba al catalán en 1922 y Alvaro Cunqueiro lo tradujo al gallego entre 1933 y 1934<sup>8</sup>. Esta reacción pone de manifiesto el interés generalizado de integrar la obra romántica del alemán en 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<sup>9</sup> lo explica

<sup>2</sup> Ibidem. págs. 12-13.

<sup>3</sup> L. Cernuda, “Goethe y Hölderlin”, en Luis Cernuda, *Prosa completa*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Barral Editores, Barcelona, 1975, págs. 787-797.

<sup>4</sup> A. 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)*. Hiperión, Madrid 2004, págs. 9-11.

<sup>5</sup> 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. En él se relata la compleja acogida de Hölderlin en 1975, de quien poco se había oído hablar tras la Segunda Guerra Mundial. La complejidad se debía a la asociación de dicha obra con la corriente nacionalsocialista. El ensayo de Kermani explica la incomodidad causada en la sociedad alemana tras el incidente, así como el complejo proceso de desvinculación entre la poesía del poeta y la ideología del Tercer Reich. El artículo puede leerse en: <http://www.zeit.de/2008/44/L-Hoelderlin-Kermani>.

<sup>6</sup> P. W. Silver, *De la mano de Cernuda: Invitación a la poesía*. Fundación Juan March-Cátedra, Madrid 1989, págs. 88-89.

<sup>7</sup> A. Ferrer, *Hölderlin en la lírica española del siglo XX*. Episteme, Valencia, Vol. 174, 1997, pág. 3.

<sup>8</sup> Ibidem. págs. 10-13.

<sup>9</sup> J. I. Murcia, “Luis Cernuda traductor” en *Paral·lels*, 4 (abril de 1981), pág. 20.

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 Ibérica. ¿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 (...) aquello que nos liga con la vida”, diría Cernuda en una ocasión<sup>10</sup>. La ausencia de referentes estéticos 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<sup>11</sup>.

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<sup>12</sup>. Otras figuras de las letras como Manuel de Montolivi, 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 *Yò* 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<sup>13</sup>.

## Hölderlin y Cernuda

La llegada de 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*, el sevillano cuenta que en Madrid conoció a Hans Gebser, poeta y traductor germano que le ayudó a entender a Hölderlin. No obstante, Cernuda afirma que “había leído algo” del mismo poeta ya en alguna ocasión<sup>14</sup>.

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<sup>15</sup>. Gebser colaboró con Cernuda en la traducción de Hölderlin, pero también tradujo al poeta alemán Novalis al castellano<sup>16</sup> y a algunos poetas españoles (algunos miembros de la Generación del 27) al alemán para una antología publicada en 1935 bajo el nombre *Neue Spanische Dichtung*<sup>17</sup>.

Aunque Cernuda se apoyó en Gebser para entender y traducir a Hölderlin, es de suponer que ya había cierta predisposición en el sevillano, pues en su relato *El Indolente* (1929) menciona, a través del protagonista, su

<sup>10</sup> L. Cernuda, “Bécquer y el Romanticismo español” en *Crítica, ensayos y evocaciones*, Seix Barral, Barcelona 1970, pág. 102.

<sup>11</sup> A. Ferrer, *op. cit.* págs. 1-2.

<sup>12</sup> L. Cernuda, *op. cit.* pág. 102.

<sup>13</sup> M. de Montolivi, Prólogo a *Las cien mejores poesías líricas de la lengua alemana*, trad. de F. Maristany. Cervantes, Valencia, 1919, págs. 5-6.

<sup>14</sup> L. Cernuda, “Historial de un libro” en *Prosa Completa*, ed. cit., pág. 915.

<sup>15</sup> A. Rivero Taravillo, *Cernuda, años españoles (1902-1938)*, Tusquets, Barcelona, 2008, págs. 312-314.

<sup>16</sup> *Cruz y Raya*, 39 (junio de 1936), págs. 65-92.

<sup>17</sup> Jean Gebser, *Lorca oder das Reich der Mütter*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1949, pág. 67.



entusiasmo por el *Hiperión* de Hölderlin<sup>18</sup>. La traducción al castellano de esta obra aún no existía, pero es probable que Cernuda lo hubiera leído en una traducción francesa reciente.

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, a menos de tres décadas de su redescubrimiento, se diera gracias a la incitación de Gebser, quien estaba al tanto del reciente hallazgo literario. En 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 efectuadas por Fernando Maristany en 1919 y por Manuel de Montoliu en 1921 para la editorial Cervantes<sup>19</sup>. Podría pensarse que son las versiones de Maristany y de Montoliu a las que Cernuda se refiere en *Historial de un libro* cuando 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 leída por Cernuda antes de 1934, recordando que en *El Indolente*, redactado alrededor de 1929 en prosa y no 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. Si su desconocimiento de la lengua alemana no le permitiría acceder a los poemas hölderlinianos hasta el verano de 1935, gracias a Hans Gebser, ¿qué posibilidad existe de que hubiera entendido el colosal *Hiperión*? Giménez López<sup>20</sup> estudia la posibilidad de que Cernuda leyera a Hölderlin en francés. Esta idea es viable, teniendo en cuenta que ya en 1929 se publicó una primera versión francesa de *El eremita en Grecia*<sup>21</sup>.

## La influencia de Hölderlin en la poesía de Cernuda

En su ensayo “Luis Cernuda’s Debt to Hölderlin” K.J. Bruton<sup>22</sup> hace recuento del interés de Cernuda por Hölderlin: las traducciones de los poemas que el andaluz publicó en 1935, la nota introductoria que dedicó a dichas traducciones y 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”, estéticas propugnadas respectivamente por Juan Ramón Jiménez y los poetas de la Generación del 27<sup>23</sup>. J. I. Murcia<sup>24</sup> recuerda además el poco amor de Cernuda por Francia, país que durante casi dos siglos pautó las referencias culturales y literarias de España. Después de traducir algunas obras de Eluard y tras emprender la traducción de un poema de Nerval, el sevillano no volvería a traducir textos franceses ni volvería a incidir en el legado cultural francés en sus estudios literarios. 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 Yeats (no sólo tradujo algunos poemas de éstos y otros autores

<sup>18</sup> A. Rivero Tarradillo, *op. cit.*

<sup>19</sup> F. Maristany, *Las cien mejores poesías líricas de la lengua alemana*, Cervantes, Valencia, 1919, págs. 44-45 (se trata de “Hyperion Schicksaalslied”, “Die Kürze” y “Am Abend”, traducidos como “Hyperion”, “¿Por qué tan breve?” y “¡Oh, ponte, bello sol...!”); M. Montoliu, *Hölderlin*, Cervantes, (serie “Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas”, XXX), Barcelona, 1921.

<sup>20</sup> O. Giménez López, *La primera recepción de Friedrich Hölderlin en la literatura española (1919-1936)* [tesis doctoral], Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2008, págs. 181-183.

<sup>21</sup> “Hypérion”, traducción de Joseph Delage; *Europe. Revue mensuelle*, 83 (15 noviembre 1929), págs. 384-403.

<sup>22</sup> K. J. Bruton, “Symbolical reference and internal rhythm: Luis Cernuda’s debt to Hölderlin” en *Revue de la littérature comparée* 58,1, 1984. págs. 37-49.

<sup>23</sup> L. Cernuda, “Historial de un libro” en *Prosa Completa*, ed. cit., pág. 915-916.

<sup>24</sup> J. I. Murcia, *art. cit.*, pág. 20.

británicos, sino que además los incorporó a sus estudios literarios)<sup>25</sup>. Además, en sus ensayos críticos, Francia y la influencia de sus movimientos estéticos no eran muy recurrentes, salvo para referirse a aquellos autores subversivos, enfrentados con la sociedad en la que vivieron, como Baudelaire, Rimbaud o Gide<sup>26</sup>.

Para Cernuda, ser poeta implicaba reunir tanta experiencia y tantos conocimientos estéticos como fuera posible, pues ya desde el inicio de su carrera como escritor sería consciente de que seguir las maneras literarias de una época que las impone “da pronto ocasión a las primeras arrugas”<sup>27</sup>. Su preferencia antimanierista, su insaciable inconformismo y el miedo al acomodamiento espiritual a un oficio o profesión<sup>28</sup> 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<sup>29</sup>.

El redescubrimiento de Hölderlin era un tema de actualidad, sobre todo a partir de la primera edición crítica, completada en 1923 en su país de origen. La obra, tanto tiempo olvidada, desencadenó gran interés. Fue en este período de estupor cuando Stefan Zweig publicó *La lucha contra el demonio*, una obra en la que se sostiene que tres autores alemanes (Nietzsche, Kleist y Hölderlin) estaban poseídos por el mismísimo Satán. El relato de Zweig se tradujo al español en 1934 y su llegada a la Península Ibérica contribuyó a la difusión de la obra del poeta<sup>30</sup>.

Hölderlin no sólo supondría para Cernuda una ruptura definitiva con la herencia poética francesa, sino también un primer acto de exploración de la poesía lírica que se consumó a partir de 1938, cuando durante su estancia en Gran Bretaña se aproximara a las obras de este género en lengua inglesa<sup>31</sup>. A partir de aquí, se da una escisión en la obra poética del andaluz, que ya había empezado a materializarse en *Invocaciones*, obra escrita entre 1934 y 1935. A este respecto, Luis Maristany distingue dos etapas estilísticas en *La realidad y el deseo*, divididas cronológicamente por la Segunda Guerra

Mundial, pero también con un punto de inflexión estilístico 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. La segunda etapa se distingue por la experiencia romántica, por el contacto y la asimilación de la poesía anglosajona y por lo que Maristany considera el consiguiente enriquecimiento de la base intelectual<sup>32</sup>. Para explicar esta evolución del poeta sevillano, J. I. Murcia señala que Cernuda repite los mismos procedimientos creativos al traducir que al escribir determinadas obras. Sus versiones de Hölderlin, paralelas a la redacción de *Invocaciones*, funcionan como un estímulo o como un punto de partida hacia una nueva etapa en la creación poética del andaluz<sup>33</sup>. Se da entonces un proceso de *afinidad estética*, que implica, además de una presunta identificación o simpatía estilística por parte del traductor, una huella inexorable en la propia obra original de éste<sup>34</sup>.

Después del acercamiento de Cernuda a la obra poética de Hölderlin, el sevillano comenzaría a plasmar elementos extraídos de la mitología antigua, alusivos al amor, el poder, la belleza y la poesía como forma de

<sup>25</sup> *Pensamiento poético en la lírica inglesa (Siglo XIX)*, México, Imprenta Universitaria, 1958 (reeditado en: *Prosa Completa*, ed. cit., págs. 485-720).

<sup>26</sup> J. I. Murcia, *art. cit.*, pág. 22.

<sup>27</sup> L. Cernuda, “Historial de un libro”, ed. cit., pág. 904.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pág. 907.

<sup>29</sup> L. Cernuda, “Carta a Nieves Mathews” en *Epistolario 1924-1963*, ed. de James Valender, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2003, pág. 331.

<sup>30</sup> *La lucha contra el demonio. (Hölderlin, Kleist, Nietzsche)*, trad. de Joaquín Verdagué, Barcelona, Apolo, 1934.

<sup>31</sup> J. F. Ruiz Casanova, *Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción*, Cátedra, Madrid, 2011, pág. 253.

<sup>32</sup> Prólogo de L. Maristany en *Crítica, ensayos y evocaciones*, Seix Barral, Barcelona, 1970, pág. 11.

<sup>33</sup> J. I. Murcia, *art. cit.*, pág. 19.

<sup>34</sup> J. F. Ruiz Casanova, *Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción*, Cátedra, Madrid, 2011, pág. 90-95.

vida<sup>35</sup>. Ya sea por coincidencias biográficas o por afinidad estética, el hispalense dio un giro al semblante de los personajes de sus poemas para brindarles atributos de divinidad que en algunos casos coinciden con la simbología acuñada por el romántico alemán: estatuas personificadas, marinos que hablan con los ríos y los faros, discursos más bien pesimistas... De esta forma Cernuda, como Hölderlin, derriba la muralla que separa 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 el lírico alemán no había una verdadera religión, pues —a pesar de haber pasado una década entre las cuatro paredes de un claustro— no existían para él indicios tangibles sobre la existencia de una fuerza que lograran convencerlo de que algo divino gobernaba a la humanidad, más allá de la naturaleza<sup>36</sup> y de la cultura clásica, cuyo fin es la muerte:

[...] mas no es dado a nosotros  
tregua en paraje alguno;  
desaparecen, caen  
los hombres resignados  
ciegamente, de hora  
en hora, como agua  
de una peña arrojada  
a otra peña, a través de los años  
en lo incierto, hacia abajo [...]<sup>37</sup>

Cernuda halló en aquella postura de Hölderlin la confirmación de un desapego religioso, representado por los símbolos funestos con los que caracterizó a los sacramentos de sus tiempos, similares a los que el poeta español introduce, con esta misma idea, en algunos versos de *Invocaciones*, como en “A un muchacho andaluz”:

Porque nunca he querido dioses crucificados,  
Tristes dioses que insultan  
Esa tierra ardorosa que te hizo y deshace<sup>38</sup>

A partir de aquí, el escritor de la Generación del 27 empieza a plantearse 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<sup>39</sup>

Se trata pues de un guiño a Hölderlin, cuya obra lírica se sustentó en los mitos de los antiguos helenos. No podemos olvidar que *Las grandes elegías* y los himnos giran en torno al deseo de revivir las tradiciones de la Grecia clásica, que él anhelaba ver resurgir en su propio universo. Tal vez esto pueda interpretarse como una necesidad de materializar todo el bagaje mitológico en el mundo real y es esta idea la que encuentra un eco en *Hiperión*, en cuya estructura epistolar se presenta a un joven semidiós que lucha por aprovechar la gloria de su pueblo para fomentar un renacimiento cultural. 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.”<sup>40</sup>

<sup>35</sup> K. J. Bruton, “Symbolical Reference and Internal Rythm: Luis Cernuda’s Debt to Hölderlin”, en *Revue de la littérature comparée*, 58, 1 (1984), págs. 37-49.

<sup>36</sup> S. Zweig, *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche*, Insel-Verlag, Leipzig, 1925.

<sup>37</sup> “Canción al destino de Hiperión”, en “Hölderlin”, trad. de H. Gebser y L. Cernuda, *Cruz y Raya*, 32 (noviembre de 1935), págs. 119-120.

<sup>38</sup> L. Cernuda, “Invocaciones”, en *La realidad y el deseo. 1924 – 1962*, Fondo de Cultura Económica, México, 1970, págs. 105-106.

<sup>39</sup> L. Cernuda, *Critica, ensayos y evocaciones*, ed. de Luis Maristany, Barcelona, Seix Barral, 1970, pág. 117.

<sup>40</sup> L. Cernuda, “Dans ma Péniche” de “Invocaciones”, en *La realidad y el deseo. 1924-1962*, Fondo de Cultura Económica, México, 1970, pág. 110.

Y es que Cernuda no sólo se enfrentaba a conflictos suscitados por su homosexualidad, sino que también tenía dificultades para asimilar las convenciones socio-políticas de una España convulsa, de una Inglaterra distante, de un panorama gélido en Estados Unidos, de un México que le prometería amor y le daría soledad. A lo largo del repertorio de *La realidad y el deseo*, el sevillano enfrenta luz con tiniebla, 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. 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 (...) <sup>41</sup>,

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

(...) Porque oscura y cruel la libertad entonces ha nacido (...) <sup>42</sup>,

para finalmente mostrarse triunfal ante la tristeza,

Fortalecido estoy contra tu pecho

De augusta piedra fría,

Bajo tus ojos crepusculares,

Oh madre inmortal (...) <sup>43</sup>

En términos de poética, Hölderlin y Cernuda coinciden también en el discurso de la nostalgia. El primero grabó en su obra el deseo de volver al lugar de origen, la tierra de la que tuvo que apartarse para ingresar en el claustro de Maulbron. Después de una larga lista de desencuentros, el alemán mira hacia atrás, hacia los días de juventud y naturaleza que tanto marcaron su vida <sup>44</sup>, de la misma forma en 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 [...] <sup>45</sup>

No es casualidad que Cernuda se identifique con la postura asumida por Hölderlin en el uso de los mitos griegos en su obra <sup>46</sup>. El sevillano justifica la 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 actual, ya no se rige por las fuerzas secretas de la tierra sino por el vacío de una realidad <sup>47</sup>. 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:

<sup>41</sup> L. Cernuda, "No es nada, es un suspiro" de "Invocaciones", *ed. cit.*, pág. 115.

<sup>42</sup> *Ibidem* Pág. 117.

<sup>43</sup> *Ibidem* Pág. 122.

<sup>44</sup> S. Zweig, *op. cit.* pág. 31.

<sup>45</sup> "Elegía Española [III]" de "Las Nubes", en *La realidad y el deseo. 1924-1962, ed. cit.*, págs. 144-145.

<sup>46</sup> L. Cernuda "Hölderlin. Nota marginal (1935)" en *Prosa completa*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Barral Editores, 1975, págs. 1302-1304.

<sup>47</sup> *Ibidem*



Más no juzguéis por el rayo, la guerra o la plaga  
Una triste humanidad decaída (...) <sup>48</sup>

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 (o de España) es una visión cuasi paralela a la pasión religiosa que Hölderlin sentía por Grecia <sup>49</sup>.

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” <sup>50</sup>. Hölderlin por su parte, declaró su vocación como “poeta profético” en los primeros fragmentos de *Hiperion*, publicados en la revista literaria *Thalia* que dirigía Friedrich Schiller en 1794 <sup>51</sup>.

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 Hölderlin <sup>52</sup>. 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 expresa determinados acontecimientos de la vida.

Con el afán de ilustrar el fenómeno de *afinidad poética*, podrían realizarse infinidad de análisis comparativos entre los dos autores; en este caso, se han tomado fragmentos del poema de Hölderlin “An die Natur” <sup>53</sup> y de “Dansmapéniche” de Luis Cernuda, escrito entre 1934 y 1935, el mismo período en que el sevillano llevara a cabo las versiones de Hölderlin que acaso dejaran vestigios en *Invocaciones*:

[...] 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 [...]

[...] Ewig muß die Liebe darben,  
Was wir lieben ist in Schatten nur,  
da der Jugend goldne Träume starben  
Starb für mich die freundliche Natur. [...]

El primer ejemplo corresponde a cuatro versos de la tercera estrofa del poema de *Invocaciones*, mientras que el segundo son tres versos de la última estrofa de la elegía holderliniana *An die Natur*. Entre ellos, se hallan las siguientes coincidencias:

- *sombras –Schatten*
- *cesa el tierno borboteo de la melodía confiada –Starbfürmich 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* (Lo que amamos es sólo sombra vana <sup>54</sup>) 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.

<sup>48</sup> L. Cernuda, “A las estatuas de los dioses” de “Invocaciones”, *ed. cit.*, págs. 125-126.

<sup>49</sup> L. Maristany, nota introductoria a “Divagación sobre la Andalucía romántica (1936)” en L. Cernuda, *Crítica, ensayos, evocaciones*, Seix Barral, Barcelona, 1970, pág. 121.

<sup>50</sup> *Ibidem*, pág. 117.

<sup>51</sup> *Atlas zur deutschen Literatur. Tafeln und Texte*. Deutscher Taschenbuch Verlag, Munich, 1994, pág. 171.

<sup>52</sup> Jenaro Talens, “Hölderlin y Cernuda” en *El espacio y las máscaras*, Anagrama, Barcelona, 1975, pág. 384.

<sup>53</sup> 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 se encuentra en las págs. 163-165.

<sup>54</sup> Traducción de Manuel de Montoliu, en *ed. cit.* págs. 39-40.

*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*, la tercera persona singular 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.

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 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).<sup>55</sup> En la etapa anterior a los años de trabajo en esa residencia, Hölderlin ya había conocido a Friedrich Schiller, a Novalis y a otras figuras del movimiento clásico de su entorno. 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 habitual de esta etapa poética fue el paralelismo sintáctico<sup>56</sup> como el que se lee en el primer verso de la primera estrofa y el primer verso de la segunda estrofa, respectivamente:

Da ich noch um deinen Schleier spielte [...]

Da zur Sonnen och mein Herz sich wandte

Ambos comienzan con la conjunción *da* (ya que) y concluyen con los verbos *spielen* (tocar [un instrumento]) y *sich wenden* (*dirigirse o volverse hacia algo o alguien*) en pretérito indefinido. Mediante el uso del paralelismo, Hölderlin procura una estructura narrativa en la que enumera aquellos elementos simbólicos y temas más

recurrentes de sus himnos y elegías, próximos a los del Romanticismo, que entonces era considerado por los adeptos del movimiento clásico racional como unacorrente sentimentalista, exagerada y ficticia, por la aparente necesidad de disfrazar los sentimientos de paisaje y naturaleza en un mundo más espiritual<sup>57</sup>.

El poema “Dans ma péniche” de Cernuda habla del amor percedero, 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 esencia de las cosas y la del anhelo y la tristeza cuando lo primero 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 el poema cernudiano, donde el amor parte de un fulgor inicial para luego ensombrecerse).

De ninguna manera se ha intentado plantear que el poema del autor alemán haya sido fuente de inspiración para Cernuda (entre otras cosas, porque “An die Natur” no se encuentra entre los poemas que Cernuda y Gebser tradujeron). Tan solo se trata de elementos coincidentes entre uno y otro poeta, después de que el hispalense profundizara en la obra de Hölderlin con la ayuda de Gebser.

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 de contacto con el alemán, puede refutarse gracias al eco holderliniano esporádico en la obra que Cernuda escribiría posteriormente. Por ejemplo, en *Desolación de la quimera*, escrito entre 1956 y 1962, el poema “Peregrino” recuerda a la oda “Die Heimat”, titulado por Cernuda “Tierra nativa”.

<sup>55</sup> *Atlas zur deutschen Literatur. Tafeln und Texte*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Munich, 1994, pág 171.

<sup>56</sup> 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, Köln, 1994, pág 263.

<sup>57</sup> *Ibidem*, págs. 295-296

La versión cernudiana de este poema 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 al no tener nada que ofrecer, el protagonista de “Peregrino” manifiesta el rechazo hacia la posibilidad de volver ahí donde nació.

El yo 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 yo poético 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”<sup>58</sup> presenta dos estrofas de versos mayoritariamente alexandrinos mientras que en “Peregrino” predominan los versos endecasílabos en las tres estrofas que lo conforman. El poema del alemán utiliza 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: ese *tú* que es *yo* por desdoblamiento en el poema facilita el monólogo dramático.

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

DH:	P:
Benignas riberas, vosotras [...]	Cansancio del camino y la codicia
Oh devolverme vosotros, bosques [...]	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 afinidad estética de Cernuda hacia Hölderlin, así como la influencia que los temas de la poesía de este último tuvo sobre el primero.

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

### La edición correcta

En el transcurso de mis investigaciones se ha presentado la necesidad de saber qué edición de la poesía de Hölderlin tuvieron Cernuda y Gebser en sus manos. Una vez emprendida la búsqueda de una edición cronológicamente cercana al tiempo en que Cernuda y su colaborador se dispusieron a traducir al alemán, la relevancia de encontrar el volumen adecuado ganó importancia. La hipótesis inicial fue que, teniendo en cuenta que Hölderlin pasaría casi desapercibido desde su muerte hasta 1909 (año en que Norbert von Hellgrath diera a conocer la primera recopilación de las obras del lírico germano), cualquier volumen publicado entre 1909 y 1935 (año del 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, para realizar el cotejo se eligió una edición de la editorial Gustav Kiepenheuer de 1921. Sin embargo, al cotejar los poemas y las versiones, se presentó un problema de suma importancia: dos de las versiones cernudianas no se corresponden con ningún texto de la edición mencionada a pesar de que en el epílogo del volumen

<sup>58</sup> En adelante me referiré a “Die Heimat” como DH y a “Peregrino” como P.

se afirmara que se presentaba toda la obra poética de Friedrich Hölderlin de que se disponía *hasta ese momento*. Afortunadamente, aquella indicación por parte de la casa Kiepenheuer daría una clave para continuar con la búsqueda de otras alternativas. Y es que no fue sino hasta dos años más tarde, en 1923, cuando se presentara toda su poesía y la gran mayoría de su obra<sup>59</sup>.

La casa Kiepenheuer presenta, como editorial, una historia sumamente singular. Fundada en 1909 en la entonces República de Weimar, sus libros ofrecían las primeras versiones populares de obras clásicas alemanas. Su postura liberal frente a los acontecimientos previos a la Segunda Guerra Mundial harían que Kiepenheuer se desplazara hasta la Haya, donde permaneció hasta que la guerra vio su fin. 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 volumen<sup>60</sup>, pues el fondo editorial del estado alemán considera a la editorial Gustav Kiepenheuer (convertida en *Aufbau Verlagsgruppe* desde 1994) una casa dedicada a la edición de literatura popular y entretenimiento<sup>61</sup>.

El repertorio traducido por Cernuda pone en evidencia el contacto con algunos 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 tuviera en sus manos.

Si recordamos que en 1923 se publicó la primera recopilación 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 aproximarse a una versión acorde con la época en que Cernuda tradujo a Hölderlin, resulta casi imposible.

### Traducción llevada a cabo por Hans Gebser y Luis Cernuda

La selección de los textos traducidos por Cernuda y Gebser no obedece, en apariencia, 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 publicó la primera edición formal con una recopilación más exhaustiva. Aun así, en 1954 se descubrió un manuscrito que había pasado inadvertido y que obligaría nuevamente a cambiar la perspectiva de la obra hasta entonces publicada<sup>62</sup>.

La versión en lengua castellana objeto de este estudio pertenece a la publicación de la revista *Cruz y Raya*, publicada en 1935<sup>63</sup>. La selección 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 “Los Titanes”), Cernuda tradujo “Hälfte des Lebens” (“Mitad de la vida”) uno de los poemas más significativos de la literatura alemana<sup>64</sup>.

<sup>59</sup> En *Sämtliche Werke* hay una nota alusiva a una última transcripción de manuscritos inéditos de Hölderlin, que se encontró en 1954 (pág. 485). No hay que olvidar que entre la publicación de su obra poética completa y 1956 hubo una dictadura fascista durante la cual la obra de Hölderlin fue utilizada con fines propagandísticos. No fue sino hasta después de la posguerra y de un período de sosiego, que la obra logró ser incorporada nuevamente a la vida literaria, según se recordó en el periódico *Die Zeit*, en el artículo antes citado “Deutschlands Schicksal Hölderlin”, del 23 de octubre de 2008.

<sup>60</sup> Debo esta información a mi profesora, la Doctora Pilar Estelrich, quien me proporcionó algunos datos de gran interés.

<sup>61</sup> 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/>.

<sup>62</sup> “Hölderlins Gedichte”. En *Hölderlin. Sämtliche Gedichte*, ed. de Jochen Schmidt, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 2005, págs. 485-488.

<sup>63</sup> En 1942, José Bergamín publicaría en la editorial Séneca de México, bajo el título de *Poemas*, una segunda edición en la que no se le dio oportunidad a Cernuda de introducir correcciones.

<sup>64</sup> N. McLaren, “Cernuda como traductor de Friedrich Hölderlin (1770-1843)”, en E. Barón, ed., *Traducir poesía. Luis Cernuda traductor*, Universidad de Almería, Almería, 1998, págs. 103-116.



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 complejos problemas traslativos. La lealtad a los originales puede llegar a ser cuestionable en más de una ocasión, pero más adelante se dará una 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.

Los elementos temáticos de la obra poética del alemán 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.

La mayoría de los poemas del alemán traducidos por Cernuda son más bien breves, pero la aparente elisión de estrofas podría tomarse como una arbitrariedad del poeta andaluz, como sucedió en el poema “Die Liebe”, nombrado en la versión cernudiana “Lo imperdonable” y del que podría creerse que sólo se tradujo la primera estrofa.

## DIE LIEBE

Wenn ihr Freunde vergesst, wenn ihr die Euern all,  
O ihr Dankbaren, sie euere Dichter schmäht,  
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

No hay que olvidar además 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. Poco (o más bien nada) se sabe acerca del método de trabajo que seguían el español y el alemán, si es que lo había. No se conoce hasta qué punto Cernuda se tomó cierta libertad de interpretación con el afán de entender ese nuevo mundo del Romanticismo que descifraba paulatinamente, pues no hay documento alguno donde se hable de la metodología. En cuanto a Gebser, tampoco éste llegó a hablar nunca del trabajo realizado junto al poeta andaluz. Estas circunstancias se dan, además, en pleno proceso del redescubrimiento de Hölderlin, que tendría como resultado una metamorfosis de su obra. Por ejemplo, entre 1796 y 1798 escribió algunos poemas breves que luego retomaría y convertiría en odas de mayor extensión, que terminó de ejecutar entre 1800 y 1805<sup>65</sup>. Tal es el caso del poema breve con el nombre “Das Unverzeihliche” (“Lo imperdonable”), que posteriormente se titularía “Die Liebe” y que estaría conformado por seis estrofas más. Esto explica el aparente cambio del título, 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 (o Cernuda y Gebser) parece haber omitido un rasgo importante del poema: en el segundo verso, *O ihr Dankbaren, sie euere Dichter schmäht*, el sevillano no solo ha omitido la interjección *O*, sino que también ha utilizado el hiperónimo *genio* en lugar del original *Dichter*, el *poeta*. Este gesto no es ajeno a las preferencias poéticas del andaluz, pues la ausencia de la interjección anímica podría deberse a su predilección por un estilo más 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 holderliniano de poeta como mediador de los dioses y de los hombres<sup>66</sup>.

<sup>65</sup> “Die Kurzgedichte aus den Jahren 1797 und 1798”, en Hölderlin. *Sämtliche Gedichte*, ed. cit., págs. 608-612.

<sup>66</sup> N. McLaren, *Art. Cit.*

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 (presuntamente) en la traducción y que podría haber intervenido en el proceso de restitución de las traducciones versionadas, pues ya tenía un largo recorrido como traductor, incluso en forma inversa<sup>67</sup>.

Algo similar sucede con “Die Heimat”, traducido por Cernuda como “Tierra Nativa”:

#### 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 Hölderlin. 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 la 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 cosechado), *wenn* (si condicional) es radicalmente modificado por *donde*. A su 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 poeta alemán presenta la forma condicional *käm* - *hätt* (*volvería*- *si tuviera*) completamente omitida por

<sup>67</sup> Me refiero a las versiones de Novalis, publicadas en *Cruz y Raya* (1936).

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, que 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 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 a un poema un carácter anímico más pronunciado, pues hay que recordar que el sevillano aseguraba tener preferencia por la poesía menos anímica.

Otro capítulo casi enigmático se da otra en la traducción de “Die Heimat”, bautizada como “Tierra Nativa”:

#### DIE 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

Este poema forma parte del repertorio de borradores y esquemas que se encontraban entre los manuscritos de Hölderlin, cuya fecha de creación no ha podido determinarse<sup>68</sup>. 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 tanto llamó la atención de Cernuda? Pudo haber sido el título; 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.

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 presentada más abajo. No obstante, a partir de la segunda mitad del poema, la versión del sevillano se afianza en algunas imágenes inexistentes en el texto original. Por ejemplo:

- 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 *y espinas de rosas*). Aquí podría suponerse que Cernuda pretende hacer constar una enumeración que reconstruye una cadencia desaparecida.
- 4) En el verso décimotercero, *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 se corresponde 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.

Evaluar la traducción 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*)<sup>69</sup>. 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 decir que Hölderlin percibe una recompensa llegada antes de tiempo, a la sombra de los encinos que se disfruta en verano, en una etapa más temprana del año, de la vida. Además, la encina es, en la simbología germana, un elemento recurrente para denotar firmeza

<sup>68</sup> Hölderlin. *Sämtliche Gedichte*, ed. cit., pág. 1061.

<sup>69</sup> *Ibidem*.



e inmortalidad<sup>70</sup>. 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, de manual. Aunque la forma de trabajar de Cernuda y Gebser 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 imaginaria, aunque respeta y acoge con rigor la simbología del romántico alemán.

Aun cuando 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 ésta y que la toma como directriz estilística. Por otro lado está la traducción que, según el francés, se ocupa del fondo de los pensamientos en pos de darles la forma más conveniente y los giros más familiares en la lengua de llegada. Mediante esta definición, se presenta la dificultad que subyace en la contemplación del trabajo traslativo de Cernuda: ¿versión o traducción<sup>71</sup>? 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 traductor<sup>72</sup>.

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 de esto es la segunda edición de sus versiones de Hölderlin publicadas por José Bergamín en México (1942). El desconocimiento de Cernuda de esta segunda edición le privaría de la oportunidad de corregir algunos errores y faltas de dicción<sup>73</sup>. Una anécdota peculiar en torno a la traducción es que Cernuda adquiere, por un lado, una postura indefinida frente al trabajo realizado con Gebser<sup>74</sup>, 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<sup>75</sup>”. 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

<sup>70</sup> Manfred Lurker, *Wörterbuch der Symbolik. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler*, Albert Kröner Verlag, Stuttgart, 1979, pág. 491.

<sup>71</sup> N. Beauzée, «Traduction, version», dans *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Le Breton, 1765, vol. XVI, págs. 510-512.

<sup>72</sup> Jenaro Talens, «Hölderlin y Cernuda» en *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1975, págs. 384-385.

<sup>73</sup> No sólo esto, sino que el nuevo original incluyó nuevas erratas. Por ejemplo, el poema *Tierra nativa*, leemos: «bóveda de encinas donde yo reflexiono/ e interroga...» (pág. 37). Esta errata se transferiría, obviamente, a la edición facsímil publicada por Renacimiento en Sevilla, 2002. Curiosamente en la edición de *Cruz y Raya. Antología* (Turner, Madrid, 1974), Bergamín reproduce el texto correctamente, tal y como se editara en la revista en 1935: «bóvedas de encinas donde yo reflexiono/ e interrogo...» (pág. 395).

<sup>74</sup> L. Cernuda, «Historial de un libro» en *Prosa Completa*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Barral Editores, Barcelona, 1975, pág. 916.

<sup>75</sup> «Carta a Octavio G. Barreda del 8 de diciembre de 1943», en *Epistolario 1924-1963*, ed. de James Valender, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2003, pág. 365.

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 al trabajo realizado en lengua inglesa<sup>76</sup>.

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”<sup>77</sup>. Es decir, la traducción de Hölderlin tiene como resultado *La realidad y el deseo*, puesto que la dinámica de trabajo cernudiana buscaba siempre 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 del sevillano. Sus versiones 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 el 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. Al mismo tiempo, el 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 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*. 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 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<sup>78</sup>.

No puede decirse, por otro lado, que el valor atribuido a las traducciones del sevillano no se deba al prestigio del nombre: las versiones, suelen ser aquellas en las que la fuerte personalidad (o el estilo literario) del traductor se impone sobre el texto traducido, dando como resultado una obra personal y no una traducción. 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?

## Final

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 tendría, además, 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 presenta 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

<sup>76</sup> J. F. Ruiz Casanova, *Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción*. Cátedra, Madrid, 2011, pág. 258-261.

<sup>77</sup> Jenaro Talens, *op. cit.*, pág. 384.

<sup>78</sup> J. F. Ruiz Casanova, *op. cit.*, pág. 94.

plasmadas en algunas cartas, en su inclinación sexual o en su complejo temperamento para justificar de forma imprecisa 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 podrían tener 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 prestó, 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 su obra poética ni tampoco llegaban a estar revisadas con la meticulosidad que exige la extensa 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 seudo traducción, 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 germano.

## Bibliografía

### Obras de Luis Cernuda

- CERNUDA, L., (1975), *Prosa completa*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona: Barral Editores.
- CERNUDA, L., (1970), *Crítica, ensayos y evocaciones*, Barcelona: Seix Barral.
- CERNUDA, L., (1970), *La realidad y el deseo. 1924-1962*. México: Fondo de Cultura Económica.

### Obras sobre Luis Cernuda

- BARÓN E., ed., (1998), *Traducir poesía. Luis Cernuda traductor*. Universidad de Almería, Almería.
- BRUTON, K. J., (1984), "Symbolical reference and internal rhythm: Luis Cernuda's debt to Hölderlin". *Revue de la littérature comparée* 58, 1, págs. 37-49.
- DE VILLENA, L. A., (2002), *Luis Cernuda*. Barcelona: Ediciones Omega.
- MARTÍNEZ NADAL, R., (1983), *Espanoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda: El hombre y sus temas*. Madrid: Hiperión.
- MATAS, J.; MARTÍNEZ, J. E.; TRABADO, J. M., (2005), *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, Madrid: Akal.
- MURCIA, J. I., (abril 1981), "Luis Cernuda traductor", *Parallèls*, 4, págs. 17-26.
- RIVERO TARAVILLO, A., (2008), *Cernuda, años españoles. (1902-1938)*, Barcelona: Tusquets.
- SILVER PHILIP, W., (1989), *De la mano de Cernuda: Invitación a la poesía*. Madrid: Fundación Juan March-Cátedra.
- TALENS, J., (1975), *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*, Barcelona: Anagrama.
- VALENDER, J., ed., (2003), *Luis Cernuda. Epistolario 1924-1963*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

### Obras de Hölderlin

- HÖLDERLIN, F., (2004), *Poemas. Las primeras traducciones al castellano por Fernando Maristany (1919) y Manuel de Montoliu (1921)*, Madrid: ed. de A. Ferrer, Hiperión.
- HÖLDERLIN, F., (2000), *Antología poética*. Madrid: Ed. bilingüe de Federico Bermúdez-Cañete.

- HÖLDERLIN, F., (1921), *Gesammelte Werke in vier Bänder. Band I: Gedichte*. Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag.
- HÖLDERLIN, F., (1980), *Las grandes elegías (1800-1801)*, trad. Jenaro Talens (edición bilingüe), Madrid: Hiperión.
- HÖLDERLIN, F., (1999), *Odas. Trad. de Txaro Santoro*, Madrid: Hiperión.
- HÖLDERLIN, F., (2005), *Sämtliche Gedichte*, herausgegeben von Jochen Schmidt, Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker Verlag, Band 4.

### Otras referencias bibliográficas

- Atlas zur deutschen Literatur. Tafeln und Texte*. (1994), München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- BRAUN, K.; SEIJO, M. A., (1992), *Antología de los primeros años del Romanticismo alemán*, Cáceres: Universidad de Extremadura.
- FRENZEL H.A. UND E., (1994), *Daten deutscher Dichtung chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte. Band 1. Von den Anfängen bis zum Jungen Deutschland*. Köln: Deutsche Taschenbuch Verlag.
- GIMÉNEZ LÓPEZ, O., (2008), *La primera recepción de Friedrich Hölderlin en la literatura española (1919-1936)* [tesis doctoral], Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.
- HEIDEGGER, M., (1983), *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Trad. de José María Valverde, Barcelona: Ariel.
- Las cien mejores poesías líricas de la lengua alemana*. (1919), Trad. de Fernando Maristany, prólogo de M. Montoliu, Valencia: Cervantes.
- LURKER, M., (1979), *Wörterbuch der Symbolik. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler*, Stuttgart: Albert Kröner.
- RUIZ CASANOVA J. F., (2011) *Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción*. Madrid: Cátedra.
- SZONDI, P., (1992), *Estudios sobre Hölderlin. Con un ensayo sobre el conocimiento filológico*, trad. de Juan Luis Bermal, Barcelona: Destino.
- ZWEIG, STEFAN, (1925) *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche*, Leipzig: Insel-Verlag.