

***LA PRIMERA RECEPCIÓN DE FRIEDRICH HÖLDERLIN
EN LA LITERATURA ESPAÑOLA
(1919-1936)***

Olivier Giménez López

Tesi Doctoral

Departament de Filologies Romàniques

(Dins del programa de doctorat *Teoria de la literatura i mètodes de crítica del*

Departament de Filologies Romàniques)

Director: Dr. Jordi Jané i Carbó

del Departament de Filologia Anglogermànica

Universitat Rovira i Virgili

Tarragona, 2008

VOLUMEN I

LA PRIMERA RECEPCIÓN DE FRIEDRICH HÖLDERLIN
EN LA LITERATURA ESPAÑOLA
(1919-1936)

VOLUMEN I

ÍNDICE

	Página
<i>Preliminar</i>	11
I. La recepción literaria	23
I.1 La teoría de la recepción y la traducción literaria. La recepción literaria	27
I.2 La recepción literaria a la luz de la traducción. Metodología aplicada	37
I.2.1 Disposición de la obra traducida	39
I.2.2 Localización espacio-temporal	41
I.2.3 Soporte de la traducción	42
I.2.4 Autoría de la traducción	44
I.2.5 Motivación	46
I.2.6 Criterios de traducción	48
I.2.7 Destinatario	52
I.3 La recepción literaria de Hölderlin en la Alemania de la primera mitad del siglo XX	55
II. Tres poemas de Friedrich Hölderlin entre <i>Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua alemana</i>	73
II.1 Historial de una antología	75
II.2 La traducción en sí	85
III. Manuel de Montoliu, antólogo y traductor de Hölderlin	91
III.1 Historial de una traducción	93

III.2 La traducción en sí.....	107
IV. Carles Riba, introductor de Hölderlin en la literatura catalana	125
IV.1 Las versiones de Carles Riba	127
IV.1.1 Historial de unas versiones	129
IV.1.2 Las versiones en sí	138
IV.1.3 <i>L'Entenebriment</i> de Hölderlin.....	150
IV.1.4 El alcance de las versiones de Riba	153
IV.2 El papel de la prensa catalana	173
IV.2.1 Joan Crexells.....	174
IV.2.2 Tomàs Garcés	180
IV.2.3 Agustí Esclasans	182
IV.3 Elvira Augusta Lewi. Tres cartas traducidas.....	193
V. Álvaro Cunqueiro, primer traductor de Hölderlin en lengua gallega	201
V.1 <i>Nos</i> y Álvaro Cunqueiro.....	203
V.2 Tres poemas traducidos	211
VI. <i>La lucha contra el demonio</i> de Stefan Zweig	223
VI.1 Breve historial de un libro.....	227
VI.2 Hölderlin y <i>Der Kampf mit dem Dämon</i>	231
VI.3 La traducción.....	267
VII. Hölderlin y Luis Cernuda	271
VII.1 Historial de una traducción-recepción.....	281
VII.2 Las traducciones de Luis Cernuda y Hans Gebser	299
VII.3 Hölderlin en la obra de Luis Cernuda	305
VII.3.1 Influencia formal	305
VII.3.2 Afinidades temáticas	310
VII.3.2.1 <i>Dichterberuf</i>	313
VII.3.2.2 El poeta como ser ultrajado.....	314
VII.3.2.3 Religiosidad y rebeldía.....	316
VII.3.2.4 El acorde panteísta.....	322
VII.3.2.5 La fragilidad del sentimiento amoroso	328
VII.3.2.6 La soledad	329

VII.3.2.7 Norte y Sur.....	334
VII.3.3 Influencia temática	337
VII.3.3.1 La mitología griega	338
VII.3.3.2 La muerte integradora	344
VII.4 Hölderlin a través de Luis Cernuda.....	353
VII.5 <i>Cruz y Raya</i>	363
VII.6 «Hölderlin, el joven puro».....	367
VII.7 Hölderlin, Cernuda y Vicente Aleixandre.....	373
VIII. Juan Ramón Jiménez y Miguel de Unamuno, Lectores de Hölderlin.	381
VIII.1 Juan Ramón Jiménez	385
VIII.2 Miguel de Unamuno	391
IX. Paréntesis dictatorial y segunda (y definitiva) Recepción de Hölderlin en España	399
X. Conclusión	431
XI. Tabla cronológica de la primera recepción literaria de Friedrich Hölderlin en la Literatura Española (1919-1936)	455
XII. Bibliografía	465
XII.1 Friedrich Hölderlin.....	467
Ediciones más relevantes de las obras completas.....	467
Primeras antologías más relevantes.....	467
Traducciones al castellano en España	468
Traducciones al catalán.....	469
Traducciones al gallego	470
Traducción al <i>euskera</i>	470
Material de apoyo.....	471
Monografías.....	471
Artículos	474
Hölderlin en España	477
XII.2 Fernando Maristany y Manuel de Montoliu	479
Artículos	479

XII.3 Carles Riba (y otros autores en lengua catalana).....	481
Correspondencia.....	481
Poemarios, monografías.....	481
Artículos	482
XII.4 <i>NOS</i> y Álvaro Cunqueiro.....	485
XII.5 Stefan Zweig.....	487
XII.6 Luis Cernuda	489
Monografías.....	489
Artículos	490
XII.6.1 Sobre Vicente Aleixandre y Hölderlin	495
XII.7 Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez y las letras alemanas	497
XII.8 Temática	499
XII.8.1 La recepción literaria, Estética de la recepción.....	499
Monografías.....	499
Artículos.....	500
XII.8.2 Teoría de la literatura, Literatura comparada e Historia de la Literatura.....	501
Monografías.....	501
Artículos.....	502
XII.8.3 Traducción	502
Material de apoyo	502
Monografías y ensayos.....	503
Artículos.....	504
XII.8.4 Romanticismo, Romanticismo Alemán	506
Monografías y ensayos.....	506
Artículos.....	508
XII.8.5 Poesía, Poesía Española del siglo XX	508
XII.8.6 Revistas literarias.....	509

PRELIMINAR

La presencia en este país de la obra del autor alemán Friedrich Hölderlin, traducida ya en su práctica totalidad, nos resulta hoy en día un hecho normal y común, por no hablar sencillamente de un imperativo literario. Así lo atestiguan los anaqueles de cualquier librería mínimamente sensible en materia poética, como también los catálogos de los libros en venta. La misma editorial madrileña Hiperión, una de las iniciativas españolas relativamente recientes más prestigiosa y emblemática, tanto por la calidad como por la variedad de sus publicaciones, y punto de referencia ineludible en el mundo poético contemporáneo de las letras castellanas, está precisa y directamente inspirada en la obra y figura del escritor suabo; es el perfil de Hölderlin el que desde sus inicios, a mediados de los años setenta, adorna el lomo de sus colecciones y libros, entre los cuales precisamente se encuentran las obras hoy casi completas del propio poeta. Friedrich Hölderlin es pues figura y obra indiscutiblemente reconocidas en España por los lectores de poesía de estos inicios de siglo.

Pero esos mismos lectores iban a tener igualmente una primera ocasión de conocer a Hölderlin a través de los propios poetas españoles de las últimas décadas. José Ángel Valente, Pere Gimferrer o Antonio Colinas, entre otros¹, son autores de algunos poemas que son sincero homenaje al poeta o, sencillamente, artífices de versos

1. Cf. Cap. IX, p. 421 y ss. [Se remite en estos casos a las páginas del presente volumen]

que se inspiran explícitamente en la obra y vida del vate alemán; una presencia y sugerencia creadora que es signo inequívoco de que Hölderlin ha llegado a ser figura universal asimismo leída y reconocida por la propia tradición poética actual; no cabe duda pues que -en palabras de Anacleto Ferrer- «la suya es hoy una voz plenamente asumida y metabolizada por la lírica española reciente.»²

Pero este reconocimiento reciente y unánime tiene sus orígenes en tiempos que difícilmente pueden compartir esta última adjetivación. La historia de la presencia de Hölderlin en las letras españolas hunde sus incipientes raíces ya en la primera mitad del siglo XX, en las décadas de los años veinte, treinta y cuarenta, más concretamente, en unos tiempos trágicamente conflictivos en el terreno político y social, esplendorosos no obstante en el terreno artístico y literario -de manera clara hasta, al menos, 1936- y ricos en actividad traductora³; años que serán testigo tanto de la aparición de unas primeras y minoritarias traducciones de Hölderlin como de unas primeras y, lógicamente, no tan recientes manifestaciones críticas.

Efectivamente, el examen de la historiografía literaria nos revelará que ya a partir del año 1919 y hasta 1936, el mundo literario español y su público lector asistirán a la lenta pero constante publicación de un número pequeño pero muy significativo de textos de Hölderlin -poemas en su inmensa mayoría- en traducciones al castellano, catalán y gallego. Reunidos en breves antologías acompañadas de prólogo o introducción, esparcidos en revistas de carácter literario o en periódicos con activa vocación literaria -por entonces no tan rara-, o incluso comentados en sucintos ensayos

2. Cf. «Hölderlin en la lírica española del siglo XX», p. 23. La cita pretende ser asimismo muestra de reconocimiento del único investigador que hasta la fecha ha estudiado con cierta profundidad la influencia de Hölderlin en la lírica española. De hecho, cuando al principio del mismo artículo Anacleto Ferrer sostiene que «la historia de la recepción de Hölderlin en España está aún por escribir», no está sino definiendo el propósito principal del presente estudio: participar en la redacción de dicha historia.

3. Se cumplen las palabras del poeta mejicano: «Los grandes períodos creadores de la poesía de Occidente, desde sus orígenes en Provenza hasta nuestros días, han sido precedidos o acompañados por entrecruzamientos entre diferentes tradiciones poéticas. Esos entrecruzamientos a veces adoptan la forma de la imitación y otras la de la *traducción*» Octavio Paz: «Literatura y literalidad», *Obras Completas*, Vol. 2, p. 72. [la cursiva es mía].

o artículos de opinión, estos textos conllevan en sí y suponen la primera y paulatina introducción y presentación del poeta alemán ante el público español en general y, sobre todo, ante los círculos literarios de Barcelona, Orense y Madrid; una progresiva introducción de traducciones, constante y sólida hasta 1936 en el ámbito catalán, puntual en el ámbito gallego -octubre de 1934- y más dilatada en el de las letras castellanas, que alcanzará su consolidación en, precisamente, 1936, con la publicación en Madrid de unos poemas de Hölderlin en versión de Luis Cernuda unos meses antes del inicio de la Guerra Civil.

Hasta esa fecha, rozando el límite de la tragedia bélica, habremos comprobado que Hölderlin ha sido de hecho ya recibido e introducido en el panorama literario español gracias a la labor traductora de Fernando Maristany en el año señalado de 1919 y de Manuel de Montoliu en 1921; un año más tarde Carles Riba iniciaría lo propio en lengua catalana, al igual que Álvaro Cunqueiro en lengua gallega en aquel mes de octubre de 1934; ese mismo año aparecía en Barcelona la traducción del conocido ensayo *La lucha contra el demonio* del austriaco Stefan Zweig para, a finales de 1935, dar paso a las cruciales traducciones de Luis Cernuda, publicadas a principios de 1936 y que cierran un primer ciclo de traducciones que, al compartir -como ya se tendrá ocasión de concretar- todas ellas una serie de características externas comunes, conforman la aquí denominada primera recepción literaria de Hölderlin en la literatura española; una primera recepción cuya concreción y análisis establecen el objeto y objetivo de este estudio.

Si consideramos el incompleto -por introductorio y meramente ilustrativo⁴- listado de fechas ofrecido en el párrafo anterior observamos que éste nos remite además a una serie de nombres que nos resultan en la actualidad bien conocidos; nos hallamos ante

4. Para una información más detallada cf. Cap. XI, p. 455.

figuras -ya por entonces de primer orden- como Luis Cernuda, Carles Riba y Álvaro Cunqueiro, que son hoy además capitales en la historia literaria de las tradiciones castellana, catalana y gallega, respectivamente. Autores que traducen -y lo que ello supone: leen, median y transforman para crear un *nuevo* texto-, y que en sí encarnan significativamente el serio y considerable interés que despertó la obra y figura de un poeta extranjero que, como tendremos ocasión de ver más detenidamente, iba a su vez siendo paralelamente redescubierto en su propio ámbito lingüístico⁵. En definitiva, una atención que se manifestó con la señalada aparición de unas traducciones que constituyen por sí mismas *el* documento empíricamente palpable de la recepción de Friedrich Hölderlin en las literaturas de este país.

Ello nos ha inducido a considerar la traducción como algo mucho más consistente que una mera actividad secundaria o derivada, adquiriendo aquí el papel determinante que -como apuntaba Octavio Paz⁶- siempre ha tenido en la historia cultural de cualquier colectivo humano: el cauce que ha permitido las imprescindibles e ineludibles relaciones con otras culturas lingüísticamente divergentes. De este modo, las traducciones se revelan como el testimonio de primer orden a la hora de estudiar los primerizos contactos entre Hölderlin y los literatos españoles que lo leyeron y tradujeron. Es a través de ellas (y de ellos) por donde transcurre desde un primer momento la recepción de la obra del poeta alemán; ellas contribuyen decisivamente desde su pretendido carácter literario a la constitución del corpus filológico del que será posible extraer normas, advertir ausencias, detectar duraciones y preferencias, interpretar y establecer la forma en que el poeta fue leído y presentado ante el público, discernir los motivos que propiciaron esa lectura e intentar de paso evaluar el primer

5. Cf. Cap. I.3, p. 55.

6. Cf. nota 3, p. 12.

alcance de semejante atención⁷. De ahí que el presente estudio esté fundamentado en las traducciones que, en definitiva, sustentan literariamente dicha atención receptiva⁸, siendo la cronología con la que éstas irán apareciendo lo que determina la estructuración de la investigación llevada a cabo.

Inicia propiamente el estudio un primer capítulo de carácter introductorio cuyo principal propósito consiste en ofrecer, tras un somero recorrido por algunos estudios de las pertinentes teorías de la literatura del siglo XX, la fundamentación teórica de la recepción en torno a unas traducciones⁹; es decir, un primer capítulo desde el cual se pretende, más allá de ofrecer una mera definición de la recepción literaria, determinar, teórica y conceptualmente, qué conlleva el tener en cuenta la lectura de un escritor en lengua extranjera a través de unas traducciones que no son ante el lector español sino el original reactualizado, recontextualizado y ofrecido desde una nueva textualidad; e insistir así en que la traducción literaria (más allá de la simple traducción de textos literarios) pasa a ser, bajo un punto de vista intertextual, una forma sutil de hipotética apropiación y transformación de otro texto. En nuestro caso, el texto de Hölderlin no será propiamente el original que ha sido traducido, sino el resultante de la traducción.

7. Se anuncia aquí una idea a la cual se aludirá con frecuencia: la traducción puede ser asimismo instrumento muy válido para la relectura de cualquier tradición literaria; su esencia es ser apertura, diálogo, mestizaje, descentramiento, cauce de lecturas, cauce de recepciones... reflejo, pues, de carencias o necesidades. Cf. Antoine Berman: *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne Romantique*, p. 16 y ss.

8. Es mi intención mitigar, aunque sólo sea puntualmente, la reciente y, sin duda, en parte acertada queja y denuncia que recojo: «El acervo literario de España, p. ej., no se agota en los clásicos y modernos propios. A ellos hay que añadir lo que, importados a través de la traducción, constituyen una pieza fundamental de nuestra vivencia del mundo. [...] A pesar de este dato de la fenomenología cultural, ni las historias literarias ni las de la cultura cuentan todavía con la labor traductora como factor determinante de progreso espiritual de los pueblos. A la traducción, es decir, al entendimiento de los pueblos y de las culturas se le sigue negando su memoria.» Miguel Ángel Vega Cernuda: «Apuntes socioculturales de historia de la traducción...», p. 71. Lo cierto es que la historia tradicional ha tratado la literatura traducida siempre con ciertos reparos, y más aún cuando se trataba de poesía traducida. La introducción del valor literario en las traducciones es -y así queda plasmado más adelante, p. 23 y ss.- fruto de siglos como el actual, de progresiva ampliación y relativización del concepto de literatura, o de momentos en que la traducción desempeña un claro papel central en la evolución literaria. Cf. Miguel Gallego Roca: *Traducción y Literatura: Los estudios...*, p. 85, y Pierre Chavy: «Extension de la notion de littérature en rapport avec la traduction», pp. 131-134.

9. Cf. Cap. I., p. 23.

Así, teniendo siempre presente su forma y contenido original, el texto traducido resultante deviene el principal punto de referencia para el estudio de la recepción literaria.

A raíz de este planteamiento, partiendo, por una parte, de los preceptos especulativos de la llamada Estética de la Recepción y, por otra, de la incesante, compleja e inagotable problemática de la traducción literaria, ha sido posible llegar a una simbiosis de predisposición ecléctica -en la que además de las reivindicaciones de las figuras clave de Iser, Jauß y Stackelberg, tienen asimismo cabida otras aportaciones complementarias de disciplinas tales como la sociología de la literatura y el estructuralismo praguense, así los modelos de Vodicka y Levy, u otras aportaciones teóricas de pensadores también cronológicamente anteriores como Gadamer o Ingarden- desde la cual abarcar el mayor número posible de aspectos, detalles y motivos que condicionan y definen la recepción como fenómeno literario.¹⁰

Son precisamente estos motivos, detalles y aspectos la base que permite plantear seguidamente la metodología propia desarrollada en el estudio de la recepción literaria a la luz de la traducción¹¹. Una metodología inspirada en la *fenomenología* en cuanto que su aplicación parte de la lectura, descripción, comparación, interpretación y comprensión de unos textos cronológica y espacialmente enmarcados en la España de los años 1919 a 1936; fenomenología de la recepción literaria por ser estructura de una realidad -el corpus de traducciones que encauzan el inicio de la lectura de Hölderlin- que será sometida a análisis: primeramente desde una perspectiva externa, respondiendo, siempre que se requiera, a planteamientos en torno a qué textos de Hölderlin son los traducidos, bajo qué condiciones históricas de espacio y tiempo y a través de qué soporte (libro, revista, prensa,...) son presentados; una vez llevada a cabo

10. Cf. Cap. I.1, p. 27.

11. Cf. Cap. I.2, p. 37.

esta aproximación externa, seguidamente enfocar los textos desde una perspectiva interna, respondiendo a cuestiones que irán desde la autoría de la traducción al destinatario de ésta, pasando por la indagación de los motivos y criterios de traducción seguidos.

La orientación de esta metodología pretende coincidir con los objetivos del estudio de cualquier fragmento de la historia de la literatura; se trata al fin y al cabo de investigar unos textos concretos positivamente verificables, eslabonar y coordinar unitariamente el conjunto de tales textos, interrelacionar el conjunto con sus circunstancias culturales en el marco de las particularidades personales de cada autor y de la historia general y, finalmente, reconstruir la génesis y la genealogía evolutiva del conjunto receptivo.

A esta reconstrucción de la genealogía evolutiva responde la estructuración de los seis capítulos centrales del estudio. A través de estos capítulos, que, tal y como queda señalado líneas arriba, siguen el mismo orden cronológico en que fueron apareciendo las traducciones de Hölderlin (junto a una serie de textos paralelos), se pretende respetar la sucesión real -históricamente fidedigna- de la recepción de la obra del poeta alemán, y, conjuntamente, reflejar los aspectos clave que determinan cada caso de recepción: el autor de la traducción en la mayoría de las ocasiones, la revista literaria que publica la traducción, un texto paralelo concreto cuando no nos hallamos ante una traducción de la propia obra de Hölderlin -como es el caso de la traducción de la *Lucha contra el demonio* de Zweig- o la lengua gallega en los textos de Álvaro Cunqueiro.

Otra alternativa habría consistido en dividir y estructurar los capítulos exclusivamente según la lengua o tradición literaria de la traducción. Esta opción quedó, no obstante, descartada al suponer ésta el fragmentar artificialmente la distribución de

unos textos que, sobre todo en el caso de los publicados en lengua castellana, van más allá de teóricas islas y límites lingüísticos. Sin ir más lejos, las primeras traducciones de Hölderlin aparecieron en el ámbito barcelonés, en castellano y a cargo de escritores bilingües (Maristany y Montoliu) reconocido el segundo en los propios círculos literarios catalanistas.

Una vez realizado el estudio pormenorizado de los textos -tal vez todos los existentes- que denotan literariamente la presencia de Hölderlin en los círculos literarios españoles a lo largo de los años que discurren entre 1919 y 1936, sólo cabe anunciar el capítulo que, a modo de conclusión, reúne los rasgos comunes observados en todos ellos como conjunto, características que nos permitirán exponer la tesis defendida: la existencia de una primera recepción de Hölderlin en las tres literaturas citadas de este país.

Resulta de este modo obvia la relación de la presente investigación con el campo de estudio que define el trabajo realizado por el citado Anacleto Ferrer¹², pero convendría señalar serias diferencias entre ambos acercamientos: diferencias conceptuales -la influencia es aquí *sólo* una de las consecuencias de la recepción literaria-, metodológicas -a diferencia del citado investigador, se contempla el análisis de las traducciones- y de enfoque -queda determinada una primera recepción formal y cronológicamente marcada de una parte de la obra del poeta alemán-.

Sirvan finalmente los capítulos VIII y IX para dejar constancia de dos aspectos a mi entender claves que nos van a permitir completar la visión global de la lectura de Hölderlin en la España anterior a julio de 1936. El primero de estos aspectos gira en torno a la lectura de la obra del autor alemán que realizaron Juan Ramón Jiménez y Miguel de Unamuno, figuras capitales de la literatura española en lengua castellana del siglo XX, y en torno a lo que ello conlleva en cuanto posible campo de influencias y

12. Cf. nota 2, p. 12.

sugerencias. Ambos autores lo citan -Unamuno llega incluso a intercalar versos traducidos de Hölderlin en su propia obra poética, lo que supone un claro caso de voluntaria (y silenciada) intertextualidad- pero ninguno de ellos deja traducción, o texto paralelo alguno, por lo que no han tenido cabida en el eje básico de un estudio que se centra precisamente en este tipo de material literario. El segundo aspecto buscará responder a las expectativas abiertas por la totalidad y el mismo título del presente estudio; es decir, la obligada existencia de, al menos, una segunda recepción de Friedrich Hölderlin en la literatura española a partir de 1936, consecuencia y continuación de la primera, pero diferente en su concreción espacio-temporal y textual.

No quería concluir este preliminar sin dejar de señalar las dos grandes dificultades que se me han planteado a la hora de elaborar esta tesis doctoral. La primera de ellas atañe la dispersión temática a la que me ha obligado el abanico de posibilidades analíticas (o multidisciplinariedad) que ofrece el estudio de la recepción literaria. Esta dispersión puede dar pie a una insuficiente profundización e incluso excesiva superficialidad en algún punto concreto del análisis; un riesgo que, a mi pesar, he asumido. La segunda gran dificultad, extensión de la primera, apunta a la considerable bibliografía existente en torno a los temas (crítica literaria, traducción, sociología de la literatura,...) y autores (Friedrich Hölderlin, Luis Cernuda, Carles Riba,...) con los que se ha trabajado. Fiel reflejo de estos principios de siglo, el número elevado y constantemente creciente de monografías, artículos, libros y bases de datos se revelan como un material de lectura y consulta sencillamente inabarcables en su totalidad. Es por ello que en el capítulo dedicado a la bibliografía *sólo* se recogen aquellos estudios y artículos que han sido consultados con un mínimo de detenimiento.

Quisiera asimismo aclarar la concepción y presentación de este estudio: los tres volúmenes, claramente diferenciados en lo que atañe a su contenido, responden a la idea de favorecer una consulta conjunta y unitaria del fenómeno literario abordado; se ha pretendido que todo lector pudiera disponer cómodamente sobre su (amplia) mesa del texto original alemán de los poemas publicados como tales (Volumen III o segundo anexo, el cual sigue el orden *casi* cronológico propuesto por Michael Knaupp en su edición de las obras completas del poeta¹³), disponer también de su traducción (o traducciones) a la lengua castellana, catalana o gallega (Volumen II o primer anexo) y de su análisis desde la perspectiva de la recepción literaria (Volumen I), evitando así, en la medida de lo posible, el conocido y padecido inconveniente de fluctuar entre hoja y hoja de un mismo volumen.

Finalmente, antes de adentrarnos definitivamente en el corpus del estudio, quisiera dejar constancia de mi sincero agradecimiento a los consejos, *savoir faire* y suma paciencia del director de esta Tesis Doctoral, Jordi Jané i Carbó, y a la *Direcció General de Recerca de la Generalitat de Catalunya*, y más concretamente, al *Comissionat per a Universitats i Recerca* por la ayuda económica y material puesta en su momento a mi alcance. Asimismo agradecer los ánimos, consejos y todo tipo de facilidades aportadas por mis compañeros –especial y emotiva mención merece Lluís Linés- y secretaria del *Departament de Filologia Anglo-Germànica*, sin olvidar, por supuesto, lo aportado -que no es poco- por los literatos del Departamento de Filología Hispánica de esta misma Facultad de Letras. *Last but not least*, todo lo contrario, agradecer cariñosamente la

13. Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*, 3 vol., herausgegeben von Michael Knaupp, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.

Todas las citas de la obra de Hölderlin remiten a esta edición; en ellas me limitaré a indicar el volumen de su localización en números romanos y la página en numeración arábiga.

suma eficiencia, paciencia, amabilidad y profesionalidad del personal responsable del
Servei de Préstec Interbibliotecari de la Universitat Rovira i Virgili.

I. LA RECEPCIÓN LITERARIA

Antes de pasar a considerar primera y brevemente la evolución histórico-teórica del valor otorgado a la traducción y, seguidamente, de algún modo definir qué se entiende en este estudio por recepción literaria, conviene recordar que esta corriente disciplinar queda enmarcada en la actualidad en una tendencia mayor conocida como literatura comparada. Con ello se pretende indicar que el concepto otorgado aquí a la recepción literaria participa del mismo «esfuerzo por desentrañar las propiedades de la comunicación literaria, de sus cauces primordiales, de la metamorfosis de géneros, formas y temas»¹⁴ con el que Claudio Guillén define dicha tendencia investigadora, y comparte de hecho igualmente su deseo de superar todo narcisismo nacionalista cultural, en un intento, compartido también por la crítica marxista, estructuralista y - obviamente- por la teoría de la recepción, de superar «los análisis consagrados a la insularidad del acontecimiento aislado y solitario»¹⁵. A tenor de esta perspectiva general (pero esencial) se parte asimismo de la base de que la literatura es en sí como la vida misma un sistema dinámico constituido por conexiones subterráneas e inaprensibles correspondencias supralingüísticas y atemporales. Este enfoque conlleva pues el estudio de las correspondencias y conexiones que la han posibilitado, siendo la actitud receptiva y la traducción, como manifestación activa de esta actitud, la explicación de muchas de las relaciones *a posteriori* constatadas. Resulta por ello lógico que el citado comparatista hispano concluya que «no hay género de escritura [como la traducción]

14. Cf. *Entre lo uno y lo diverso*, p. 14. Podríamos complementar este concepto con otro fragmento del mismo estudio: «La tarea principal de la Literatura Comparada, a mi entender, es la investigación, explicación y ordenación de *estructuras diacrónicas y supranacionales*», p. 408. Recientemente, todavía Mercedes Comellas insistía en «la perspectiva supranacional que ofrece la Literatura Comparada» desde el inicio de su artículo en torno a «La Literatura Comparada hispano germana. Revisión histórica y perspectivas actuales», p. 72.

15. Claudio Guillén: *Teorías de la historia literaria*, p. 284.

que ponga hasta tal punto al descubierto los cimientos teóricos, sociales e ideológicos del fenómeno literario»¹⁶; un reconocimiento del valor histórico de las traducciones que fundamenta la recepción literaria y que sintetizaba espléndidamente Miguel Gallego Roca con estas precisas palabras:

Cada uno de los recientes modelos metodológicos de Historia Literaria y Literatura Comparada coinciden en la funcionalidad que atribuyen a las traducciones. Sea apreciado como un conjunto dentro de los textos de una literatura, es decir, como subsistema del sistema literario, sea como transformación textual, índice de primer orden en las relaciones intertextuales, como síntoma del canon dominante o como agresión al mismo, se trata de textos de los que es posible deducir comportamientos de la evolución literaria. En definitiva, testigos y testimonios, según los casos, del cambio literario.¹⁷

A pesar de este claro reconocimiento relativamente reciente, que ha cuajado en diversas teorías de la traducción literaria, el interés por las traducciones en el conjunto de las teorías de la literatura sienta sus bases más allá de las últimas tres, cuatro décadas¹⁸. De ello se ocupa el punto siguiente, en el que se ponderan las teorías más relevantes edificadas en torno al fenómeno receptivo, deteniéndonos, aunque sea sólo brevemente, en los puntos de interés específico para las características que presenta la recepción de Hölderlin.

16. Claudio Guillén: *Entre lo uno y lo diverso*, p. 355.

17. Cf. *Traducción y literatura...*, p. 57.

18. La afirmación (del año 1983) del traductólogo Valentín García Yebra parece sólo tener relativa validez en el ámbito peninsular: «Se sabe desde hace tiempo que la traducción forma parte de la literatura. Sin embargo, la ciencia de la literatura sólo excepcionalmente se ocupa de la traducción. Generalmente la despacha (...) con unas cuantas frases, considerándola fenómeno marginal en su campo específico», en *En torno a la traducción...*, p. 21.

I.1 La teoría de la recepción y la traducción literaria.

La recepción literaria.

Un somero recorrido por las teorías de la literatura del siglo XX nos permite observar una progresiva toma de conciencia de la relevancia de la labor traductora cuyo origen bien puede remontarse a 1928, cuando Tomachevski, incorporando la traducción al discurso teórico de los incipientes formalistas rusos en sus estudios de la historia de la literatura, defiende la literatura traducida como elemento constitutivo de la literatura que recibe¹⁹. Este planteamiento iba a permitir superar la tradicional y exclusiva atención a las cualidades del original y suscitar el primer interés por la textualización que experimenta toda obra traducida en una determinada literatura. Apenas unos años más tarde, en 1934, Mukarovsky retomaba dicho interés por la traducción para presentarla precisamente como ejemplo ilustrativo de la reivindicada diferencia entre objeto-cosa sensorial y objeto estético²⁰. A partir de entonces, los discípulos de los primeros formalistas y estructuralistas inician la lenta elaboración de un marco teórico que se irá revelando, pese a su carácter abstracto, cada vez más sólido para el estudio de las traducciones como fenómenos de recepción y determinación de la historia de la literatura. Importante prueba de ello, y una de las aportaciones a tener en cuenta, es el conocido modelo de Historia Literaria confeccionado en 1941 por el estructuralista

19. «L'assimilation d'éléments étrangers est essentiellement un acte d'adaptation préalable. La littérature des traductions doit donc être étudiée comme un élément constitutif de la littérature de chaque nation», en «La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie», p. 237.

20. «La obra de arte no puede ser reducida tampoco a esta "obra-cosa", porque a veces ocurre que la obra cosa cambia totalmente tanto su aspecto como su estructura interna al trasladarse en el tiempo y en el espacio; cambios de este tipo se hacen evidentes, por ejemplo, al comparar una serie de traducciones sucesivas de una misma obra.» en *Escritos de Estética y Semiótica del arte*, p. 36.

Félix Vodicka, quien ya se plantea investigar las variaciones en la recepción de las obras literarias y las relaciones entre la estructura de la obra y la norma literaria cambiante, reparando asimismo en la traducción como reflejo y / o causa a tener en cuenta de dichas alteraciones. Con este propósito su modelo de investigación establecía cuatro objetivos fundamentales:

- 1) Reconstrucción de la norma literaria y del complejo de los postulados literarios de una época.
- 2) Reconstrucción de la literatura de una época, es decir, del conjunto de obras que son objeto de valoración directa, y descripción de la jerarquía de los valores literarios de una época.
- 3) Estudio de las concreciones de las obras literarias (contemporáneas y anteriores), es decir, estudio de la forma de la obra con la que nos encontramos en la comprensión de un tiempo dado (a saber en la concreción crítica).²¹
- 4) Estudio del campo de influencia de una obra en los dominios literarios y extraliterarios.²²

Estos dos últimos objetivos -centrados en la determinación social e histórica de los valores y normas estéticas que condicionan la recepción e influencia de una obra literaria- no hacen sino permitir a Vodicka el seguir marcando el curso de un planteamiento teórico que desemboca en los primeros estudios de historia de la

21. Más aún: «Tan pronto como una obra queda incluida en nuevos contextos al ser percibida (cambios de lenguaje, nuevos postulados literarios, estructura social modificada, nuevo sistema de valores espirituales y prácticos, etc.) pueden sentirse como estéticamente activas aquellas cualidades de la obra que antes no eran así percibidas, de manera que una valoración positiva puede apoyarse en razones totalmente opuestas. Por ello es tarea de la historia de la literatura investigar las variaciones de la concreción en la recepción de las obras literarias y las relaciones entre la estructura de la obra y la norma literaria cambiante, porque de este modo atendemos a la obra como objeto estético y a la dimensión social de su función estética. [...] Una traducción es ya en cierto sentido una concreción emprendida por el traductor. El eco que encuentra una obra en los lectores y críticos de un medio ajeno, es, con frecuencia, muy diferente del eco que consigue en su medio natural, porque también la norma es diferente.» Félix Vodicka, «La estética de la recepción de las obras literarias», p. 61. (Cf. nota 22)

En cuanto al término «concreción» cabe señalar que fue introducido por vez primera por el destacado miembro de la 'escuela fenomenológica' Roman Ingarden en su libro *Das literarische Kunstwerk*, publicado en 1931. Cf. al respecto «Concreción y reconstrucción», en Rainer Warning (ed.): *Estética de la recepción*, pp. 35-53.

22. Félix Vodicka: «La estética de la recepción de las obras literarias», en Rainer Warning (ed.): *Estética de la recepción*, pp. 56-57.

recepción literaria desarrollados finalmente por la Escuela de Praga a principios de los años sesenta del siglo anterior, y concretados en las aportaciones de Jirí Levy.

Éste último, en el citado marco de unos incipientes estudios de la historia de la recepción²³, repara -tal vez inducido también por el ruso Efim Etkind²⁴- en la traducción como género artístico propio en el que es asimismo posible detectar tres componentes históricamente estructurales del acontecimiento literario: los valores semánticos y estéticos de un original perteneciente a *otra* literatura, la recepción y posterior concreción (protagonizada por el traductor) en un lenguaje que posee una tradición literaria y un sistema de valores propios y, finalmente, la consecutiva recepción de la obra traducida por los nuevos lectores. Levy plantea que ambas recepciones -la del traductor y, en segunda estancia, la del público-lector de la lengua de llegada- se realizan bajo un determinado sistema de convenciones y expectativas cuyo centro de gravedad está no en el concepto del texto sino en la unidad dialéctica entre contenido y forma, unidad sujeta a unos valores semánticos y estéticos, y que es precisamente el traductor quien habrá de acentuar su labor sobre uno u otro polo de aquella unidad dialéctica. El traductor, a diferencia del lector común, se ve abocado así a expresar y fijar su concepción de la obra. De este modo, Levy no está sino señalando que toda traducción, en consonancia con las circunstancias que condicionan la recepción de unos valores estéticos, está sembrada de decisiones subjetivas propias del traductor; es decir, de su propia lectura crítica del texto, de su *interpretación*.

Tal vez sin proponérselo, pero arrastrado por la fuerza de la evidencia, Levy no está sino parafraseando postulados hermenéuticos: como cualquier lector, el sentido que da el traductor a un texto depende de unas determinadas circunstancias personales y, sobre todo, históricas. Asoma aquí la llamada *historicidad de la comprensión*

23. Levy no publica su estudio *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung* hasta 1969.

24. Efim Etkind ya había publicado en 1963 el ensayo *Poéziya i perevod [Poesía y traducción]* en el que ya defiende el estudio de textos traducidos como obras de arte.

desarrollada por Hans-Georg Gadamer en el conjunto de su «hermenéutica filosófica» recogida a partir del año 1960 en el capital estudio *Wahrheit und Methode*; discípulo de Heidegger, de quien recoge la idea de que todo pensamiento está condicionado por el carácter de su historicidad, Gadamer niega en cualquier obra literaria la existencia de un sentido único, perfectamente definido y acabado desde su creación y defiende desde esta negación una multiplicidad de sentidos (de *interpretaciones*) sujeta a cada situación histórica en la que se encuentran sus diversos lectores-intérpretes. Un contexto histórico determinado provoca en todo lector unos interrogantes que condicionan, modifican y / o amplían la comprensión de todo texto. En este marco, Gadamer equipara la actividad traductora a la del *diálogo* o conversación entre dos partes: el traductor debe ante todo *empatizar* con un interlocutor -el texto que interpreta- asumiendo la incapacidad de neutralizar las diferencias provocadas no sólo por las circunstancias históricas diferentes, sino también por el lenguaje:

Wir sagen da, man habe gehört, wenn man verstehen konnte. Entsprechend ist die Unsicherheit im akustischen Auffassen einer mündlichen Botschaft wie die Unsicherheit einer Lesart. In beiden Fällen spielt eine Rückkoppelung hinein. Vorverständnis, Sinnerwartung und damit allerhand Umstände, die nicht im Text als solchen liegen, spielen ihre Rolle für die Auffassung des Textes. Das wird vollends deutlich, wenn es sich um die Übersetzung aus fremden Sprachen handelt. Da ist die Beherrschung der fremden Sprache eine bloße Vorbedingung. Wenn in solchem Falle überhaupt vom >Text< gesprochen wird, so ist es, weil er eben nicht nur verstanden, sondern in eine andere Sprache übertragen werden soll. Dadurch wird er zum >Text<, denn das Gesagte wird nicht einfach verstanden, sondern es wird zum >Gegenstande< - es steht gegen die Vielfalt der Möglichkeiten, das Gemeinte in der >Zielsprache< wiederzugeben, und darin liegt wiederum ein hermeneutischer Bezug. *Jede Übersetzung, selbst die sogenannte wörtliche Wiedergabe, ist eine Art Interpretation.*²⁵

25. Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. (Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik)*, Vol. 2, p. 342 [La cursiva es mía]. Las referencias en esta obra (y en sus sucesivas ediciones ampliadas) al tema en cuestión son constantes e insistentes: «Jede Übersetzung ist daher schon Auslegung, ja man kann sagen, sie ist immer die Vollendung der Auslegung, die der Übersetzer dem ihm vorgegebenen Wort hat angedeihen lassen.» Vol. 1, p. 388 ; Cf. también p. 450 y Vol. 2, p. 92, p. 153, p. 183, p. 197, p. 205, p. 229 y p. 436. Merecen especial mención, por su claridad y concreción expositiva, las páginas dedicadas a la traducción del ensayo de Juana M^a Martínez, *La filosofía de las ciencias humanas y sociales de H. G. Gadamer*, pp. 280-282.

Manteniéndonos en el ámbito intelectual germano, el más fecundo en estudios relacionados con nuestro tema²⁶, y teniendo en cuenta las expectativas que abre la afirmación que cierra la cita anterior, no es de extrañar que el nuevo paradigma de historia literaria que surge a finales de los sesenta, la teoría de la estética de la recepción de la llamada *Escuela de Constanza*, además de retomar la tradición hermenéutica alemana y de rehabilitar la figura del lector²⁷, acabe a principios de los setenta -lo cual atañe al enfoque dado a este estudio- finalmente privilegiando la traducción como testimonio de la recepción de autores, obras o corrientes de pensamiento pertenecientes a tradiciones extranjeras; es decir, como testimonio y prueba de una concepción de la historia de la literatura, proceso de recepción y producción estética que tiene lugar en la realización de textos literarios; historia de la literatura en la que confluyen pasado y presente, lugar de encuentro para el autor, el crítico y el lector²⁸.

Básicamente, la teoría y estética de la recepción, a través de sus fundadores Hans Robert Jauß y Wolfgang Iser, asocia primeramente el término recepción -y esta es la premisa que da lugar al anunciado y conocido cambio de paradigma²⁹- a la concepción de un lector histórico que realmente crea (o recrea) la obra literaria en el momento de su lectura:

El texto se actualiza, por lo tanto, sólo mediante las actividades de una conciencia que lo recibe, de manera que la obra literaria adquiere su auténtico

26. «Sólo en Alemania, ha crecido la ola de publicaciones sobre la traducción, que comenzó en 1945, aproximadamente en cinco libros y setenta artículos por año», Rolf Klopfer, *Die Theorie der literarischen Übersetzung*, München, 1967, p. 7; citado por Valentín García Yebra, *En torno a la traducción...*, pp. 15-16.

27. Para una descripción introductoria y ampliada del fenómeno, Cf. Luis Acosta: *El lector y la obra*, pp. 16 y ss. .

28. Cf. H. R. Jauß: «Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft», en *Literaturgeschichte als provokation*, pp. 144-207.

29. Cf. H. R. Jauß: «Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft». Cf. también Luis Acosta, *El lector y la obra*, pp. 117-152.

papel procesal sólo en el proceso de su lectura.[...] La obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector.³⁰

Además, el lector, al reproducir implícitamente la estética que todo texto literario contempla, está recurriendo ciertamente a su experiencia vital pero, a su vez, a un conjunto de normas, gustos, modelos, categorías literarias y, en definitiva, de prejuicios tradicionales determinado histórico-socialmente que orienta sus expectativas en una dirección precisa; es decir, está recurriendo a lo que H. R. Jauß denomina - tomando de nuevo a Gadamer como fuente³¹- *Erwartungshorizont*, un *horizonte de expectativas* que todo crítico habrá de tener en cuenta y conocer o descifrar para analizar, comprender y describir toda *recepción literaria*, entendida ésta -y así es genéricamente concebida en este estudio- como el fenómeno que contempla la lectura, la acogida, adaptación, incorporación, apropiación y / o bien asimilación de un autor por parte de una tradición literaria. La lectura del texto evoluciona y cambia con el contexto y con el lector-intérprete. Conviene pues recordar que todo traductor obviamente lo es; de ahí que el texto traducido estará también sujeto, en mayor o menor medida, a algún que otro *horizonte de expectativas*, lo cual acaba coincidiendo en parte (y salvando las distancias metodológicas) con el sistema de convenciones y expectativas que esbozaba casi simultáneamente el estructuralista praguense Levy.

Pero sorprendentemente, pese al sólido marco teórico desarrollado en torno a la teoría y estética de la recepción, ni H. R. Jauß, ni W. Iser repararon en señalar explícitamente la crucial importancia de la traducción para dicho marco en los casos de

30. W. Iser: «El Proceso de la Lectura», en Rainer Warning (ed.): *Estética de la recepción*, p. 149.

31. Gadamer habla en efecto y en numerosas ocasiones de *Horizont* y, más concretamente de *Horizontverschmelzung*. En 1968, en el ensayo «Klassische und philosophische Hermeneutik» recogido en la citada edición de *Wahrheit und Methode*: «Wohl aber ist der unaufhebbare, notwendige Abstand der Zeiten, der Kulturen, der Klassen, der Rassen - oder selbst der Personen - ein übersubjektives Moment, das jedem Verstehen Spannung und Leben leiht. Man kann dieser Sachverhalt auch so beschreiben, daß Interpret und Text je ihren eigenen >Horizont< besitzen und daß jegliches Verstehen eine *Verschmelzung* dieser Horizonte darstellt» Vol. 2, p. 109. [la cursiva es mía]

recepción de obras escritas originariamente en una lengua diferente a la propia del lector. Será el también alemán y discípulo de la *Escuela de Constanza* J. von Stackelberg, en su estudio centrado en varios períodos y autores de la literatura francesa, *Literarische Rezeptionsformen*, del año 1972, quien indirecta pero finalmente apunte la crucial importancia de la traducción (junto a la *imitatio* renacentista y la parodia) como fenómeno de recepción base para el estudio de tendencias y posibles influencias y como texto altamente informativo en el plano estético e ideológico. De este modo con Stackelberg acaba por afianzarse teóricamente la validez histórica de la traducción de literatura en tal que transformación textual sería e influyente en la dinámica de la evolución literaria. De ahí a la anteriormente citada afirmación del comparatista Claudio Guillén, según la cual no habría género de escritura que revelara tan claramente «los cimientos teóricos, sociales e ideológicos del fenómeno literario»³², pocos pasos más se podrán dar. Por lo tanto:

Im ganzen sollte Übersetzungstheorie als Teil einer literaturwissenschaftlichen Übersetzungsforschung nicht ohne historische Basis betrieben werden, da erst durch sie ganz deutlich wird, daß Übersetzen nicht als technisches Verfahren und geschlossenes Problem bestimmt werden kann, sondern nur als ein dynamischer, an die Werke und die Geschichte gebundener Problemszusammenhang.³³

El enfoque teórico que abre las expectativas a la traducción como eje fundamental en el estudio de la *recepción literaria* como fenómeno plurilingüístico, multidisciplinar e históricamente dinámico queda así sólidamente asentado.

32. Claudio Guillén: *Entre lo uno y lo diverso*, p. 355.

33. F. Apel, *Literarische Übersetzung*, p. 30.

Siguiendo este itinerario se ha pretendido enmarcar teóricamente el objetivo y orientación histórica de este trabajo: estudiar la acogida de un poeta alemán en el ámbito literario español entre los años 1919 y 1936 con todo lo que esta *recepción literaria* va a suponer: constatar la lectura o lecturas de Hölderlin que han sido ofrecidas al público, sobre todo, analizar filológicamente tanto diacrónica como sincrónicamente las lecturas a las que el poeta ha sido sometido por parte de las tradiciones literarias de este país durante el período señalado o, más exactamente aún, por parte de un número determinado de literatos, entre los cuales los escritores ya señalados, y, finalmente, considerar las posibles influencias ejercidas a través de esas traducciones.

El objetivo de este compendio teórico no ha sido pues otro que el insistir y, en cierto modo, reivindicar, el hecho de que entre la obra original alemana y el lector de nuestro país intercede un elemento imprescindible que condiciona y determina su lectura; el texto o textos que encauzan la recepción literaria no son los textos originales, sino *otro* texto, teóricamente equivalente, pero diferente en su idiosincrasia lingüística y literaria, pues es *otro* texto y *otro* el autor: su traducción y el traductor. En demasiadas ocasiones la figura de ese traductor no es tal pues no *figura* y se halla de hecho ofuscada en el anonimato y / o menospreciada por los historiadores *tradicionales* de la literatura. Sin embargo, a tenor de lo que se ha tratado líneas arriba, este *primer* lector, sujeto activo que lee el texto original, y a su vez recrea e interpreta ese texto³⁴, para seguida o simultáneamente, transferirlo, transvasarlo, traducirlo bajo sus propias coordenadas personales, socio-culturales e históricas a alguna de las lenguas peninsulares, no hace sino cumplir con una labor de incalculable valor, tan antigua como intrínseca de la historia de la cultura o, sencillamente, de las *humanidades* de este país.

34. Toury sistematizaría el asunto estableciendo que en traducción el decodificador de un mensaje en una lengua A, codifica este mensaje en una lengua B, haciéndolo accesible a la comunidad de hablantes de la lengua B, pero que, a causa de la transferencia, no tiene o puede variar la función que tenía en la lengua A. Cf. «Translation» en Th. A. Sebeok (ed.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, II, Berlín, Mouton / de Gruyter, 1986, pp. 1107-1124; citado por M. Gallego Roca, *Traducción y literatura...*, pp. 161-162.

En el caso de Hölderlin, las primeras traducciones son *curiosamente* obra en su mayoría de escritores relevantes. Esto les concede serias e interesantes posibilidades de ser testimonio de una preconcebida concepción de la literatura, reflejo de la propia o autóctona y, a la postre, el especial atractivo que explica los motivos de este trabajo. La mayoría de las traducciones aparecen además acompañadas de lo que de aquí en adelante se denomina *paratextos* -«título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos,... [...] lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra»³⁵- y de los textos paralelos *autónomos*, tales como la citada traducción del ensayo de Stefan Zweig. Este tejido literario es pues lo que forma la realidad textual, empíricamente comprobable, objeto de esta *historia* de la primera recepción de Hölderlin en nuestro marco literario.

Procurando pues evitar el extenderse inútilmente en un ámbito que, de estudiarse a fondo, superaría con creces los límites prudentes en un trabajo centrado en los textos de Hölderlin en España, queda ahora exponer la metodología propia desarrollada para el estudio de esa realidad textual a la luz del corpus teórico de la *recepción literaria* sucintamente abordado.

35. G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, pp. 13-14.

I.2 La recepción literaria a la luz de la traducción.

Metodología aplicada.

El estudio de la recepción literaria de Hölderlin en la literatura española no puede llevarse a cabo si no es a la luz de la historia de las traducciones de su obra en España. Por este motivo se han tomado como material base y de partida para esta investigación *todas* las traducciones de la obra del poeta alemán existentes a lo largo de los años señalados, junto a sus paratextos y textos autónomos que las acompañan. Sin embargo, pese a que la bibliografía que versa sobre literatura comparada, estética de la recepción y demás enfoques críticos abordados en el punto anterior aporta un amplísimo (e incluso repetitivo) marco teórico para el estudio de la recepción literaria a la luz de la historia de esas traducciones, se ha echado en falta una base metodológica descriptiva idóneamente concisa que permita investigarlas, teniendo en cuenta la amplísima perspectiva que ofrece dicho marco.

Tan sólo el eslovaco Anton Popovic desarrolló a principios de los setenta un programa específico íntegro sobre cómo abordar el estudio de las traducciones en la evolución de una literatura, en sus relaciones con el original, con otros originales de la literatura receptora o con otras traducciones de la misma obra³⁶. Aunque sumamente

36. El programa en cuestión gira en torno a los siguientes seis puntos:

«a) Trabajos previos a una historia de la traducción: elaboración de una lista bibliográfica de traducciones; estadísticas de traducciones; estadísticas de traducciones manuscritas, publicadas en revistas o en forma de libro y su evaluación de acuerdo a la estratificación literaria de géneros, autores, períodos y literaturas; bibliografía sobre traductores; diccionario de traductores nacionales; diferenciación de la labor del traductor, escritor-traductor y traductor especializado.

b) Práctica de la traducción. Condiciones culturales y sociales de la actividad del traductor.

c) Desarrollo de los métodos del traductor; programa del traductor e historia de los métodos del traductor según determinados períodos.

completo y ejemplar en muchos de sus puntos, adolece no obstante de un enfoque un tanto genérico y, sobre todo, exclusivamente diacrónico que merma su profundidad de alcance en casos como el de un autor en concreto a lo largo de un determinado período y a través de unos determinados autores-traductores.

Ante este, aunque inspirador, insuficiente enfoque panorámico en la forma de cómo abordar la traducción en cuanto que cauce receptivo, la opción ha sido el desarrollar la anunciada metodología propia que, sin dejar de contemplar el fenómeno de recepción literaria en su conjunto, prevea una serie de cortes sincrónicos en la diacronía marcada - los textos que jalonan los 17 años que transcurren entre 1919-1936 - y se ajuste así a la realidad concreta de Hölderlin en este país, permitiendo un análisis con pretensiones de compleción, y desde el detalle. La metodología aplicada está sin duda inspirada en la tradición teórica recogida o aludida en el punto anterior, pero su aplicación se vertebra en torno a una serie de puntos específicos que seguidamente serán desglosados.

Antes, no obstante, conviene señalar el primer paso dado, paso ineludible por obvio y ya apuntado por Popovic, y que ha consistido en elaborar el historial de las traducciones de Hölderlin en España; es decir, en aportar el cimiento real, fehaciente e histórico del fenómeno receptivo dado. El fruto de este primer paso no ha sido otro pues que la esperada relación de traducciones y listado de fechas, editoriales, títulos y nombres de traductores, a la vez que paratextos y textos paralelos autónomos³⁷. En

d) Papel de la traducción en el desarrollo literario. La traducción en el contexto de la producción original: procedimientos estilísticos de la literatura receptora en las traducciones y viceversa; aspecto genérico en la literatura y traducción.

e) Funciones de la traducción en la vida diaria: la traducción como hecho de comunicación interliteraria; la traducción en el sistema de la metaliteratura -educación literaria; la traducción en los contextos de la literatura, la filosofía, la cultura, etc.

f) Tipología de la traducción nacional en determinados períodos y en comparación con otras literaturas.» Anton Popovic (1976); citado por Miguel Gallego Roca, *Traducción y literatura...*, p. 74.

37. Se insiste aquí en que no debe desestimarse la información que aportan los textos que acompañan las traducciones pues éstos son sintomáticos de las convenciones a las que se adhiere la traducción y podrían

definitiva, el conjunto de datos tangibles y empíricamente comprobables propios de la historiografía de la traducción.

Teniendo en cuenta la difundida idea del científico-filósofo alemán Werner Heisenberg según la cual –cito de memoria- no conocemos la realidad, sino *aquella* realidad que ha sido sometida a interrogación, a investigación, a pregunta, se ha tomado la realidad de esas traducciones y se ha sometido *dialécticamente* a cada una de ellas (y textos que la acompañan) a una serie de interrogantes destinados a sacar a la luz aspectos concretos de su condición de textos literarios *receptivos*. La estructuración de dichos interrogantes o puntos específicos deriva del sencillo planteamiento metodológico siguiente: llevar a cabo primeramente un acercamiento externo a la traducción, centrándolo en valorar el significado de la *disposición de la obra traducida*, y el alcance tanto de su *localización espacio-temporal* como de su *soporte* o medio de difusión, para continuar seguidamente con un análisis de carácter interno cuya tarea ha consistido en plantearse el peso de la *autoría de la traducción* y en intentar desde dicho planteamiento discernir la *motivación* del traductor, los *criterios de traducción* seguidos y la influencia del posible *destinatario* a quien ésta iba dirigida. Un acercamiento paulatino en siete *fases*, que, lejos de excluirse, se revelan finalmente complementarias entre sí, y que quedan desglosadas en los siguientes apartados.

I.2.1 Disposición de la obra traducida

Con esta cuestión introductoria se ha tratado de tomar primeramente en consideración la totalidad de la obra de Hölderlin y ver qué es lo que de ésta se traduce

permitir el enmarcar el texto traducido en el *horizonte de expectativas* que manifiestan los lectores de un período respecto a la literatura traducida.

o, con mayor concreción, qué poemas o versión, o partes de la obra son las presentadas al lector español de la primera mitad del siglo XX; consecuentemente se trata también de discernir las partes de la obra del poeta que *agradan* al traductor (o a la editorial) y cuáles las que quedan sin voz e ignoradas, y a qué razón (o razones) esto responde. Nótese que en el caso de Hölderlin sus traductores ejercen a su vez de antólogo, es decir, ejercen de crítico y superlector a la vez: «crítico, por cuanto califica y define lo dado; superlector, por cuanto ordena y redispone lo dado, actualizando sistemas contemporáneos, impulsando lo que se dará»³⁸, predeterminando así el horizonte de expectativas de sus contemporáneos. Se trata pues, con esta primera aproximación, de ver en qué medida y de qué modo la elección y disposición de los textos en cada caso traducidos condiciona tanto la visión ofrecida de Hölderlin como el conocimiento que se va a empezar a tener de su obra.

Una valoración posterior del conjunto de traducciones que jalonan esos 17 años de la primera mitad del siglo XX que parta de esta cuestión, nos va a dar la evolución del proceso y orden de llegada de la obra de Hölderlin, a la vez que las coordenadas literarias seguidas. Pero de esta valoración global se encarga la síntesis del estudio. No obstante, como adelanto y mero ejemplo ilustrador, valga constatar que de toda la obra del poeta alemán es, en España, su novela *Hiperión* prácticamente lo último en traducirse, en 1976 ¿Por qué este retraso en una de las obras clave en el conjunto de la poética hölderliniana cuando, por una parte, existe desde mediados de los cuarenta una traducción sudamericana al castellano y cuando, por otra, todos los primeros traductores señalan la relevante existencia de dicha *novela*? ¿Se debe a criterios de gusto artístico o sólo a circunstancias históricas de todos conocidas?

Sin dar ahora respuesta alguna, conviene al menos aprovechar esta última pregunta como conexión introductoria al siguiente punto.

38. Claudio Guillén: *Entre lo uno y lo diverso*, p. 417.

1.2.2 Localización espacio-temporal de la traducción

Efectivamente, resulta imprescindible responderse a la luz de las teorías de la recepción y de la traducción a preguntas tales como: ¿Cuándo y dónde aparece esta traducción? Y más concretamente: ¿Bajo qué circunstancias históricas? Para, desde esa respuesta, profundizar y valorar en qué medida condicionan o censuran las circunstancias políticas, sociales y culturales la traducción de la obra de Hölderlin y la manera en que va a ser leída, o incluso averiguar si estas circunstancias guardan alguna relación con las circunstancias histórico-político-sociales y/o ambiente estético-cultural propias de la obra traducida³⁹.

Del párrafo anterior se desprende pues que el estudio de la recepción literaria ha de prestar especial atención al contexto, por lo que éste influye, por lo que éste determina y por lo que éste puede aclarar al describir *históricamente* la recepción literaria del poeta alemán.

El contexto contiene el conjunto de relaciones que posibilitan que una obra sea considerada y valorada estéticamente, y que se investiguen de modo seguro las variaciones de la valoración por las variaciones del contexto. La unidad de la sensibilidad estética no viene dada en determinadas épocas literarias sólo por el modo de la estructura literaria (que acostumbra a ser siempre dialéctica) y no descansa sólo en una valoración unitaria, sino que procede fundamentalmente de las propiedades comunes del contexto, que determina las condiciones globales de la consideración de las obras literarias en un tramo determinado de tiempo. (...) El contexto contribuye también a trasladar la interpretación de la obra en cuestión a un nuevo plano significativo, aun cuando el texto mismo no dé ocasión para ello.⁴⁰

39. Respecto a esto último, repárese en que la interpretación del traductor vuelve en cierto sentido a dar vida al lenguaje original más allá del lugar y momento de su enunciación. La traducción adquiere así una nueva concreción, al igual que la obra original, de por sí históricamente delimitada.

40. F. Vodicka, «La concreción de la obra literaria», en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, pp. 72-73.

No olvidar, por ejemplo, que el contexto personal y cultural madrileño de Luis Cernuda, el contexto galleguista en Álvaro Cunqueiro o el contexto literario políticamente catalanista de Riba permiten explicar un buen número de los rasgos que caracterizan la traducción-recepción de Hölderlin encauzada por estos autores. Desde esta perspectiva toman pleno sentido la aseveración del comparatista: «el traductólogo ha de ser un historiador, y de los más completos»⁴¹.

Interviene además otro elemento, supeditado también al contexto, que matiza y amplía la comprensión del fenómeno desde esta aproximación externa a la traducción como texto literario; se trata del canal de difusión o *soporte* de la traducción. Por ello ha merecido especial consideración y su desglose en el punto siguiente, el tercero.

1.2.3 Soporte de la traducción

Obviamente, la siguiente cuestión que debe analizarse es: ¿qué medio publica la traducción del texto del poeta alemán? El hecho de que las traducciones o textos paralelos aparezcan en la prensa (es el caso de muchas de las *versions* de Riba), en una revista minoritaria, aunque de culto y calidad y especializada en filosofía, poesía y crítica literaria (*Cruz y Raya*, ...), o de que lo hagan en una edición a cargo de una editorial de cierta relevancia (la Editorial Apolo de Barcelona publicando la traducción de *La lucha contra el demonio*) puede dar cabal idea de la difusión alcanzada por el texto, indicar el posible sesgo ideológico dado a la traducción, así como dibujar el perfil ideológico y estético del hipotético lector último.

41. Claudio Guillén: *Entre lo uno y lo diverso*, p. 355.

El tener en cuenta el soporte que canaliza la traducción para explicar la *recepción literaria* de Hölderlin nos obliga además a considerar la presentación del texto; la edición monolingüe y englobada en una antología de la poesía (lírica) alemana de las traducciones de Fernando Maristany condiciona la lectura de los poemas, como también la condiciona la posible presencia de un paratexto⁴², tal una introducción (la que firma la Editorial Cervantes para la traducción de Manuel de Montoliu) o prólogo (así el propio Montoliu para Maristany) en el que detectar si se anuncian estrategias de traducción, prejuicios valorativos, o destacan aspectos de la obra traducida, ignorando o silenciando otros.

Hasta aquí la aproximación *externa*. De sintetizar estos tres puntos *externos* e introductorios de esta metodología aplicada al estudio descriptivo de traducciones y textos paralelos en el marco de la recepción literaria de Hölderlin en la literatura española, se puede comprobar cómo estos puntos se reducen a cuatro cuestiones constitutivas: qué se traduce, cuándo y dónde, y a través de qué medio.

Al final del último punto han asomado los nombres de algunos de los traductores de Hölderlin. No en balde debe hacerse notar que el desarrollo de esos primeros interrogantes *externos* conduce paulatinamente a cuestiones de carácter *interno*, como es el de la autoría de la traducción.

42. Conviene destacar que todo paratexto «inscribe una fecha en la recepción de los textos. La ausencia de esos "tejidos de alusión tópica", en palabras de Jameson, manifiesta ya una ideología de la traducción o el afán de borrar la contingencia del tiempo histórico tanto del traductor como del lector. » M. Gallego Roca , *Traducción y literatura...*, p. 165.

I.2.4 Autoría de la traducción

El plantearse la identidad de quién traduce, del autor o autora o autores de la traducción, conlleva primeramente el considerar la condición de cada uno de los traductores: ¿Se trata de un traductor profesional -en estos casos ya se sabe que generalmente relegado a un segundo término- de un crítico literario, de un académico, o bien se trata de un traductor que a su vez es autor literario?

Corresponde responder a esta cuestión sin olvidar la idea clave en la que se viene insistiendo: el traductor interpreta, viéndose abocado así a realizar una lectura creativa legitimada por la movilidad del horizonte de expectativas del texto literario y por las sucesivas subjetividades de cada época⁴³; a raíz de dicha lectura y de una (por así llamarla) *situacionalidad* de la literatura el traductor se ve forzado a tomar decisiones y a optar por una determinada manera de traducir que bien puede transparentar una posible intención, una probable ideología lingüística y ciertas estrategias planteadas que van a determinar la recepción. Es justamente por ello que, para favorecer la comprensión y profundizar en el motivo y trascendencia de las opciones seguidas, conviene además investigar la figura del traductor, pues ésta nos puede indicar en no pocas ocasiones qué concepción de la literatura alienta detrás de la toma de las decisiones seguidas -así, por ejemplo, la previamente comentada selección de los textos antologados.

El proceso de recepción literaria de Hölderlin nos depara pues traductores que son críticos de la literatura o genéricamente, ateniéndonos al ambiente cultural de

43. Vienen muy bien al caso las palabras de George Steiner: «La traducción es interpretativa por su misma etimología. También es crítica en el modo más creativo. (...) [La traducción es] una respuesta crítica a las versiones anteriores y a la distancia recorrida en la historia de la lengua hablada y la sensibilidad.(...) La interacción mutua resultante es uno de los momentos culminantes de la inteligencia y la imaginación crítica», en *Presencias reales*, pp. 27-28. Recordemos que para Ezra Pound una traducción es (más aún) un nuevo poema, «la forma más completa de crítica literaria»; citado por Gallego Roca, *Traducción y literatura...*, pp. 44-45.

principios del siglo XX, hombres de letras, como Montoliu, Crexells o Garcés, personalidades a medio camino entre la crítica y la creación, el gallego Álvaro Cunqueiro, y autores literarios, aunque ya se podría directamente hablar de poetas, como Riba y Cernuda. En ambos casos conviene de entrada tomar en consideración los conocimientos prácticos y teóricos que críticos y poetas pudieran tener de la lengua alemana, valorar el peso y la posible existencia de algún tipo de apoyo lingüístico personificado - así el ejemplo de Hans Gebser instruyendo a Cernuda - e intentar asimismo, si los datos lo permiten, situar al traductor de Hölderlin en una concepción ideológicamente determinada de la literatura. Este último intento aporta serios indicios de -saltando *literariamente* las distancias geográficas y temporales- posibles afinidades artísticas o ideológicas entre el poeta alemán y el traductor, que lógicamente pueden llegar a explicar determinadas características del texto que encauza la recepción, unas características de la traducción que sin duda adquieren una especial dimensión literaria cuando el traductor es poeta.

En efecto, especial atención merece el caso de los poetas traductores y, por extensión, el de los poetas españoles que tradujeron a Hölderlin. Existen traducciones realizadas por encargo, traducciones profesionales o académicas, pero cuando el traductor es poeta, la traducción ofrece mayores posibilidades de ser fruto de una afinidad electiva, de una facultad de empatía retrospectiva⁴⁴, que producto de una necesidad mimética, pagada o de interés académico; el traductor aparece entonces como un artista literario que busca fuera de sí mismo, en la poética de Hölderlin en nuestro caso, la forma más adecuada -en otros puede ser la cita- de la experiencia que quiere expresar. Es a partir de entonces que «la fuente literaria, cuando no se trata de piratas,

44. Término cuyo origen, en relación con la temática de la traducción, arranca de la hermenéutica filosófica alemana y que fue acuñado por George Steiner a raíz de su capital libro *After Babel* [1975]; remito a la edición española, 1980, p. 286.

sino de poetas, sirve al influido para depurar su íntima originalidad»⁴⁵, por lo que, amén de una interpretación excelente en el contexto del tiempo en el que se traduce, se espera del poeta que su traducción sea coherente con el resto de su propia obra⁴⁶.

El poder confirmar esta coherencia relaciona la totalidad de este apartado (y la del estudio de la recepción literaria) con la necesidad de conocer en profundidad la persona y la poética de Hölderlin, necesidad que acaba abarcando el conocimiento del momento literario de la lengua que acoge la traducción y, sobre todo, el conocimiento profundo de la poética del propio poeta-traductor. Es a la luz pues del conocimiento de la vida y evolución de esas poéticas que pueden determinarse la existencia y dimensión de las influencias, y los motivos que a la postre han conducido al traductor a las páginas de la obra del poeta alemán.

I.2.5 Motivación

Los motivos que inducen a un literato a traducir a Hölderlin (o a cualquier otro autor) son por norma general difíciles de concretar. Más aún, difusos, múltiples y diversos, pueden incluso coincidir varios de ellos en un solo caso. Se traduce por placer, como mero ejercicio intelectual, por encargo, como actividad profesional, por simpatía, por empatía y/o, enlazando con lo expuesto en el último párrafo del punto anterior, por el imperativo de una indefinible necesidad creativa, por y para lo cual la traducción es entonces ayuda, taller, aprendizaje poético, una actividad enfocada hacia el desarrollo

45. Amado Alonso: *Materia y forma en poesía*, p. 338.

46. Paráfrasis de dos de las ideas centrales de Ezra Pound en torno a la traducción literaria; éstas aparecen difuminadas en tres ensayos básicos: *How to read* (1931), *ABC of Reading* (1934) y *Make it new* (1934), recogidos en la edición de los *Literary Essays of Ezra Pound* a cargo de T. S. Eliot; citados por M. Gallego Roca, *Traducción y literatura...*, p. 47.

de una propia poética; un ejercicio de estilo a través del cual el poeta busca y tal vez encuentra una identidad lingüística⁴⁷.

Pero pese a su incierta concreción, merece la pena el intentar saber de antemano, intuir o deducir la motivación que precede a la publicación de un texto traducido; la razón es que amplía indudablemente la perspectiva de análisis desde la cual se pueden, por ejemplo, explicar mínimamente algunos puntos de la *metodología aplicada* desglosados previamente hasta aquí, tal el porqué de una arbitraria selección de los textos traducidos, apuntar el peso decisivo de un contexto político-histórico que necesita legitimar su literatura incorporando la presencia traducida de un poeta en auge en Alemania y resto de Europa, o -configurándose así y paulatinamente la interrelación y complementariedad de las respuestas que se van dando a cada uno de los puntos metodológicamente seguidos en el estudio de la recepción- aclarar en parte el porqué y cómo (la función-motivo) de unos determinados criterios de traducción.

Al llegar a este punto conviene pues concluir que toda traducción implica un componente de manipulación del texto original para un determinado propósito⁴⁸; que el carácter de la manipulación (de la manera en que se ha traducido) puede llegar a ser esclarecedora metonimia que refleja y afecta tanto la poética o sistema literario del autor que *recepiona*, como la forma de la recepción de un texto en la historia de la literatura.

47. Todo ello no desdeña la posibilidad de un poeta que traduce determinado autor por mero encargo, por capricho o por satisfacer unas mínimas necesidades económicas, sin que esos versos traducidos dejen huella alguna en su propia creación.

48. «From the point of view of the target literature, all translations implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose.» T. Hermans: «Translations studies and the New Paradigm» en *The Manipulation of Literature. Studies in Literature Translation*, p. 12.

1.2.6 Criterios de traducción

Tal y como queda anunciado, este penúltimo planteamiento en el estudio de la recepción literaria como fenómeno de transferencia lingüística aborda finalmente la descripción del criterio seguido por el traductor de Hölderlin en el momento de reelaborar el texto en una de las lenguas peninsulares citadas.

Teniendo en cuenta este fin, se ha evitado deliberadamente el entrar a discutir la posibilidad o imposibilidad de traducir poesía, cuestión a mi ver objetivamente estéril, dado que la realidad nos muestra que se traduce; que hay, en efecto, un traductor que asume en la práctica el no poder borrar las diferencias objetivas entre las lenguas, que asume la multiplicidad connotativa de las mismas y, en definitiva, que acepta que el texto definitivo sea forzosamente diferente al original⁴⁹; y todo ello sin olvidar que «ciertamente, se pueden hacer y se hacen buenas traducciones sin haber leído nunca una teoría de la traducción»⁵⁰. Hay más, los traductores de poesía son en no pocos casos, como se lleva insistiendo en el de Hölderlin en la España de 1919 a 1936, poetas, reafirmando así su propia condición e indirectamente a Paul Valéry: «Colocado entre su hermoso ideal, aún no formulado, y la nada, el poeta es una especie de traductor.»⁵¹

Tampoco se trata aquí sencillamente de etiquetar la traducción según los tipos que anuncian las diversas catalogaciones sistematizadas por críticos y traductólogos⁵²,

49. Tal vez inconscientemente confirmando las palabras de Benjamin: «So ist die Übersetzung zuletzt zweckmäßig für den Ausdruck des innersten Verhältnisses der Sprachen zueinander. (...) Es [das Verhältnis der Sprachen] besteht darin, daß die Sprachen einander nicht fremd, sondern a priori und von allen historischen Beziehungen abgesehen einander in dem verwandt sind, was sie sagen wollen.» en «Die Aufgabe des Übersetzers», p. 452.

50. Valentín García Yebra, *En torno a la traducción...*, p. 37.

51. Citado por Cl. Pichois y A. M. Rousseau en *Literatura comparada*, p. 193.

52. De los tipos de traducción poética abordados destacan en todo caso los dos últimos de los seis propuestos por E. Etkind: 1) *Informativa*: sin pretensiones estéticas su objetivo es dar una idea general del original, de ahí que se realice normalmente en prosa; 2) *Interpretativa*: auxiliar en los estudios históricos y estéticos, la traducción combina la paráfrasis con el análisis filológico; 3) *Alusiva*: El traductor reproduce el ritmo y la métrica del original en los primeros versos y deja el resto de la labor al lector; 4) *Aproximativa*: sin valor literario, el traductor traduce *stricto sensu*, literalmente; 5) *Recreación*: conserva la estructura del original, reproduciendo su sistema de imágenes y respetando el sistema artístico al que pertenece la obra; 6) *Imitación*:

algo un tanto más delicado debido a la realidad concreta de cada una de las traducciones poéticas de Hölderlin, las cuales en la práctica bien pueden compartir varias de las características que la teoría atribuye a tipos de traducción diferentes. Ciertamente, clasificar no es entender.

Se trata, pues, más bien de tomar en primer lugar seria consideración de las dificultades que presenta la lengua alemana, toda traducción literaria en general - básicamente: polisemias y ambigüedades léxicas, morfológicas y sintácticas⁵³-, y, con mayor detenimiento aún, los escollos que ofrece la traducción de todo texto poético escrito en verso, cuya «necesaria virtualidad connotativa», basada no ya sólo en el contenido sino también y trascendentalmente en la forma, implica una añadida (y teórica) dependencia de la métrica y estrofa original⁵⁴. Una vez considerados los obstáculos -las características intrínsecas del poema original- será necesario analizar cómo los ha afrontado el traductor; comprobar, por ejemplo, si se ha optado por intentar respetar la sonoridad del original, si se ha renunciado a la exactitud métrica y a las rimas, si el resultante de la traducción del poema no es más que una paráfrasis semántica o indicar las irregularidades o errores cometidos por comprensión defectuosa y, finalmente, señalar si corresponde a algún tipo concreto de traducción poética.

el traductor no recrea el original, sino que crea una obra original y personal; el traductor ha de ser entonces poeta (*Un Art en crise: Essai de poétique de la traduction poétique*, pp. 18-27). También cabría recordar los siete tipos de traducción poética elaborados por Lefevere: fonética, literal, métrica, prosificación, rítmica, en verso libre y, como caso especial, la interpretación (en *Translating Poetry. Seven strategies and a Blueprint*); e incluso las cuatro formas de traducción poética estipuladas por Holmes: mimética y analógica -ambas pendientes de la forma-, la derivada del contenido y la extraña (en «Forms of Verse translation and the Translation of Verse Form», citado por M. Gallego Roca, *Traducción y literatura...*, p. 141). De interés desde el punto de vista receptivo, G. Steiner, inspirándose en los cuatro momentos hermenéuticos de un diálogo perfecto, habla de cuatro tipos de traducción literaria: 1) Traducción de respeto y confianza con la obra; 2) Traducción que es obra maestra de exégesis crítica; 3) Traducción que se incorpora y enriquece la obra propia y 4) Traducción que es restitución, pues restablece el equilibrio entre las dos tradiciones literarias y los dos mundos de la experiencia histórica y de la sensibilidad. (*Después de Babel*, pp. 468-469).

53. Remito en este caso a los estudios de Valentín García Yebra, aunque más concretamente a la totalidad de su conciso artículo «Problemas de la traducción literaria», y a la totalidad del clásico ensayo de Francisco Ayala *Problemas de la traducción*.

54. Cf. Eustaquio Barjau: «La traducción de textos poéticos: dificultades y estrategias», p. 61, y el prólogo de José María Valverde a sus versiones de Hölderlin de 1949.

Con este objetivo, sólo el estudio centrado en el análisis comparativo entre el texto original y el estilo resultante del texto traducido tiene utilidad⁵⁵. Esto último implica en definitiva una valoración formal del proceso de traducción, lo cual implica una crítica textual contrastiva y comparativa del texto original en lengua de partida y el texto de llegada que va a permitir, en primer lugar, discernir los conflictivos criterios de lealtad y/o fidelidad seguidos, luego comprobar su repercusión en el contenido de las ideas, y, en segundo lugar, sopesar la dosis de intuición y subjetividad aportada por el traductor; en fin, valorar la calidad de la traducción: juzgar si se ha conseguido producir con medios diferentes efectos análogos, recrear y mantener la transparencia que permita seguir viendo el original⁵⁶, aunque en todo momento y prudentemente recordando las palabras del humanista mexicano:

En punto a traducción es arriesgado hacer afirmaciones generales. Todo está en el balancín del gusto. Y si este elemento de creación, incommensurable y difícil de legislar, no entrara en juego, la traducción no hubiera tentado nunca a los grandes escritores.⁵⁷

Llegados aquí, el análisis de los criterios obliga además a acercarse a los clásicos de la traducción, y reparar sobre todo en el planteamiento que marca la estela de la teoría de las dos últimas centurias; se alude aquí obviamente a las dos nociones clave (dada su pertinaz vigencia) implantadas por Schleiermacher:

55. *Stilangleichung* le llama Hugo Friedrich en *Zur Frage der Übersetzungskunst*. Por otra parte, el uso del término estilo es deliberado y pretende plasmar, en consonancia con el espíritu de la comparatística, el total acuerdo con las lúcidas palabras de Octavio Paz -a quien se recurre en más de una ocasión-: «Ninguna tendencia y ningún estilo han sido nacionales, ni siquiera el llamado "nacionalismo artístico". *Todos los estilos han sido translingüísticos.*» en «Literatura y literalidad», p. 73 [la cursiva es mía].

56. Paráfrasis alusiva a las siguientes dos ideas: «Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original, steht ihm nicht im Licht, sondern läßt die reine Sprache, wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur um so voller aufs Original fallen.» Walter Benjamin, «Die Aufgabe des Übersetzers», p. 464. «El ideal de traducción poética, según alguna vez lo definió Valéry de manera insuperable, consiste en producir con medios diferentes efectos análogos.» O. Paz, «Literatura y literalidad», p. 72.

57. Alfonso Reyes: *La experiencia literaria*, p. 156.

¿Qué caminos puede emprender el verdadero traductor, que quiere aproximar de verdad a estas dos personas tan separadas, su escritor original y su propio lector, y facilitar a este último, sin obligarle a salir del círculo de su lengua materna, el más exacto y completo entendimiento y goce del primero? *A mi juicio, sólo hay dos. O bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor.*⁵⁸

Dos criterios de traducción que continúan y vuelven a asomar en textos clásicos de la teoría de la traducción propios del momento y de la tradición en la que por vez primera se insertan las traducciones de Hölderlin. Así Ortega y Gasset retoma en el quinto y último apartado de su «Miseria y esplendor de la traducción» (1937) la dicotomía del teórico alemán para marcar los fundamentos de la buena traducción en cuanto que género literario independiente que ha de ser *camino hacia la obra original*⁵⁹, criterio éste último muy eficiente a la hora de considerar y dibujar en el panorama literario de acogida el valor de las traducciones de, por ejemplo, Riba, Cernuda y, fuera del margen cronológico de este estudio, Valverde⁶⁰.

Es precisamente para acabar de valorar la traducción desde la perspectiva abierta por la recepción literaria -es decir, la traducción en cuanto que texto único que abre expectativas de análisis filológico al insertarse en un nuevo sistema literario de destino⁶¹- que resulta necesario un enfoque orientado hacia el sistema que acoge, el

58. F. Schleiermacher: «Sobre los diferentes métodos de traducir» en Miguel Ángel Vega (ed.): *Textos clásicos de teoría de la traducción*, p. 231 [La cursiva es mía].

59. «La traducción no es un doble del texto original; no es, no debe querer ser la obra misma con léxico distinto. Yo diría: la traducción ni siquiera pertenece al mismo género literario que lo traducido. Convendría recalcar esto y afirmar que la traducción es un género literario aparte, distinto de los demás, con sus normas y finalidades propias. Por la sencilla razón de que la traducción no es la obra, sino un camino hacia la obra.» p. 449.

60. Valga el ejemplo: «[Las traducciones de Hölderlin] hallarían su mejor utilidad en servir de trampolín para la lectura directa, tan necesaria en este poeta.» José María Valverde en el prólogo de sus versiones del año 1949, pp. 9-10.

61. Es Octavio Paz quien, a finales del siglo XX y en la línea de Ortega y Gasset, más claramente argumenta la autonomía de toda traducción literaria: «Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción:

único sistema en el que las traducciones tienen una función estética. Desde este enfoque analítico, el estudio de la recepción literaria aspira a aprehender la poética Hölderliniana que reflejan, según el criterio de traducción seguido, las distintas traducciones y comprender de qué modo la obra del poeta alemán se actualiza en el contexto peninsular. Aspiración que encaja en el objetivo marcado.

Pero con el fin de complementar el interrogante abierto en torno al criterio de traducción seguido y las posibilidades de lectura que abre, cabe finalmente preguntarse también por la figura del lector último y por el destinatario en quién pudiera estar pensando el traductor de Hölderlin.

I.2.7 Destinatario

Se plantea aquí si el traductor ha tenido en cuenta -o no- para quién o pensando en quién traduce; en otras palabras, si ha *tejido* su traducción pensando en un lector ideal, capaz de comprender todas las posibilidades de sentido que como traductor ha creído ver en el *texto* original de Hölderlin. El preguntar por el destinatario permite *a priori* sopesar en qué medida han determinado este hipotético lector los criterios de traducción previamente observados. Pero sobre todo pretende fijar *a posteriori* quién ha sido el destinatario real, el lector empírico, de esas primeras traducciones -grupos minoritarios, intelectuales, círculos poéticos, etc.-, una información valiosísima para entender el alcance literario de la presencia de Hölderlin en España.

primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único.» en «Literatura y literalidad», p. 67.

Esta última cuestión cierra el análisis *interno* y global del cerco analítico trazado para el estudio de la recepción literaria del poeta alemán. Detenerse a considerar el medio de difusión del que se vale la traducción, el tipo de edición, el contexto histórico y socio-cultural, el renombre del traductor, la posible ideología de los paratextos que envuelven la aparición del texto traducido, dibuja las coordenadas que ayudan a definir *a priori* el intérprete-lector-receptor final de un Hölderlin poeta castellano, catalán o gallego. Se constata así la total interrelación e interconexión de las cuestiones externas e internas planteadas en torno a las traducciones existentes, la concatenación de las observaciones y el carácter multidisciplinar y complementario del análisis múltiple al que se somete, siguiendo la metodología aplicada, el historial cronológicamente determinado de las traducciones de Hölderlin. La visión unitaria del fenómeno receptivo es respetada y prevalece.

Una vez aclaradas todas esas cuestiones filológicamente palpables, tangibles, llegado es entonces, y sólo entonces, el momento de plantearse abiertamente el alcance de esa recepción literaria, el alcance literario de esas traducciones, estudiarla sopesando a la vez todas sus posibles repercusiones; el momento, pues, de considerar la influencia posterior de Hölderlin en la tradición literaria receptora.

El análisis comparativo de Hölderlin con un autor en lengua catalana, gallega o castellana que afirma (o afirman los críticos) estar influenciado por él, viene a ser y sólo puede ser el resultado de un estudio posterior al de la recepción literaria. El solo hecho de plantearse el si y el cómo este autor influenciado ha llegado a conocer la obra de Hölderlin ha de remitir al posible conocimiento que éste tenía de la lengua original -y de

las ediciones de su obra- y al de las traducciones existentes que pudiera manejar. Si previamente no hubiera traducción alguna o fuera desconocida, nos hallaríamos ante la presencia de una vía indirecta -traducciones francesas o italianas, por ejemplo- o ante una lectura que se ha realizado directamente en lengua alemana, algo que obviamente suele suceder cuando ese autor español resulta ser el traductor-introductor de Hölderlin.

En cuestiones literarias las múltiples partes que sustentan el todo acaban siempre estando de algún modo relacionadas. Se trata de un complejo entramado de factores en torno a una realidad común, un punto concreto; en este caso, un grupo de literatos e intelectuales que, en unas circunstancias personales, históricas y literarias determinantes, se proponen traducir, o lo que es leer e interpretar a Hölderlin, acogerlo desde su perspectiva, desde sus necesidades y carencias. Es el análisis de la recepción literaria a la luz de esa traducción lo que ofrece la idea más ajustada de la forma en que se ha realizado la lectura del poeta alemán, el trazado y origen de los primeros cauces de una influencia posterior⁶². Así pues, dando fin a este punto y retomando la corriente comparatista aludida al inicio del capítulo, se debe concluir que el traductor es un mediador entre dos sistemas literarios y lingüísticos, y que al comparatista corresponde precisamente determinar el lugar que ocupa la traducción en los movimientos literarios y su oscilación entre los objetivos informativos y creativos. Le corresponde mostrar en qué medida y cómo ha sido transformada la obra original bajo los condicionamientos y coordenadas del nuevo contexto impuesto por la poética del traductor o por el sistema receptor; en definitiva, revelar cómo y porqué Hölderlin en la literatura española anterior a la Guerra Civil⁶³.

62. Conviene aquí tener presentes las palabras de Udo Rukser: «El intento de demostrar la influencia de un gran escritor durante un período más o menos largo requerirá siempre nuevas profundizaciones y nuevos complementos.» en *Goethe en el mundo hispánico*, p. 9.

63. Cf. al respecto Miguel Gallego Roca, *Traducción y literatura*, p. 75.

I.3 La recepción literaria de Hölderlin en la Alemania de la primera mitad del siglo

XX

El motivo que insta a detenerse a repasar la historia de la recepción del poeta alemán en su propia área lingüística durante el período coincidente con el de su introducción en las letras españolas responde a que el redescubrimiento de Hölderlin en la literatura escrita en lengua alemana anticipa históricamente a la vez que preconfigura su recepción posterior en la península. Tanto Carles Riba, como Manuel de Montoliu, el propio Cernuda a través de Hans Gebser, traductores y críticos tienen algún tipo de contacto, directo o indirecto, con un ambiente literario alemán del que saben (y así lo hacen constar algunos de ellos⁶⁴) que por esos mismos años se redescubre y consolida la obra poética de un tal Friedrich Hölderlin, una reactualización paulatina que deslinda desde el exterior el conocimiento, la visión y consideración de la obra del poeta en España; una dificultosa recepción de Hölderlin en su propio país seguidamente recapitulada.

Efectivamente, los contemporáneos de Hölderlin -y se alude aquí al poeta en plenas facultades que publica en la última década del siglo XVIII- apenas tienen acceso

64. Así Joan Crexells en enero de 1923: «Per a aquesta adequació al moment actual d'Alemanya és Hölderlin, més de cent anys després de la seva mort espiritual, vuitanta anys després de la seva mort física, el poeta alemany de l'hora actual.» («Hölderlin, el poeta de l'hora» cf. II, p. 121); así también en la traducción de 1934 del ensayo de Stefan Zweig: «Como una estatua griega, enterrada entre los escombros, permanece la imagen espiritual del poeta escondida durante muchos años, docenas de años, cubierta por el olvido. (...) por fin también una generación, con divino estremecimiento, siente toda la pureza indestructible de esa figura marmórea de adolescente.» (Cf. II, p. 153); Díez del Corral en 1942, al inicio de su estudio publicado en *Escorial*: «La nueva generación alemana lo sintió especialmente como suyo», p. 410; o en 1949, Bofill y Ferro, en el apéndice de su antología: «Posteriormente, el interés por la poesía de Hölderlin ha ido creciendo y puede decirse que hoy es tenido por uno de los primeros poetas alemanes, tal vez el preferido por las actuales generaciones.» p. 670.

a unos pocos textos poéticos difuminados en almanaques y revistas, y a las ediciones de 1797 y 1799 (de poco más de trescientos ejemplares cada una) correspondientes a los dos libros del *Hyperion*; una presencia del todo tenue por insuficiente en un período abrumadoramente dominado por otras figuras literarias entre las que ante todo destacan Goethe y Schiller⁶⁵. Unas circunstancias que hacen pues de Hölderlin un poeta en la sombra desde sus inicios, sumamente minoritario, condición a la que sin duda acabará de contribuir la posterior y definitiva *demencia* de septiembre del 1806, cuando el poeta es internado en el *Autenriethsche Klinikum* de Tübingen, paso previo de ocho meses a su definitiva y (esta vez sí) voluntaria reclusión en la torre de la familia del carpintero Zimmer.

A partir de ese momento la recepción de Hölderlin en el ámbito lingüístico germano pasa por dos períodos claramente delimitados: el primero de ellos engloba la práctica totalidad del siglo XIX y, salvo excepciones⁶⁶, se caracteriza por el olvido institucional de un poeta considerado, en todo caso, de 'segunda categoría'; el segundo período es el de su redescubrimiento, revaloración a la luz esta vez de la totalidad de su poesía, un renovado interés por su obra que hunde sus raíces en los últimos decenios del siglo XIX para florecer en las primeras décadas del XX.

Desde principios del siglo XIX Hölderlin es un autor prácticamente olvidado, «ein Verschollener, ein fast von der ganzen Welt vergessener Dichter, welchen die

65. Al respecto: «Gedichte Friedrich Hölderlins waren seit 1791 in Musenalmanachen, Blumenlesen, Taschenbüchern und Zeitschriften erschienen; in Periodica, also, und dort eingebunden in einer mehr oder weniger gute, illustre Gesellschaft dichtender und schreibender Zeitgenossen. *Einer unter vielen* war Hölderlin in diesen auf befristete Zeit und Erinnerung angelegten Publikationen mit einer meist nicht sonderlich hohen Auflagenzahl. Sehr viele Menschen können es demnach nicht gewesen sein, die auf den Dichter damals aufmerksam geworden waren.» [La cursiva es mía] Werner Volke, «Wie viele oder wenige kennen ihn? (Die Hölderlin-Ausgaben im 19. Jahrhundert als Anreger und Spiegel des Leserinteresses)», en *Hölderlin entdecken*, p. 8.

66. Las más relevantes son las cartas (o informes) de Bettina von Armin y el *inocente* trabajo escolar del joven Nietzsche, «Brief an einen Freund, in dem ich ihm meinen Lieblingsdichter zum Lesen empfehle»; [Existe versión castellana y bilingüe de este último texto en el ensayo de Manuel Barrios Casares *Hölderlin y Nietzsche (dos paradigmas intempestivos de la modernidad en contacto)*, pp. 101-109.]

Mehrzahl unseres Volkes nicht einmal dem Namen nach kennt»⁶⁷, y cuando no, considerado «un poeta débil y nostálgico, dotado de fina sensibilidad y dominio de la forma, que le permitían ocupar un puesto de segunda fila entre los poetas románticos»⁶⁸. Se trata de una situación que se prolonga a lo largo del siglo; un estado de opinión que no modificaron ni la publicación en vida del poeta de una primera colección de sus poemas en junio de 1826, *Gedichte von Friedrich Hölderlin, (Stuttgart und Tübingen, J. G. Cotta Buchhandlung)*, a cargo de los poetas Ludwig Uhland y Gustav Schwab, incompleta y repleta de errores, ni la pseudo biografía del poeta Wilhelm Waiblinger *Friedrich Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn* publicada póstumamente en 1831, ni la publicación en febrero de 1844, a lo pocos meses de la muerte del poeta, de unos *Friedrich Hölderlin's Schriften*⁶⁹, anticipo editorial previo a la aparición en 1846, igualmente a cargo de Christoph Theodor Schwab, hijo del anterior, y también en la editorial Cotta, de las primeras *Sämtliche Werke*; dos tomos todavía incompletos, pues omiten, por ejemplo, las traducciones de Hölderlin y sus ensayos de poética, en el segundo de los cuales el responsable de la edición relega además los poemas de

67. Georg Herweg, en 1839; citado por Werner Volke, «Wie viele oder wenige...», p. 7.

68. Así lo reflejaría Díez del Corral, proyectando la realidad alemana en la España de principios de la década de los cuarenta a través de la revista *Escorial*.

69. Hölderlin muere el 3 de junio de 1847, circunstancia que motiva aquí la rápida aparición de estos escritos. A modo de inciso, cabe así señalar que es esta muerte (ya supuesta meses antes) la que origina la aparición de la primerísima noticia sobre el poeta que se iba a tener en España. *El Herald. Periódico político, religioso, literario y industrial*, Madrid, año 1, 1843, núm. 204, publica el 14 de marzo en su parte literaria el artículo anónimo «Hoelderlin». Se trata de un artículo que no es completamente original, «sino una traducción, literal en su mayor parte, de otro trabajo aparecido bajo el mismo título en el *Moniteur universel*, Paris, 8 février, 1843, y cuyo autor es J. Duesberg» (Anacleto Ferrer: «HOELDERLIN. El Herald. Madrid, 14.3.1843», p. 55). Las únicas líneas originales vendrían a ser las siguientes: «La historia de este poeta, como la de tantos otros del siglo XIX, se resume en dos palabras, orgullo y postración. Hoelderlin realizó este tipo de exaltación, misantropía y demencia que es el bello ideal de moda en que se placen tantas imaginaciones jóvenes y descarriadas, y que lastimosamente se confunden con la verdadera grandeza del alma y con la vida de la poesía. Pero también en Hoelderlin se presenta el escarmiento, y por cierto que pocas veces se ha mostrado tan palpable y tan terrible: después de haber malbaratado, por decirlo así, su sensibilidad y gastado su vida en pocos años, cayó en la demencia el infeliz (...)» (*op. cit.*, p. 50); estas palabras, cuyo contenido y tono están claramente marcadas por la advertencia y el reproche, no motivan precisamente el interés por un poeta alemán utilizado aquí por el periódico conservador como ejemplo *descarriado* y *escarmentador* a no seguir. No es de extrañar el nulo eco posterior de esta reseña, hoy puramente anecdótica y olvidada de no ser por el interés de la historia literaria, y que Adolf Beck vea en el autor de este párrafo original una reprobación de «un tipo español de su tiempo, acaso a José de Espronceda, influenciado por Byron»; citado por A. Ferrer, *op. cit.*, p. 56.

juventud -toda la creación anterior al poema «Das Schicksaal» de 1793- y los poemas del «*Zeit des Irrsinns*» en un apartado exclusivamente dedicado a los documentos considerados de interés *biográfico*.

Aus der traurigen Periode seines Gemüthzustandes sind nur einige Proben des biographischen Interesses wegen beigefügt worden, da der poetische Werth der Produkte aus dieser Zeit des Dichters im Allgemeinen gänzlich unbedeutend ist, was auch von der aus derselben Epoche herrührenden Uebersetzungen einiger sophokleischen Stücke gilt (...)⁷⁰

No hubo segunda edición de estas obras completas. Sin embargo, moldearon y fueron, junto a la edición de 1826, la fuente (incompleta hasta los inicios del siglo XX) de unas sucesivas antologías de poemas de Hölderlin, en 1847, 1874 y 1878, siempre a cargo del más joven de los Schwab, quien, aunque dio finalmente entrada a los poemas de juventud, mantuvo la exclusión de los poemas del último período. Unas *Hölderlin ausgewählte Werke* que resumen y denotan la invariabilidad de los textos que definen y explican la lectura *romántica* de esos años: un Hölderlin con dominio de la forma, pero en extremo «nostálgico y sensible», causa indiscutible de su lamentable (para las letras alemanas) huida del mundo, motivo de su *locura*.

El lector alemán halla también una selección que parte de esos mismos poemas en las sucesivas antologías *Auswahl deutscher Gedichte für höhere Schulen* realizadas entre 1832 y 1874 por K. E. Philipp Wackernagel, un *Oberlehrer* berlinés a quien se le debe atribuir el mérito de seguir destacando por encima de todo el vital helenismo del poeta: «*kein Grieche ist je so Grieche gewesen als Hölderlin*»⁷¹; poemas y textos

70. Juicio crítico anónimo extraído del *Deutsches Vierteljahrs Schrift*, Nr. 17, Januar-März 1847; citado por Werner Volke, «Wie viele oder wenige...», pp. 20-21.

71. Wackernagel en su introducción a la selección de los poemas de Hölderlin, citado por Werner Volke, «Wie viele oder wenige...», p. 29; los poemas antologados son «Der Rhein», «Das Schicksaal», «Dichtermuth», «Der Wanderer», «Der Archipelagus», «Sonnenuntergang», «Ehmals und Jetzt», «An die Deutschen»,

editados por Cotta que son pues la base para el incipiente estudio *Friedrich Hölderlin, Kurze Biographie und Proben aus seinen Werken* (Leipzig, 1859) y demás antologías que jalonan el siglo XIX: así la que en 1854 apareciera en la localidad de Hilburgshausen dentro de la *Meyers Groschen-Bibliothek der Deutschen Klassiker für alle Stände*, significativa por la popularidad de la colección, mas de nuevo repleta de irregularidades; así también los dos libros de amplia y crucial divulgación posterior publicados en Leipzig a partir de 1874 por Philipp Reclam en su *Universal-Bibliothek - Gedichte von Friedrich Hölderlin* y la primera edición independiente y conjunta de las dos partes del *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*⁷²; así la primera edición cronológicamente ordenada de las *Dichtungen von Friedrich Hölderlin* (Tübingen, Franz Fues, 1884) a cargo del profesor de estética Karl Köstlin⁷³; y, finalmente, la trabajada *Friedrich Hölderlins Leben. In Briefen von und an Hölderlin* de 1890, a cargo de Carl C. T. Litzmann, profesor de *Pathologie und Therapie* fascinado por el caso Hölderlin, que junto a una nueva edición ampliada de unas *Hölderlins gesammelte Dichtungen* de 1896, a cargo del profesor de literatura Bertold Litzmann, hijo del anterior, forman las dos ediciones nuevamente publicadas por la editorial Cotta de Stuttgart que cierran cronológicamente la centuria.

Estas dos últimas obras resumen en sí los dos aspectos claves en la recepción de Hölderlin en el ámbito germano del siglo XIX: por una parte confirman el carácter canalizador de la editorial Cotta, por otra evidencian un interés que crece a medida que

«Unter den Alpen gesungen» o «Menschenbeifall». Este precedente explica la lectura de Hölderlin tanto como el dictamen del profesor de literatura alemana encargado de corregir el trabajo escolar (1861) del joven Nietzsche (Cf. nota 66, p. 56): «Sólo quiero dar al autor el amistoso consejo de que dedique su atención a un poeta más sano, más claro, más alemán»; citado por Manuel Barrios Casares, *Hölderlin y Nietzsche...*, p. 18.

72. «Das Auflagenbuch des Reclam Verlages verzeichnet für Hölderlins Gedichte bis 1943 achtzehn Auflagen mit insgesamt 83.000 Bändchen. Beim "Hyperion" waren es für den gleichen Zeitraum siebzehn Auflagen mit 98.000 Exemplaren.» Werner Volke, «Wie viele oder wenige...», p. 37.

73. «Weil durch eine solche Anordnung die Schöpfungen Hölderlin's sich erst darstellen in lebendigem Zusammenhang mit der Entwicklung seines Geistes, sowie mit dem äußern Ereignissen seines Lebens, welche von wesentlichem Einfluß auf ihn gewesen sind.» Karl Köstlin; citado por Werner Volke, «Wie viele oder wenige...», p. 47.

la lectura supera el simplificador sentimentalismo y helenismo inicial de un poeta encasillado en la escuela romántica desde los inicios de la *Literaturwissenschaft* alemana⁷⁴. El creciente interés permite el acercarse paulatinamente a partes de la obra del poeta en un principio denostadas, pero no acaba de otorgarles un valor literario *científico* definitivo. Es el caso de las traducciones, del *Empédocles*, del conjunto de textos teóricos y poemas escritos a partir del 1801, el denominado *Spätwerk*, y sobre todo, el caso de los poemas gestados durante el definitivo confinamiento; todo un corpus literario desestimado que habrá de aguardar los primeros años del siglo anterior para ser *entendido* o, al menos, tenido en cuenta.

En mayo de 1867 el joven Wilhelm Dilthey publicaba con pseudónimo un artículo que pasa desapercibido pero que anticipa en varios decenios la visión que iba a fundamentar la recepción y consolidación de Hölderlin en el panorama literario en lengua alemana de principios del siglo XX⁷⁵. En este artículo, según Volke,

[Dilthey] geht über die Auswahlkriterien der Ausgaben von 1826 und 1846 hinaus, in dem er zu differenzieren versuchte zwischen der «Epoche der Reife», der des «Tiefsinns» und der dieser folgenden des «Irrsinns». Durch diese Unterscheidung kommt Dilthey als *erster ernshafteren Einschätzung und positiveren Bewertung von Hölderlins Dichtungen, Übersetzungen und dichtungstheoretischen Bemühungen nach 1801*. Der Archipelagus ist ihm der «vollste und melodischste Klang», den «je Germanier in deutscher Zunge hatten».⁷⁶

74. Junto a Jean Paul, Ludwig Tieck y Novalis en el apartado de los «einseitigen krankhaften Talenten» (Hermann Hettner: *Die Romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhang mit Goethe und Schiller*, Braunschweig, 1850, p. 42).

75. Wilhelm Hoffner [Dilthey]: «Hölderlin und die Ursachen seines Wahnsinnes», en *Westermann's Jahrbuch der Illustrierten Monatshefte*, 1867, p. 165.

76. Werner Volke, «Wie viele oder wenige...», p. 38-39. [la cursiva es mía]

Este posicionamiento crítico será el embrión del capital y ampliamente difundido ensayo de 1906 *Das Erlebnis und die Dichtung* (Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin)⁷⁷. En él, el filósofo, historiador y psicólogo Wilhelm Dilthey es el primero en valorar literariamente y en tratar por igual la totalidad de la obra del poeta, juicio que le permite ir más allá de la simple etiqueta romántica y efectuar una primera *lectura* moderna de Hölderlin⁷⁸; su poesía no atendería ni respondería exclusivamente a las coordenadas de una escuela literaria romántica (a la cual quedará posterior y artificialmente adscrito) sino que sería fruto de una extremada (y rebelde) coherencia con su *vivencia*, con el paulatino y rotundo fracaso de unas aspiraciones vitales que englobaron tanto su persona como el conjunto de la sociedad de su tiempo:

Tief unter ihm lagen das gewöhnliche sinnliche Glück und jeder äußere Ehrgeiz. Für sich selbst begehrte er nichts als ein einfaches Schicksal, um genügsam seiner Kunst leben zu können. Nur rein wollte er eine Seele halten. Aus solcher Lauterkeit seines Wesens entsprang das Seherische in ihm. In dem großen Moment unserer Literatur, in welchem unsere Dichtung ihren Höhepunkt erreichte, der Idealismus der Persönlichkeit und Freiheit die Jugend ergriff und die französische Revolution ihr Aussichten einer vollkommeneren Gesellschaft eröffnete, schritt er mit seinen Freunden diesem aufgehenden Morgenlichte einer neuen Welt entgegen. Sie erwarteten eine neue höhere Menschheit und wollten sie herbeiführen. Unter den Genossen stand Hölderlin wie die Verkörperung einer reineren, harmonischeren Bildung der menschlichen Persönlichkeit.⁷⁹

El ensayo de Dilthey, al colocarle junto a Lessing, Goethe y Novalis, autores del todo consagrados, sin duda ayuda tímida pero significativamente a consolidar la figura humana y literaria de Hölderlin, pero sobre todo afianza el auge de un creciente número

77. Por ejemplo, Díez del Corral, maneja a finales de los años treinta y principios de los cuarenta una novena edición del citado ensayo, Leipzig, 1924.

78. «Fue, la suya, una creación profética. Su obra es la precursora del estilo rítmico de un Nietzsche, de la lírica de un Verlaine, un Baudelaire y un Swinburne y de todo lo que hoy pugna por encontrar la más moderna poesía.» Wilhelm Dilthey, citado por Anacleto Ferrer y Jesús Munárriz en su edición de *Poetas del poeta*, p. 11. Cf. al respecto Walter Müller-Seidel: «Dilthey's Rehabilitierung Hölderlins. Eine wissenschaftsgeschichtliche Betrachtung», en Gerhard Kurz, *Hölderlin und die Moderne*, pp. 41-73.

79. Wilhelm Dilthey: *Das Erlebnis und die Dichtung*, se cita aquí según Ulrich Häussermann, *Hölderlin*, p. 164.

de una minoría de estudiosos interesados en su obra. Consecuentemente, esta circunstancia va a permitir la aparición de un mayor número de criterios críticos, formas de leer e interpretar que sin demora empiezan a matizar y cuestionar el papel de romántico helenista secundario que le atribuyera mayoritariamente la historia literaria oficial de la centuria anterior. Es en este ambiente revisionista que en 1911, en su estudio *Hölderlins Archipelagus*, Friedrich Gundolf osa oponerse «resueltamente a la opinión general, que considera a Hölderlin como un débil y romántico soñador, que sustituye por nostalgia lo que la realidad le niega, y subraya el aspecto positivo de su añoranza de Grecia, que no significa tan sólo insatisfacción y huida del tiempo presente»⁸⁰. El interés y la controversia que empieza a suscitar en los ambientes culturales alemanes la figura de Hölderlin van a exigir un conocimiento más completo y profundo de su poética y a impulsar la publicación de una primera edición histórico-crítica anotada de la totalidad de su obra.

Esta ingente labor -la edición constará finalmente de seis volúmenes- será iniciada en torno a 1910 por Norbert von Hellingrath, quien con acertado criterio decide de entrada volver y proseguir el estudio de Hölderlin partiendo directamente de los manuscritos del poeta, un material esencial hasta entonces totalmente infravalorado⁸¹.

80. Díez del Corral, «Estudio sobre “El Archipiélago” de F. Hölderlin», en *Escorial*, núm. 18, 1942, p. 123. En cuanto a Friedrich Gundolf: «Daß Hölderlin trotz seiner Einsamkeit sein hellenisches Ideal durchhielt, ohne Kompromiß und ohne böse oder stumpfe Verzweiflung, mutig und selig trotz der Verbannung aus seiner inneren Heimat, glühend inmitten des Frosts und der Öde, königlich und heilig trotz der deutschen Hauslehrermisère: das macht ihn zu einem unsrer heroischen Menschen. Durch seinen Ton und seine Haltung im Leben bewährte er das Recht sein Volk zu richten und Hellas zu preisen -ein Recht das wir nicht jedem Geschmäcker und Phantasten, nicht jedem Schulmeister zugestehen. *Es ist das Unromantische an ihm, daß er war was er sang*: ein schöner und heldenhafter Mensch. Drum ist das Schicksal das ihn in die Nacht führte tragisch, aber nicht traurig und sinnlos... Der Kontrast zwischen seiner inneren und seiner äußeren Existenz, d. h. zwischen seinem Seherturm und seinem Hauslehrerturm, zwischen seiner Zeitlosigkeit und seiner Zeit, war ja zugleich seine Not und sein Trost. Unter Griechen hätte er nicht zu singen brauchen. Unter Deutschen wußte er sich den Hüter des Heiligen Feuers.» citado por Ulrich Häusermann, *Hölderlin*, p. 165. [La cursiva es mía]

81. «Die Handschriften lagen verstreut in den Archiven oder bei privaten Autographensammlern und galten - was die späte Zeit angeht - für unleserliche und sinnlose Aufschriebe eines Geisteskranken.» Bruno Krieger: «Edition und Weltentwurf. (Dokumente zur historisch-kritischen Ausgabe Norbert von Hellingraths)» en *Hölderlin entdecken*, p. 57. Cf. al respecto Paul Hoffmann: «Hellingraths 'dichterische' Rezeption Hölderlins», en Gerhard Kurz, *Hölderlin und die Moderne*, pp. 74-104.

Descubridor en octubre de 1909 de las *Pindarübertragungen* de Hölderlin, el joven licenciado en Filosofía y Letras (y devoto del poeta)⁸² abre en 1913 la edición histórico-crítica con un quinto volumen precisamente centrado en las traducciones hölderlinianas de los autores griegos. El mismo año aparece también el primer volumen, el de las primeras poesías, a cargo en este caso de Friedrich Seebaß, compañero y ayudante (junto a Ludwig von Pigenot) de Hellingrath. En 1914 se publica el cuarto volumen dedicado a la creación poética de Hölderlin perteneciente a los años comprendidos entre el 1800 y 1806. Un cuarto volumen crucial que no llegaría a las librerías hasta 1917, fallecido ya Hellingrath -cae en Verdun en diciembre de 1916-, pero que será conocido y reconocido desde su aparición en los círculos literarios que él frecuentara:

Er erscheint einige Wochen vor Kriegsbeginn als Sonderdruck, den Hellingrath in seinem weiten Freundes- und Bekanntenkreis verschenkt. Da sie die Versandliste, aber auch eine Reihe von Dankschreiben erhalten haben, wissen wir heute, daß *mit dieser Gabe Hölderlins Spätwerk die Großen der damaligen Zeit erreicht hat*.⁸³

Efectivamente, la edición de este cuarto volumen no sólo recae en manos del grueso de los literatos alemanes de la época, sino que ofrece por vez primera una serie de composiciones consideradas hoy imprescindibles para la justa valoración del poeta:

Rund anderthalbtausend bis dahin unbekannte Hölderlin-Verse. Der Zuwachs betrifft vor allem das nach 1802 entstandene Werk. Auf diese Ebene hat man die philologische Leistung Hellingraths denn auch immer anerkannt.⁸⁴

82. Valga como ejemplo: «Sein Leben steht in einem einzigen Dienst; mit der innigeren und einseitigeren leidenschaftlicheren Hingabe, wie sie die christlichen Jahrhunderte der romanischen und barocken Zeit ausgebildet haben, ist er ausschließlicher als Pindar oder Sappho, menschlicher und erfüllter als irgendein Prophet, Platoniker oder Gnostiker, ganz und gar nur Verkünder, Träger, Gefäß der Götter. Er bekleidet ein Amt, das sie ihm auferlegt haben, eine Gesandtschaft, und das ist alles, ist das Ganze: Amt, Gesandtschaft, Botschaft.» Norbert von Hellingrath, *Hölderlins Wahnsinn* [1915] publicado póstumamente en 1921; se cita aquí según Ulrich Häusermann, *Hölderlin*, p. 166.

83. Bruno Pieger, «Edition und Weltentwurf...», p. 64. [La cursiva es mía]

84. *Ibíd.*, p. 57.

Prueba inmediata de este reconocimiento público parte de hecho de los círculos poéticos en los que se movió el propio Hellingrath. El poeta Stefan George, en su revista *Blätter für die Kunst*, firma en 1919 «un breve escrito con razón famoso y que verdaderamente hizo época», desde el que, citando fragmentos de los *Himnos* tal y como acababan de ser editados, anuncia para el elogio de la iniciativa literaria «el descubrimiento de Hölderlin, hasta entonces desconocido para nosotros, y que fue precisamente la obra himnica, descifrada y resucitada por Hellingrath, lo que permitió al poeta anunciar esa novedad»⁸⁵. Se trata pues *del* texto que iba a sentar las bases para la plena aceptación y divulgación en una Alemania convulsionada por la posguerra, efervescente en temas, por no decir, *necesidades* culturales que diesen voz a una realidad ética y estéticamente insostenible; una poética anunciada como «der Eckstein der nächsten deutschen Zukunft»⁸⁶:

Nos resulta aquí un prodigio evidente que, inadvertido durante generaciones o tenido únicamente por un sensible soñador de pasados, de pronto el gran vidente salga a la luz para su pueblo. El libro sibilino durante tanto tiempo encerrado en el arca porque nadie podía leerlo es entregado ahora *al público en general* y a las sorprendidas miradas se presenta un mundo desconocido de misterio y anunciación. (...) Por sus inicios pertenece Hölderlin al siglo de Goethe; por *sus*

85. Hans-Georg Gadamer: «La actualidad de Hölderlin», traducción de Daniel Najmías y Juan Navarro en *Poetas del poeta*, p. 13. La versión original alemana, «Die Gegenwartigkeit Hölderlins» apareció en el *Hölderlin-Jahrbuch*, núm. 23 (1982/1983). Su libro *Gedicht und Gespräch*, (Frankfurt, Insel Verlag, 1990) lo recoge, así la edición castellana, *Poemas y diálogo* (Barcelona, Editorial Gedisa, 1993). En España, la noticia de la importancia de la edición de Hellingrath no fue recogida hasta 1942 por Díez del Corral en su citado estudio sobre «El Archipiélago»; Valverde toma los textos para sus versiones de 1949 de la misma «célebre edición». Cernuda, desde el exilio americano también dejó constancia de haber tomado nota: «La obra de Hölderlin no obtendría reconocimiento pleno hasta entrado el siglo actual. La primera edición completa de sus obras, comenzada a compilarse en 1913 por Norbert von Hellingrath, muerto en la primera guerra mundial, y el cual pertenecía al círculo poético de Stefan George, continuada y completada por von Pigenot y Seebaß, no se termina hasta 1923, ochenta años después de la muerte del poeta» (II, p. 303).

86. La lectura de Hölderlin por parte de George ya había empezado a modificarse hacia el 1910 a raíz de la edición a cargo de Hellingrath del «zwei Jahre vorher entdeckten freirhythmischen Hymne "Wie wenn am Feiertage"». La edición de 1919 no hacía sino confirmar esta lectura y sus influencias posteriores en la propia literatura alemana: «Für Georges produktive Rezeption Hölderlins waren die Funde Hellingraths das zündende Erlebnis. Die Bekanntschaft mit Hölderlins später Dichtung veränderte seine Sicht und Wertung des Dichters radikal. [...] Erst durch die Rezeption von Hölderlins Spätwerk wird Hölderlin für George zum Bild und Vorbild im Paradigmenwechsel vom romantischen Elegiker zum Kunder und Seher.» Paul Hoffmann, «Hellingraths 'dichterische' Rezeption Hölderlins», p. 87.

*creaciones tardías, en su mayor parte no accesibles o comprensibles hasta hoy, es el iniciador de una amplia serie de antecesores. (...) Rasgó como un relámpago el cielo y nos mostró perturbadores contrastes, como el de Hércules-Cristo⁸⁷: pero ante sus más amplias concordancias y perspectivas seguimos estando embozados e impedidos de cabeza y de manos... Se ha hablado mucho del talante visionario y del armonioso tañedor de laúd, pero no del intrépido narrador que maduró en su conciencia *otra mentalidad distinta de la comúnmente inteligible*, ni del certero descubridor que se sumergió en el venero del lenguaje -para él no materia de educación sino materia originaria- y extrajo, entre la descripción de los hechos y el tono disolvente, *la palabra de vida*. (...) Mediante la ruptura y la agrupación es el *rejuvenecedor del idioma* y con ello el rejuvenecedor del alma... con sus terminantes, indismontables predicciones, es *la piedra angular del próximo futuro alemán* y el pregonero del Nuevo Dios.⁸⁸*

La aceptación y *necesidad* de la «palabra de vida» que pronunciara Hölderlin es la lógica consecuencia de una expectativa literaria abierta por uno de los poetas vivos más relevantes del momento. No es de extrañar que la nueva generación de la posguerra alemana lo sintiera como suyo⁸⁹; un sentimiento que acarreó la aparición de no pocos estudios y de numerosas ediciones y reediciones de antologías de los poemas y textos de Hölderlin, motivando incluso la iniciativa en 1922 de otra edición crítica⁹⁰, lo cual debió asimismo animar la conclusión de la edición histórico-crítica iniciada por Hellingrath nueve años antes: en 1922 aparece el tercer volumen, y el segundo (junto al sexto) al año siguiente, a cargo todos esta vez de Ludwig von Pigenot. Así, la creciente labor editorial y crítica, el sentimiento de proximidad que despierta Hölderlin y la

87. Stefan George alude a los siguientes versos, compuestos en torno al 1804, e inéditos hasta la edición de Hellingrath: « (...) Christus aber bescheidet sich selbst. / Wie Fürsten ist Herkules. Gemeingeist Bacchus. Christus aber ist / das Ende» I, «Der einzige (Dritte Fassung)», p. 469, vv. 92-95. (La cita textual remite siempre a la edición en tres volúmenes de Michael Knaupp, cuando no al tercer volumen de este estudio).

88. Stefan George: «Hölderlin», en *Blätter für die Kunst*, número doble 11-12 (1919). Cito según la traducción publicada por Jesús Munárriz en *Poetas del poeta*, pp. 70-72. Cabe recordar que George (junto a Karl Wolfskehl) ya participa desde 1900 en el redescubrimiento del poeta al incluir una selección de poemas de Hölderlin en el tercer volumen de su antología *Die deutsche Dichtung*, volumen titulado *Das Jahrhundert Goethes*. (Cf. al respecto A. Pellegrini, *Hölderlin. Storia della critica*, p. 58.)

89. Será de nuevo Díez del Corral quien se hará eco de ello en 1942 en su «Estudio sobre “El Archipiélago” de F. Hölderlin» -*Escorial*, núm. 18, 1942- y quien además cita un fragmento de *Hölderlin und seine Götter* de Paul Böckmann, ilustrando de este modo lo que supuso la lectura de Hölderlin en la Alemania de posguerra, pp. 122-140.

90. *Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe. Kritisch-historische Ausgabe*, Hrsg. von Franz Zinkernagel. Band. I. *Gedichte*, Leipzig, Insel Verlag, 1922. Cf. al respecto Bruno Pieger, «Edition und Weltentwurf...», pp. 83 y ss.

consecuente consolidación de su recepción afianzaron las diversas aproximaciones a su obra que aparecieron con el inicio del siglo, complementando, matizando o contradiciendo la visión *romántica* tradicional.

En 1919, Hölderlin es ya «figura ejemplar», y por ello contemporánea, cuya lectura ofrece una lengua alemana rejuvenecida por «la fuerza poética» de sus versos⁹¹. Hans-Georg Gadamer alude a la misma convicción de contemporaneidad, y centra sus motivos igualmente en la característica del lenguaje poético redescubierto: Hölderlin anticipa, a ojos de la joven generación alemana, la insuficiencia de la lengua establecida para aprehender estéticamente la realidad y anuncia, sobre todo a través de sus *Himnos*, la ruptura entre palabra y mundo, escisión que define la revolución del espíritu propia de la modernidad:

Ningún otro de nuestros grandes poetas ha buscado tanto como él la palabra, casi balbuciendo, ni interrumpido una y otra vez esa búsqueda tan desesperanzado. Ningún otro estuvo como él tan penetrado por la incapacidad, por la imposibilidad de expresar aquello que vislumbraba. Quizá sea eso lo que en la palabra de este poeta nos conmovió en lo más profundo, a nosotros y al espíritu de nuestro tiempo, en los años que siguieron a la Primera Guerra Mundial, una época que tan trágicamente terminaría para la historia alemana. Era la época en que el arte, también en otros ámbitos, no podía ya cultivar el repertorio heredado de formas y estilos aprendidos y en la que, buscando, oprimido y exaltado, deformando incluso y, sin embargo, poseído siempre por su propia necesidad de expresión, ensayaba incansable nuevas formas. Es probable que eso tenga que ver con el hecho de que, mucho antes de que surgieran los equívocos provocados por la instrumentación política del culto de Hölderlin, todos leyéramos y pensáramos en él como alguien que, atravesando la distancia que nos separaba de nuestros poetas clásicos, era uno de los nuestros. (...) Una figura de referencia constante (...) el precursor del descubrimiento nietzscheano del sustrato dionisiaco de lo apolíneo en la cultura griega.⁹²

91. Paul Böckmann, *Hölderlin und seine Götter*, citado por Hans-Georg Gadamer en «La actualidad de Hölderlin», p. 14.

92. Hans-Georg Gadamer: «La actualidad de Hölderlin», p. 14.

La sabia apropiación política a la que alude el párrafo superior y que sufre el poeta por parte del régimen nacionalsocialista no iba a consumarse hasta mediados de la década de los treinta⁹³; Hölderlin encarna entonces la máxima y (de nuevo) ejemplar expresión de un hipotéticamente genuino genio poético germano, imagen propagandística (más que lectura *stricto sensu*⁹⁴) de poeta del régimen, 'poeta nacional alemán', que desaparecería con éste en 1945⁹⁵. Antes, no obstante, y después en el exilio, los textos de Hölderlin sí que tuvieron oportuna ocasión de dar pie a unas interpretaciones bien fundamentadas, todavía hoy válidas y complementarias pese (o, precisamente, gracias) a su diversidad; como ejemplo significativo ante el auge de la civilización técnico-urbana, Hölderlin encarnaría el primer canto reivindicativo de una perdida armonía entre el hombre y la naturaleza concebida como eterna expresión de lo divino; equilibrio poético y vital sólo conseguido por el mundo modélico, apolíneo-dionisiaco de unos griegos que supieron mantener esa fusión de contrarios como artífice

93. El polémico Heidegger publica (o ve publicado) el ensayo «Hölderlin und das Wesen der Dichtung» en el número de diciembre de 1936 de la revista «Das innere Reich», y lo dedica precisamente a Hellingrath. Otro aval propagandístico: el mismo régimen posibilita a partir de 1941 que Friedrich Beißner inicie una edición crítica y mejorada -incubada desde 1931- de unas nuevas obras completas del poeta, la conocida *Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe*, concluida en 1946 (Cf. al respecto Nils Kahlefeldt: «Im vaterländischen Geiste...», en *Hölderlin entdecken*, pp. 115-164). La «instrumentación» culmina en junio de 1943, aprovechando el centenario de la muerte del poeta, con la creación de la *Hölderlin-Gesellschaft*.

94. Piénsese en la poco favorable descripción del pueblo alemán presente en el *Hyperion*.

95. «Warum aber Hölderlin, dessen in Rückzug und aufgezwungenem Stummsein verbrachte zweite Lebenshälfte ihn kaum als Vor- und Leitbild heroischen Kampfes empfehlen konnte, dessen Begeisterung für die Französische Revolution, dessen oft schwer verständliche hymnische Sprache ihn in den Augen der nationalsozialistischen Kulturfunktionäre doch eher diskreditieren als ins Zentrum einer propagandistischen Offensive ohnegleichen rücken mußte? Die Exilpresse hatte schon in den 30er Jahren von Schändung und Verfälschung gesprochen und Hölderlins "Fremdheit" im Deutschland des 19. Jahrhunderts wie in dem des Nationalsozialismus hervorgehoben. Wie die Exilanten, schien auch er ein "Fremdling im eigenen Haus". Um so mehr betonten sie 1943 den spezifisch deutschen zerrissenen und gebrochenen Charakter des Dichters, der sich der Nationalsozialistischen "Vereinnahmung" widersetze. Die Attraktivität Hölderlins für die Kulturpolitik des Dritten Reiches aber bleibt mit solchen moralischen Wunschvorstellungen ungeklärt, so wichtig sie für das Selbstverständnis der Exilierten auch gewesen sein mögen. Die Hölderlin-Feiern des Jahres 1943 brachten ohnehin neben der nationalistischen Emphase noch ganz andere Seiten nationalsozialistischer Kulturpolitik zum Vorschein: ein nach innen gerichtetes Pazifizierungsstreben, das Bedürfnis, sich nach außen als "Kulturaktion" zu legitimieren, und den Versuch, ein neues Identifikationsangebot an die von zahlreichen Niederlagen demoralisierten Truppen und an die Zivilbevölkerung zu richten. Für diese Zwecke eignete sich Hölderlin außerordentlich gut, erlaubte er doch eine pathetische Überholung des desolaten Alltags, stellte seine Rezeptionsgeschichte vor 1933 bereits alle jene Deutungsmuster bereit, an die die nationalsozialistische Kulturpolitik problemlos anknüpfen konnte.» Claudia Albert: «Dient Kulturarbeit dem Sieg'- Hölderlin-Rezeption von 1933-1935», en Gerhard Kurz, *Hölderlin und die Moderne*, pp. 153-173, aquí pp. 154-155.

y pilar de dicho diálogo sagrado. Pero el mismo Gadamer señala otro aspecto que estaba «en boca de todo el mundo» y que produjo «ya en los años veinte un gran impacto: Hölderlin, el jacobino»⁹⁶. La faceta de un poeta comprometido con su tiempo y con el proceso revolucionario francés niega al Hölderlin *romántico* huidizo de toda realidad. Posibilita además a partir de 1933 los conocidos estudios del francés Pierre Bertaux y su hipótesis de *fingida* locura del poeta. Juicio que de hecho contradice y, en buena parte, frena el desarrollo de toda una tradición crítica anterior cuya lectura se centraba precisamente en el seguimiento *literario* de unas primeras *kranke Gedichte* como anticipo y reflejo del origen y evolución de la consabida pérdida de juicio⁹⁷. Una *locura* sin duda más accesible, manipulable y cómoda que un pensamiento poético sumamente crítico con la realidad alemana circundante.

Es Stefan Zweig quien, desde las famosas y ampliamente difundidas páginas de su ensayo *Der Kampf mit dem Dämon*, se encarga en 1925 de recoger y, de algún modo, eclécticamente sintetizar el cúmulo de nuevas investigaciones e interpretaciones que caracterizan el redescubrimiento de Hölderlin en tanto que «poeta contemporáneo» entre los jóvenes del ámbito cultural germano inmediatamente posterior a la primera gran guerra. Más aún, su texto, estructurado sobre el fiel seguimiento de la biografía del poeta, consolida la versión definitiva de un Hölderlin poeta que vendría a ser el modelo de artista moderno: en confrontación con el (por entonces) incipiente mundo burgués, con la incipiente *modernidad*, precursor en asumir la incompatibilidad de la palabra poética con un mundo mercantilizado, Hölderlin es el primero en encarnar el papel de poeta en la sociedad moderna, el primero en asumir con todas sus consecuencias la

96. Hans-Georg Gadamer: «La actualidad de Hölderlin», p. 16.

97. Destacan aquí los estudios del Dr. Med. Wilhelm Lange: *Hölderlin, Eine Pathographie*, Stuttgart, Ferdinand Enke, 1909, y el ya citado ensayo póstumamente editado en 1921 de Norbert von Hellingrath: *Hölderlins Wahnsinn*. (Cf. nota 82, p. 63.)

oscura fuerza *daimónica*⁹⁸ que por encima de cualquier imperativo social le alimenta y obliga como creador, fuerza natural y atemporal que le desasosiega, separa y enfrenta a una realidad técnicamente desacralizada, cosificada y apoética por definición, obligándole a una rebeldía por insatisfacción racionalmente incontrolable, a una frágil y, a la larga, autodestructiva tensión existencial, cuyas exigencias expresivas desembocan en un lenguaje poético y en toda una poética que, como ha quedado patente, habrían de aguardar más de un siglo en empezar a ser valorados⁹⁹.

Gracias a la prosa de Stefan Zweig, que hallaremos traducida en España a partir de 1934, Hölderlin no sólo abandona definitivamente su condición de mero soñador artificialmente adscrito a una escuela literaria, o, con otras palabras, no sólo pasa a ser genio poético que, desde su añoranza por el ideal de vida helénico, ya anuncia, profetiza y sufre la modernidad, sino que además accede a unas insuperables cuotas de popularidad entre literatos y lectores que le colocan definitivamente entre los clásicos. Esta circunstancia suscitó, como quedó arriba señalado, un polémico y controvertido interés por parte del régimen nacionalsocialista, pero al menos impulsó la fundación de la hoy todavía sumamente eficiente *Hölderlin-Gesellschaft* y propició desde 1938 la

98. Aunque se vuelva a ello más adelante (punto VI.2, p. 231, y, en relación con Luis Cernuda, a lo largo del capítulo VII, p. 271 y ss.), valgan estas palabras introductorias: «Dämonisch nenne ich die ursprünglich und wesenhaft jedem Menschen eingeborene Unruhe, die ihn aus sich selbst heraus, über sich selbst hinaus ins Unendliche, ins elementarische treibt, gleichsam als hätte die Natur von ihrem einstigen Chaos ein unveräußerliches unruhiges Teil in jeder einzelnen Seele zurückgelassen, das mit Spannung und Leidenschaft zurück will in das übermenschliche, übersinnliche Element. (...) der Bürger ist immer Urfeind des Chaotischen, nicht nur in der Welt, sondern auch in sich selbst. Im höheren Menschen aber, besonders im produktiven, waltet die Unruhe schöpferisch fort als ein Ungenügen an den Werken des Tages (...)» Stefan Zweig, *Der Kampf mit dem Dämon*, pp. 13-14.

99. Al respecto, conviene dejar constancia de la tesis de Ulrich Gaier: «Meine These ist, wie gesagt, daß Hölderlin (wie z.B. auch Kleist und Büchner) zu einer Zeit geschrieben hat, die ihre seit der Ermächtigung des Individuellen Subjekts in der Renaissance (etwa durch Ficino und Pico della Mirandola) gefaßte revolutionäre Absicht, das Reich Gottes nicht kommen zu lassen, sondern selbst zu verwirklichen, als modern zu reflektieren begann und im 19. Jahrhundert inflationär zu benennen pflegte, daß Hölderlin aber in der eigenen Auseinandersetzung mit diesem Modernitätsbewußtsein es bereits tendenziell durch ein neues Denken überwand. Das würde erklären, warum er zu seiner Zeit kaum gehört wurde und warum er im 20. Jahrhundert, da dieses neue Denken voll eingesetzt hat, zu einer Leitfigur für viele Dichter und für Philosophen wie etwa Heidegger geworden ist. Ich möchte deshalb abschließend an drei Paradigmen dieses nachmodernen Denkens, dessen Einsetzen wir nach wenigen Vorläufern wie Nietzsche, Mallarmé und eben Hölderlin um 1900 beobachten, meine These erhärten: am Verschwinden des bürgerlichen Individuums, an der Diskursivität der Sprache und am Feldbegriff der poetischen Schrift.» en «Hölderlin, die Moderne und die Gegenwart», en Gerhard Kurz, *Hölderlin und die Moderne*, pp. 9-40, aquí pp. 30-31.

iniciativa de una nueva edición crítica de sus obras completas, la también citada *Stuttgarter Ausgabe*¹⁰⁰. Esta edición supera ya cronológicamente la primera recepción literaria de Hölderlin a lo largo de los años que transcurren entre 1919 y 1936. Además, su repercusión en la Alemania de la segunda posguerra no será esta vez ni inmediata, ni popular, ni siquiera trascendental como lo fuera el cuarto volumen de la edición histórico-crítica de Hellingrath. Las tendencias literarias de 1947 tomaron, como es sabido, puntos de referencia y perspectivas bien distintos. Lo cierto pues es que el sumario del alcance de la *Stuttgarter Ausgabe* nos remite dilatadamente a buena parte de la segunda mitad de siglo XX lo cual supera el marco cronológico inicial precisado para este punto (y para la totalidad del estudio) y obliga por lo tanto a su omisión. De hecho, cuando José María Valverde traduce a Hölderlin en la España de 1948-49, parte «todavía» de los originales fijados por «la célebre edición de Hellingrath» reeditada en Berlín, Propyläen-Verlag, en 1943.

Es sólo hasta aquí, en relación con los traductores españoles que repararon en su obra entre los años 1919 y 1936, donde objetivamente alcanza el obligado interés de la recepción de Hölderlin en su propia área lingüística. Montoliu, Riba, Cunqueiro o Cernuda conocieron a su modo y según sus preferencias personales -lo cual es, lógicamente, motivo de oportuno análisis- algunos de los momentos y ediciones que definen el progresivo redescubrimiento del autor alemán; la información y enfoque interpretativo que de este conocimiento pueda derivar, tal y como se señalaba al inicio de este punto, han hecho conveniente el dejar constancia de una reactualización del poeta un tanto paradójica, por no decir incluso contradictoria, en cuanto que su relectura contempla y mezcla a lo largo de los primeros decenios del siglo XX interpretaciones del todo opuestas. Efectivamente, y a modo de síntesis, se asiste a la convivencia y relativa sucesión de un Hölderlin tradicional y formalmente etiquetado de *romántico o*

100. Cf. nota 93, p. 67.

romántico helenizante, peligrosamente sensible y finalmente *loco*, de un Hölderlin poeta del régimen *nacionalsocialista*, de un Hölderlin *poeta de los poetas* y de un Hölderlin prototipo trágico de genio moderno o precursor de la poesía moderna, interpretaciones éstas dos últimas que, matizadas y ampliadas, finalmente y en la actualidad prevalecen por no desdeñar, por ejemplo, la probada existencia de un Hölderlin histórico y atento a los acontecimientos político-sociales que venían desarrollándose en Francia y, de hecho, próximo a unos ideales revolucionarios de inspiración jacobina.

**II. TRES POEMAS DE FRIEDRICH HÖLDERLIN ENTRE
*LAS CIEN MEJORES POESÍAS LÍRICAS DE LA LENGUA ALEMANA***

II.1 Historial de una antología

En 1919, la Editorial Cervantes publica en Valencia *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua alemana*. El traductor es el también poeta catalán en lengua castellana Fernando Maristany Guasch (1883-1924), tan desconocido hoy en día como prolífico en su labor traductora y *especializado* ya en este tipo de ediciones habida cuenta *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua francesa*, *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua portuguesa*, *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua inglesa* o *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua italiana* publicadas entre 1917 y 1920, amén de otras traducciones de Shakespeare o Leopardi y siendo 1920 el año en que se publican reunidas (y ampliadas) dichas traducciones *líricas* bajo el título de *Florilegio. Las mejores poesías líricas griegas, latinas, italianas, portuguesas, francesas, inglesas y alemanas* en un único volumen de casi 700 páginas¹⁰¹. Sin duda, unas antologías con vocación comercial y popular que pretenden dar a conocer autores de prestigio desconocidos o apenas leídos, pero con un afán traductor que se inscribe sobre todo en la necesidad y voluntad de parte del mundo literario español del primer tercio del siglo XX de transmitir y actualizar algunos hitos de las tradiciones colindantes, aportar -como proclama la edición- «nuevas facetas líricas en bien de la cultura de los países respectivos»; es decir: «establecer un canon poético de las literaturas extranjeras en la lengua de llegada»¹⁰².

101. Respecto a esta labor del traductor: Anthony Pym, *Negotiating the Frontier. Translators and Intercultures in Hispanic History*, pp. 197-210.

102. J. F. Ruiz Casanova, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, p. 470.

Contrariamente a lo que podría suponerse y leerse en el prólogo de la antología¹⁰³, el traductor Fernando Maristany no es del todo responsable de la selección de los textos. Esta está basada en a la que realizara Richard M. Meyer en 1909 en *Die hundert besten Gedichte der Deutschen Sprache; Lyrik* para la editorial Gowans & Gray de Londres / Glasgow¹⁰⁴ y así lo recoge y reconoce la misma edición española –desmintiendo así en parte al prologuista- en un su escueto y claro «propósito», llámese también *horizonte de expectativas*, que ocupa la totalidad de la página:

De la acertada selección de Ricardo M. Meyer, que lleva el mismo título que el presente volumen, hemos seleccionado las poesías a nuestro juicio más intensas en su adaptación a la lengua castellana, y hemos completado el volumen con algunas de las más bellas obras de los líricos contemporáneos.

Pueda la influencia de este parnaso, tan distanciado del español y de los hispano-americanos, *aportar a todos ellos nuevas facetas líricas en bien de la cultura de los países respectivos.*¹⁰⁵

La antología presenta seguidamente a los autores por orden cronológico. No hay nota alguna o breve texto de carácter biográfico que guíe o sitúe al lector en el amplísimo panorama literario alemán que abarca el pequeño volumen, desde Johann Matthäus Mayfarth hasta Stefan Zweig, desde el siglo XVI hasta la época contemporánea, exceptuando los años de nacimiento y muerte separados por un guión justo debajo del nombre del poeta. Así, Friedrich Hölderlin aparece entre Schiller y Novalis en las páginas 44 y 45. Y, emulando la selección establecida por el alemán Richard M. Meyer en 1909, tres son los poemas antologados: «Hyperion» («*Hyperions Schicksalslied*»),

103 . «Maristany se ha hecho acreedor a la más sincera felicitación por el sumo acierto con que ha elegido las flores de la lírica alemana, en la inmensa selva de poesía que ha producido modernamente el alma de aquel pueblo.» Manuel de Montoliu, en el prólogo, p. 7.

104. Esta editorial «publicaba antologías de poesía en lengua original destinadas al público estudiantil y con distribución en Gran Bretaña, Alemania, Francia, Bélgica y Suiza.» Anacleto Ferrer en la edición de *Poemas...* de Hölderlin, p. 13.

105. En *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua alemana*, p. 19. [La cursiva es mía]

«¿Por qué tan breve?...» («*Die Kürze*») y «¡Oh, ponte, bello sol...!» («*Geh unter, schöne Sonne...*») ¹⁰⁶.

Prologa *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua alemana*, páginas 5 a 17, el literato Manuel de Montoliu, quien, tal y como se aborda en el siguiente capítulo, se encargará de traducir y *prologar* dos años más tarde, y para la misma editorial, la primera antología de poemas de Hölderlin en España. Cierran el volumen, después de las 118 páginas propias de la antología, unos recortes de prensa o de artículos de variada procedencia: *El Sol* de Madrid, *El Liberal* de Barcelona, *Novedades*, *Río de Plata* de Barcelona, *España* y *Heraldo* de Madrid, *La prensa* de Barcelona, el *Eco de Sitges* y el *Mercurio Peruano* de Lima. Recortes de prensa o de reseñas-artículos que, como se señalaba, completan las 142 páginas del libro y que recogen juicios de valor (sospechosa y) sumamente laudatorios hacia la hoy olvidadísima figura de Fernando Maristany, poeta apóstol del *lirismo*, autor de un libro de rimas originales, *En el Azul...*, también publicado por la Editorial Cervantes, editorial con la que el propio Maristany había empezado a colaborar en 1917 y en la que acabaría desempeñando labores de director literario.

Así, en lo que atañe el soporte de estos tres primeros poemas hölderlinianos, cabría concretar que la Editorial Cervantes se fundó en Valencia en 1916 para posteriormente, por requerimiento del propio Maristany, establecerse en Barcelona en 1920. El período valenciano vendría a ser el período de *Las cien mejores poesías (líricas) en lengua...* para, a partir de 1920 comenzar a publicar, con un volumen dedicado al poeta Heinrich Heine, una colección de antologías titulada *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, que continuaría proponiéndose el «ofrecer al lector culto de las diversas naciones que integran la raza ibérica, las mejores poesías líricas de los más grandes poetas que han

106. Cf., II pp. 13-17.

enaltecido o enaltecen a la humanidad»¹⁰⁷. Consta que las tiradas de esta ediciones (y reediciones) oscilaban entre los 1000 y los 8000 ejemplares, mas no se ha sabido determinar la tirada exacta de *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua alemana*, antología lírica que es carta de presentación de tres poemas que son «con toda probabilidad (...) las primeras traducciones de Hölderlin al castellano y las primeras, también, que se editan en España»¹⁰⁸.

¿Pero de qué lirismo se está hablando? ¿Y a quién iba dirigido? ¿A qué lectores? Responder a estas preguntas obliga en primer lugar a abordar la autoría de la traducción, a concretar quién era Fernando Maristany Guasch, antólogo, traductor –seguramente el más prolífico de su época en el ámbito peninsular- y poeta.

Alfons Maseras publica en 1923, en la ciudad Condal y, como no podía ser de otro modo, en la misma Editorial Cervantes, el ensayo *La obra lírica de Fernando Maristany*. Éste ofrece la siguiente digresión autobiográfica, espléndido documento a la hora de retratar el ambiente y contexto social y el perfil personal del literato catalán durante los años en los que traduce a Hölderlin:

Nací en Barcelona en 1883, de una familia catalana distinguida. Estudié el bachillerato en la ciudad natal, y, seguidamente, la carrera de ingeniero industrial, que hube de abandonar al cuarto curso por causa de una larga y grave enfermedad, debida a un crecimiento tardío. Ese sufrimiento de varios años, consecuencia de las reliquias de ese mal, transformó mis gustos literarios que habían comenzado por el teatro –para el cual, sin embargo, nada he producido- en afición a la novela, luego a la filosofía. A los treinta publiqué mi primer libro de versos titulado: *En el Azul*, y que hice destruir cuando mis entusiasmos se encaminaron definitivamente hacia la poesía lírica.

Desde entonces consagré mi vida a traducir poesías líricas extranjeras. Comencé por las francesas y luego tocó el turno sucesivamente a las inglesas, portuguesas, alemanas, italianas, griegas y latinas.

107. “La Editorial Cervantes” en el texto de presentación de la colección *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas... Heine*, Barcelona, Editorial Cervantes, 1920, p. 5.

108. A. Ferrer en su edición de *Poemas...* de Hölderlin, p. 13.

De vez en cuando escribía también poesías originales, que no publicaba en periódicos ni revistas. [...]

Desde 1916 a 1921, viví casi constantemente en una propiedad situada en los alrededores de Barcelona, en pleno campo, llamada “el mur”, en San Pedro de Ribas. Allí me entregué por completo a la poesía, pues ni mi salud ni mis aficiones me permitían ocuparme en el comercio de algodones de mi familia, y sólo a intervalos asistía al despacho de la casa. Mis versos dormitaban en un cajón, cuando, durante el verano de 1918, el sublime poeta portugués Teixeira de Pascoaes –uno de los grandes poetas del mundo y de todos los tiempos- vino a dar conferencias en esta ciudad. A él le debo el haberme decidido, al fin, a publicar con un prefacio suyo, el libro de versos que titulé *En el Azul...*, lo mismo que el primero, destruido. Hace unos ocho meses, durante el invierno de 1920, publiqué una segunda serie: *La Dicha y el Dolor*. Uno y otro libro han sido en general bien acogidos y ha sido considerado el segundo como superior al primero. Hace cosa de año y medio hube de resignarme, por causa de la educación de mis dos hijos –un niño y una niña- a abandonar el campo. Pero no amando el comercio de algodones ni la vida ciudadana y creyéndome, sin embargo, en la obligación moral de escoger un trabajo activo, pregunté a mi editor en Valencia, el escritor D. Vicente Clavel, si consentiría en venir a establecerse en Barcelona. Acababa precisamente de asociarse al joven abogado D. Antonio Navarro-Sala, pero no habiendo ello sido obstáculo, tuvo lugar el traslado;¹⁰⁹ y heme aquí convertido, con excelente éxito hasta ahora, y aun cuando mi salud no sea muy brillante, en director literario de la Editorial Cervantes, sobre todo en lo que se refiere a sus publicaciones de orden poético.¹¹⁰

La misma monografía ofrece asimismo otro texto autobiográfico que da respuesta a la cuestión apuntada líneas arriba: qué entiende Fernando Maristany por lirismo, cómo concibe el género lírico que etiqueta esos tres primeros poemas traducidos de Hölderlin.

Hay una suerte de poesía que está por encima de todas las tendencias: la poesía que surge bella, espontáneamente, como resultado de una extraordinaria sensibilidad anímica. Entiéndase bien que no decimos solo la que surge del alma sin esfuerzo, sino la que surge bella, sin esfuerzo; es decir: cálida de sentimiento y bajo una forma exquisita, orgánicamente ceñida a ese sentimiento, impreciso e indefinido, como todo cuanto es humano. Ya se deduce que el poeta habrá de concretar y definir ese sentimiento impreciso e indefinido, hasta donde quepa en lo posible. La poesía que, por intuición, por espontánea actividad anímica, nace bella, merece, como ninguna, el nombre de creación.[...] Sus esenciales características son, pues: 1.^a La compenetración absoluta entre el sentimiento y su expresión; 2.^a La

109. De ahí que la Editorial cambiara de domiciliación.

110. Alfons Maseras, *La obra lírica de Fernando Maristany*, pp. 20-23.

delicadeza máxima en la génesis del sentimiento; 3.^a La profundidad infinita de dicho sentimiento.¹¹¹

Un lirismo que es pues, esencialmente, subjetivismo, algo inefable, espiritual que brota de las intuiciones sentimentales del “yo” y que «busca en los estereotipos de la ideología poética del romanticismo alemán las coordenadas aplicables a la teoría de la poesía lírica.»¹¹². Es precisamente esto, en perfecta simbiosis con los planteamientos de Maristany, lo que anuncia Manuel de Montoliu al lector apenas empieza éste a leer el extenso prólogo a *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua alemana*:

[...] una inmensa legión de obras maestras de la moderna poesía alemana, constituye, bien examinado el caso, su mejor elogio y su más cabal definición. Ello prueba concluyentemente que el alma poética alemana posee hasta un grado superlativo la esencia lírica. En esta esfera de la poesía, en que tan sólo vale y se aquilata la *intuición sentimental del poeta y su personal visión del mundo* y de la vida, el alma alemana ha alcanzado una altura insuperable. *El romanticismo*, que fué en el fondo el síntoma supremo del advenimiento de la sensibilidad de los pueblos del Norte al mundo del arte, bajo la égida del alma alemana, *fué un movimiento espiritual de carácter predominantemente lírico*. Tan agudo fue este lirismo básico del romanticismo, que la misma Filosofía se tiñó intensamente de este *subjetivismo trascendental que forma la misma esencia de la poesía lírica*. *Por primera vez el Yo se irguió como un mundo superior dispuesto a dictar su ley a todo el mundo objetivo. Éste, transfigurado en una ilusión trascendental fué desde entonces el gran cristal mágico, solamente destinado a colorearse con la llama interior del sujeto humano y a reflejar los arrebos infinitos de la sensibilidad individual.*¹¹³

Montoliu insiste a lo largo de todo el prólogo en esta idea, contraponiéndola a una supuesta ausencia de semejante noción de poesía lírica en países latinos tales como Francia, Italia y España, deteniéndose en la figura de Goethe «como precursor de la moderna lírica alemana» y, sobre todo, recreándose en el concepto *Sehnsucht* en cuanto que «substancia

111. Alfons Maseras, *La obra lírica de Fernando Maristany*, pp. 7-8.

112. M. Gallego Roca, *Poesía importada...*, p. 97.

113. *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua alemana*, p. 5. [La cursiva es mía]

del lirismo moderno»¹¹⁴. Partiendo de este concepto el prologuista se centra de nuevo en los autores alemanes de las traducciones de Maristany y, repasándolos someramente, se detiene en lo que será la primera mención, interpretación y citación –el poema «Hyperion»- de Hölderlin en las letras españolas:

Al través de las traducciones de Maristany podemos seguir toda la variedad de manifestaciones que adquiere la expresión de la *Sehnsucht* en la lírica alemana. [...]

Otras veces es una turbadora sensación de vértigo la que remata la ascensión del alma en alas de la *Sehnsucht*. El poeta, como aquellos genios que Hölderlin siente vagar por las alturas y que

Con sus sacras pupilas dilatadas
Miran la eterna y muda claridad,

Siéntese también condenado a su sino:

No descansar jamás en sitio alguno.
Los eternos dolientes
Caen, se precipitan de continuo
Con los ojos cerrados,
Tal como el agua que de roca en roca
Despéñase en lo incierto.¹¹⁵

Prólogo que prosigue citando otros poetas alemanes presentes en la antología, insistiendo una y otra vez con prosa grandilocuente, afectada y enfática en describir qué es ese *lirismo*, prólogo que prosigue abordando otros temas, como el de la muerte, «el mismo sentimiento de amarga incertidumbre ante la muerte ensombrece el alma de la mayoría de esos poetas líricos alemanes», tema que le lleva a citar por segunda vez a Hölderlin, en el que «la muerte se revela en “un sumergirse contento” en el crepúsculo y en el graznido de los pájaros nocturnos» en directa alusión a los versos finales de la traducción de «¿Por qué tan breve?...»¹¹⁶.

114. *Ibíd.*, pp. 6-9.

115. *Ibíd.*, pp. 10-11.

116. *Ibíd.*, p. 12.

Las palabras del prólogo cumplen al fin y al cabo con el cometido de introducir y preparar (en este caso casi adoctrinar) al lector para una lectura que habrá de responder a las expectativas *líricas* creadas. Un lector de poesía que es “lector culto de las diversas naciones que integran la raza ibérica”, pero en edición y formato de bolsillo – unos diecinueve por trece centímetros- de carácter popular y comercial, como no podía ser de otro modo si nos atenemos al *seductor* título de *Las cien mejores poesías...*

La edición ofrece unas poesías «traducidas directamente en verso»¹¹⁷ que son unos textos del todo consecuentes con la noción de lirismo reiteradamente defendida por Montoliu-Maristany. Los últimos párrafos del prólogo abordan precisamente esta cuestión, el de la traducción, y lo harán, como era de esperar, en clave laudatoria (sin profundizar), apelando a la condición de poeta *lírico* del traductor:

Muchas maravillas que el lector podrá gustar en esas creaciones de los líricos alemanes, que hoy la musa de Maristany incorpora a las letras castellanas. [...]

Será necesario hacer constar que para traducir derechamente las obras de esos grandes padres de la lírica moderna, tal como ha intentado hacerlo Maristany, es indispensable que el traductor sea también *todo un lírico*, un perfecto hermano de espíritu de esta cohorte de elegidos que desfilan en las páginas del presente libro? ¡Tarea ímproba la de traducir los poemas de este superlirismo [...]

Laudatio final en la que Montoliu, aunque apenas aparezcan tres poemas suyos, vuelve a citar a Hölderlin, será la tercera y última vez, el poeta más citado junto a Goethe, aludiendo en esta ocasión al último poema, «¡Oh, ponte, bello sol...!». Un interés que no escapa al lector atento, el cual, aunque cultísimo, difícilmente podría saber nada del poeta suabo en la España de 1919; un interés que tal vez no esté sino anticipando la antología traducida de 1921 objeto del siguiente capítulo de este estudio. Así:

117. Así consta en la portada principal interior de la edición original, aun siendo relativa novedad ya en 1919. Mayor novedad habría sido indicar que se trata de una traducción directa del alemán.

Sutil y etérea ha de ser la sensibilidad del poeta que pretenda verter a la metálica dureza de la lengua castellana, esa quintaesencia idealista de poetas pensadores [...] como Hölderlin que tiene a la Diotima platónica como maestra y guía de su vida sentimental, y proclama deber a su alta enseñanza de amor el saber gozar en todo su encanto la belleza de una puesta de sol ... [...]

Pues bien, Maristany ha vencido todas esas dificultades. Sus traducciones son sencillamente magníficas. El secreto de su victoria está en que Maristany es poeta (un gran poeta que yo confieso, para vergüenza mía, no haber conocido hasta ahora) y uno de los contadísimos poetas líricos que existen hoy en España. Este lirismo de Maristany es de la misma complexión que el de los poetas que tan bellamente ha traducido en esta obra.¹¹⁸

Procede ahora comprobar el grado de objetividad de las palabras de Montoliu y someter esas tres primeras traducciones publicadas de Hölderlin a un mínimo análisis contrastivo-comparativo e intentar así dilucidar los criterios de traducción seguidos por Fernando Maristany

118. *Ibíd.*, pp. 15-16.

III.2 La traducción en sí

«Hyperion», «¿Por qué tan breve?...» y «¡Oh, ponte, bello sol...!»¹¹⁹ son los tres poemas de Hölderlin incluidos en la antología de *líricos* alemanes cuya contextualización quedaba descrita en el apartado anterior. Una primera y somera aproximación a los textos en lengua castellana denotan un grado elevado de lealtad hacia el original alemán basada en una traducción que *grosso modo* respeta el contenido, verso a verso o unidad sintáctica a unidad sintáctica. Acertadas en ocasiones, como es el caso de la práctica totalidad de «¿Por qué tan breve?», las traducciones presentan sin embargo irregularidades varias, omisiones y aportaciones que son interpretación más que dudosa. Pero además, el texto de llegada se sustenta *líricamente* en un uso de una lengua castellana que, como en el resto de la antología, se pliega a la tradición literaria decimonónica. Aunque en verso libre de rima, pero medido en ocasiones, el castellano de Maristany no duda en recurrir a adjetivos, sustantivos o demostrativos tales como “esplendentes”, “Electos”, “sacras pupilas dilatadas”, “aqueste”, “eternos dolientes”, “áurea tarde” o “nubes argentinas”... . Un castellano tan lícito y correcto como afectado y postizo, que no corresponde al alemán cincelado de Hölderlin y que seguramente explique, y a ello se volverá más adelante, la –que se separa– repercusión de la antología entre los literatos que sí marcarían el devenir contemporáneo e inmediatamente posterior de las letras castellanas.

119. Cf., II pp. 13-17 y III pp. 69, 73 y 95, respectivamente.

En el caso de «Hyperion», «*Hyperions Schicksaalslied*»¹²⁰, Fernando Maristany recurre básicamente al endecasílabo y heptasílabo para su traducción en función de la mayor o menor longitud del verso original o, sencillamente, en función de su intuición-inspiración *lírica*.

En los primeros versos «¡Oh genios que vagáis en las alturas, / Y a la luz, por senderos ideales!», los genios debían haber vagado también en la luz “im Licht” y sobre suelo blando, «weichem Boden», en sencilla referencia a las nubes. Los dioses paganos de Hölderlin, “Götter”, desaparecen en el tercer verso y los aires son *sencillamente* «esplendentes»; el roce suave, “leicht”, del cuarto verso pasa a ser “amoroso”, ¿la métrica obliga?, y la parte “Finger”, dedos, pasa a ser el todo, “mano”, al final de la primera estrofa: «tal como roza las divinas cuerdas / la mano de la artista...» (vv. 5 y 6). La segunda estrofa se inicia con una acertada aliteración «Sin saber de su suerte» que sugiere un silencio que bien acompaña a unos “recién-nacidos” que no están «aún en brumas», sino durmiendo, “schlafende”, y como ellos, respiran los celestiales, “athmen die Himmlischen” que Fernando Maristany plasma pomposamente en un ya aludido «Alientan los Electos». El literato catalán versiona seguidamente lo que bien pudiera haber sonado, de haber sido mínimamente fiel a los cuatro versos originales, como “púdicamente oculto / En modesta corola, / Florece eternamente / Para ellos el espíritu” por un difícilmente reconocible «Su espíritu, que esconde / Su pureza en el seno de un capullo, / Florece sin descanso;» (vv. 10-12) Y cierra la segunda estrofa con dos versos que son tres en el original y en los que el imperativo métrico parece forzar los sencillos “ojos beatos”, “seeligen Augen”, hasta transformarlos en místicas «(...) sacras pupilas dilatadas» que «Miran la eterna y muda claridad... » (vv. 13-14). El inicio de la última estrofa, el perfecto heptasílabo «Y es aqueste su sino» suena, como mínimo, forzado y

120. «Canción del o al destino de Hyperion» habría sido más acertado, pero Maristany calca a Richard M. Meyer.

choca con el pleno acierto del siguiente verso: «No descansar jamás en sitio alguno.».

Fernando Maristany transforma los siete últimos versos finales del original en cinco, en los que los hombres que sufren, «Die leidenden Menschen» (v. 19) pasan a ser «Los eternos dolientes» (v. 17) que sí, «Caen, se precipitan de continuo / Con los ojos cerrados,» pero también “desaparecen” -el lírico catalán omite la traducción de “Es schwinden” que inicia el verso 18 del original – y que «Tal como el agua, que de roca en roca / Despéñase en lo incierto...» (vv. 20-21), últimos versos que omiten un crucial “Jahr lang”, año tras año, presente en el verso final original de Hölderlin en cuanto que el paso del tiempo es el origen principal del hombre que sufre porque, contrariamente a los también omitidos dioses del tercer verso, se sabe, y ese es su destino, mortal.

En este caso, teniendo en cuenta las irregularidades observadas, la traducción del poema se acerca a lo que más bien habría de denominarse versión.

La traducción de la oda epigramática «*Die Kürze*» no presenta apenas irregularidades. Fernando Maristany traduce en verso libre, libre incluso de métrica (13, 14, 8, 11, 15, 14, 11 y 11 sílabas por verso respectivamente) lo que sin duda le permite ajustarse al contenido y sentido original. Ni omite, ni añade. Sólo ajusta la sintaxis original alemana a las exigencias de la sintaxis castellana. De hecho, el poema en lengua castellana suena bien, incluso pese al forzado encabalgamiento de los versos 3 y 4 «(...) ¿Acaso / Veías nunca el fin cuando cantabas?», el cual altera mínima pero inútilmente el orden natural de la interrogación con unos fines *líricos* difíciles de discernir, rozando así el anacoluto estéril. Por lo demás, se entiende que Montoliu citara los últimos versos del poema en la introducción, dos perfectos endecasílabos, «Y el pájaro nocturno ante tus ojos / Lanza agudos graznidos inquietantes.», pese a que el verbo “schwirren” tan sólo signifique “cantar” o “gorjear” y no “lanzar agudos graznidos”. El traductor introduce aquí una

carga dramática y *lírica* que responde a su interpretación e intuición *lírica*. La presencia al principio del último verso original del adverbio “Unbequem”, incómodo, se lo permite.

La traducción de las cuatro estrofas en verso alcaico originales de «*Geh unter, schöne Sonne...*» la realiza Fernando Maristany en rima libre y en versos endecasílabos¹²¹. Los dos primeros versos, «¡Oh, ponte, bello sol! ¡Se percataban / De ti tan poco! No te conocían...» son casi calco del texto en alemán de no haber omitido el epíteto en aposición “heilge”, “sagrado”, en referencia al sol, calificativo que refuerza el panteísmo y paganismo que impregna la totalidad del poema original. No obstante, los dos siguiente versos, sujetos a métrica, se alejan por completo del original «Denn mühelos und stille bist du / Über den mühsamen aufgegangen»¹²² hasta transformarse en un irreconocible «¡Cuán suave y silenciosa y mansamente / Vas negando tu fuego a los mortales!». Esta tónica prosigue a lo largo de la siguiente estrofa: los versos «Al ponerte y alzarte ya mis ojos / Saben hoy apreciar todo tu encanto» (vv. 5 y 6) son libre recreación de unos versos originales que más sencilla y llanamente vienen a decir: “Amistosa me resulta tu puesta y tu salida, ¡oh luz! / Y bien que te reconocen mis ojos, ¡sublime!”... ya que «en el santo silencio aprendí a honrarte», pero porque –conexión causal que no reproduce Maristany- «Diotima me ha curado (...)» (v.8), pero no de tormentos, sino “den Sinn” el sentido o el pensamiento incluso. De nuevo la interpretación (deficiente) del traductor, o sus obligaciones métricas y / o su inspiración *lírica*, desfiguran el sentido original o no acaban de captarlo. Así, la traducción de la tercera estrofa vuelve a seguir el mismo criterio. Cuatro perfectos endecasílabos

121 . Sólo los versos 7 y 16, « Que en el santo silencio aprendí a honrarte...?» y « Se hundió sonriendo y bendiciendo al Éter...» computan, si no me equivoco, y si no se fuerzan sinalefas, doce sílabas.

122. “Ya que sin esfuerzo y callado / sobrevolaste a los atareados” vendría a ser el significado.

«¡Cuánto gocé al oírte, mensajera / Del cielo azul, Diotima! ¡Con qué anhelo / Por ti en el áurea tarde esta pupila / Contemplé largo tiempo! (...)» pero poco fieles a un original que más bien y directamente dice¹²³: “¡Oh tú, mensajera del cielo –Hölderlin no insiste en que este sea azul-¡Cómo te escuchaba! / ¡A ti, Diotima! Amada! Como alzaba la vista partiendo de ti/ Hacia el día dorado este ojo / brillante y agradecido”. La última estrofa arranca con encabalgamiento en el «Da rauschten», «Susurraron» (v. 12) que cierra el verso de la estrofa anterior. Refiriéndose a unos manantiales más vivos o «unas fuentes más alegres» (v. 13) y tratándose de una descripción en tiempo pasado, tal vez el pretérito imperfecto y el verbo murmurar habrían sido más adecuados, “murmuraban”, sin olvidar la traducción de «Da», “ahí”, omitida por Maristany. Los versos finales « (...) inclináronse / Con amor hacia mí todas las flores, / Y el sol entre las nubes argentinas / Se hundió sonriendo y bendiciendo al Éter...» de nuevo reproducen con relativa fidelidad el original alemán. Se les puede objetar sobre todo la deficiente traducción del verso (13)-14 « (...), es athmeten / Der dunkeln Erde Blüten mich liebend an» que es descripción de unas “flores de la tierra oscura que se dejan respirar amorosamente”, descripción que apela pues mucho más al sentido del olfato que al cliché visual de unas flores que, en el original de Hölderlin, no se inclinan. Finalmente, no hay ningún sol entre nubes “argentinas” –y aquí, como mínimo, sorprende el uso de semejante adjetivo para describir unas nubes que, efectivamente, son “plateadas”, sin con ello romper el cómputo silábico del endecasílabo- , sino que “sonríe sobre esas nubes plateadas y se inclina bendiciendo”. Fernando Maristany vuelve aquí, sometido a la métrica, a recrear el poema.

123. Las dificultades de Maristany (si las hubo) serían aquí del todo comprensibles. Ciertamente, el uso del verbo separable *emporsehen*, la sintaxis, el singular de la palabra ojo, los participios... otorgan al pasaje un alto grado de dificultad y ambigüedad.

Nos hallamos pues ante unas traducciones que son básicamente versiones; recreaciones más o menos fieles al original, acertadas cuando se ha sabido prescindir de la métrica, en las que Fernando Maristany despliega su personal y subjetivo y *lírico* quehacer poético. Una poética y unos criterios de traducción que impregnan toda la antología – todos los poemas *suenan* muy parecido- deparando unos textos finales en lengua castellana que, pese a que el contenido pudiera resultar novedoso- resultan excesivamente afectados en la forma, pomposos casi, artificiales; nada auténticos. Un lirismo conservador propio de una concepción bucólico-sentimental, delicuescente y burguesa de la poesía que es la que precisamente pretende superar el joven sustrato poético español que está a punto de eclosionar con Juan Ramón Jiménez y lo que será la llamada Generación del 27.

Difícilmente puede interesar un Friedrich Hölderlin desconocido aún y reducido a apenas tres poemas embutidos en una antología de poesía lírica con marcado carácter comercial y, después de leer el prólogo de Montoliu, también con marcada voluntad por difundir una determinada concepción de la poesía lírica. Difícilmente pueden ser camino hacia el original. Como nos recuerda Miguel Gallego Roca, la traducción es «una técnica en la que el plegamiento a la tradición supone garantía de éxito»¹²⁴ y de ventas. ¿Hasta qué punto no lo sabía la Editorial Cervantes y su director literario?

Fernando Maristany no traduce los versos de Hölderlin por despertar estos en él un interés especial; los traduce porque aparecen en la antología de Richard M. Meyer del año 1909. El valor de estas traducciones es pues meramente histórico, son –con casi total seguridad- las primeras, pero no literario. Su trascendencia es nula. Caen en el olvido. Nadie las menciona. Ni siquiera Montoliu, dos años más tarde.

124. M. Gallego Roca, *Poesía importada...*, p. 33.

**III. MANUEL DE MONTOLIU,
ANTÓLOGO Y TRADUCTOR DE HÖLDERLIN**

III.1 Historial de una traducción

Cuando la editorial (ahora) barcelonesa Cervantes presenta en la entrega número treinta de su colección *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas* la breve antología de poemas «de uno de los poetas más originales del periodo clásico de la literatura alemana»¹²⁵, *Juan Cristian Federico Hölderlin* es en la España de 1921 un poeta prácticamente desconocido aún¹²⁶. La edición en cuestión ofrece, en consonancia con los otros números de la colección, una introducción firmada por la editorial, (el director literario tal vez), aunque compuesta en sus dos terceras partes por las consideraciones del traductor Manuel de Montoliu, el mismo que prologara la traducción de Fernando Maristany, introducción seguida de los poemas que completan un pequeño volumen de bolsillo -concretamente, dieciocho por trece centímetros- de apenas sesenta páginas.

Las veinte composiciones aparecen sin fecha alguna que los sitúe en el conjunto de la obra de Hölderlin y carecen de nota, comentario o aclaración que guíe al lector, salvo el señalado texto introductorio, el cual, como se advertiera, aparece compuesto en significativa medida por unas consideraciones del mismo traductor y probable

125. Cf. II, p. 21. Para la consulta conjunta con la reproducción de la edición original Cf. II pp. 27-73.

126. Muy improbable -no se tiene constancia alguna de ello- resulta el suponer que algún lector recordara la anecdótica reseña periodística publicada en 1843 (Cf. nota 69, p. 67.). Tal vez pudiera recordar los tres poemas traducidos por Maristany y abordados en el capítulo anterior. En todo caso, tan sólo Juan Ramón Jiménez, en el *esquema autobiográfico* que redacta en 1932 para la antología *Poesía española 1915-1931* editada por Gerardo Diego, llega a afirmar: «1902-05.- [...] Lenguas: alemán, inglés; intento de una fundamental preparación griega y latina, fracasada por falta de directores estéticos. (Shakespeare, Shelley, Browning; Heine, Goethe, Hölderlin)», pp. 579-580. Cernuda dudará de su sinceridad unos años más tarde (Cf. II, p. 287).

responsable de la selección¹²⁷, así como por una breve biografía inicial que las precede: cinco párrafos que son probable plagio inspirado en alguna de las ediciones alemanas de principios de siglo, cuya certera identificación, amén de imposible al no ser apuntada la fuente original, resulta intrascendente en esta ocasión¹²⁸. Se trata en todo caso de una selección mínima que recoge poemas *líricos* compuestos entre 1787 y 1801¹²⁹, y que por lo tanto ignora u omite deliberadamente (y sin dejar constancia de ello) toda la obra posterior; básicamente, los denominados *Spätwerk* y poemas de la locura, sumamente valorados no obstante por las jóvenes generaciones alemanas del momento. No parece pues vano que la introducción *advierta* que «hasta 1800 (...) [Hölderlin] compuso la mayor parte de sus bellas poesías», y que a partir de esta fecha, «verano de 1800 (...) empezó a dar claramente muestras de desequilibrio mental», reduciendo el resto de su actividad vital posterior al esporádico «en sus horas de clarividencia»- ejercicio de la traducción, del que se citan dos obras de Sófocles, y, a partir de 1806, a «un estado de absoluta inconsciencia»¹³⁰. De hecho, el último párrafo firmado por la editorial describe los últimos decenios de la vida del poeta desde la persistencia en su «dolencia mental», circunstancia aprovechada para subrayar, no sin cierta pomposa vaguedad, el «trágico

127. Aunque la edición no lo especifique, se da por sobrentendido la identificación entre traductor y antólogo; ¿quién si no podía ser el autor de una selección que encaja a la perfección con las opiniones vertidas por Montoliu en la introducción? Esta deducción, aparentemente precipitada, aparece no obstante debidamente justificada a lo largo de este punto. Ello no descarta una última intervención de la editorial en el número de poemas seleccionados para adecuarlos a las características de la colección.

128. No obstante: «Es probable que Montoliu se sirviese directamente de las ediciones de Berthold Litzmann o de Wilhelm Böhm, las más conocidas por aquel entonces, o bien de alguna de las ediciones populares ya existentes. Descartamos que realizase su traducción a partir del texto de la “Bibliothek der Gesamtliteratur 1290-1292”, compilado por Oscar Linke en 1899 siguiendo a Litzmann, ya que en la selección de Montoliu figuran tres poemas que no están en la antología de Linke.» A. Ferrer, *Poemas...*, pp. 24-25.

129. Para una lista de los poemas en cuestión véase el contenido de la nota 130.

130. Cf. II, p.23. De hecho, solamente «El amor» y «El adiós» son traducciones de poemas posteriores al año 1800; concretamente de 1801. «Mi ideal», «Escrito en un bosque» y «La inmortalidad del alma» son poemas de 1787; «A la quietud» y «Antes y ahora» de 1789; «Al silencio», 1790; «Grecia» y «A una rosa» de 1793; «A la naturaleza», 1795; «Diotima», 1796; «Al éter», 1797; «Al dios del sol», «El hombre», «¡Perdón!» y «Ayer y hoy», 1798; finalmente, «A las parcas», «Canto del Destino de Hiperión» y «Al Neckar» son traducciones de poemas de 1799. Se advierte pues un relativo respeto por el orden cronológico original (Cf. II, p. 73).

deslumbramiento» final de «una de las almas más nobles y geniales de la época moderna»¹³¹.

No obstante, antes de concluir y acentuar el atractivo que se le supone a toda genialidad y demencia, los primeros párrafos biográficos previos a las palabras del traductor compendian *grosso modo* la vida de Hölderlin bajo unas coordenadas que responden al modelo del genio demente: originalidad propia, orfandad paterna y amor materno en contrapartida, sensibilidad extrema, amor a la naturaleza, estudios en Tübingen, amistades con Schelling y Hegel, ideales propios «en aguda oposición con la sociedad y maneras de pensar de su época», admiración por la Grecia antigua, soledad, breve enumeración de un panteísmo filosófico explicado por su culto al mundo helénico y de un «férvido entusiasmo» por Rousseau y la Revolución francesa, las influencias literarias de Klopstock y Schiller, la existencia de unos «amores desgraciados del alma intranquila, (...), tempestuosa del poeta» que le abocan al ideal femenino de serenidad y armonía, precariedad laboral, inadaptabilidad social, amor platónico y potencialmente trasgresor por la mujer del banquero Gontard, una «inclinación amorosa (...) expuesta a peligrosas interpretaciones» que le obligan a salir de Francfort -el adulterio real resulta sutilmente encubierto¹³²-, breve enumeración de la obra en la que no falta la mención del *Hyperion* y del *Empedokles*, y, finalmente, las muestras de desequilibrio mental a partir de 1800, el cual se manifiesta a través de la melancolía, taciturnidad y envejecimiento precoz comunes a no pocos poetas de dudoso juicio¹³³. En suma, unas coordenadas vitales que ya prefiguran y estereotipan unas expectativas de poeta de curiosa infelicidad y de «noble» idealismo¹³⁴, chocante pero inofensivo, puramente estético y helenizante, cuya demencia y trágica desgracia, que nos es *líricamente*

131. Cf. II, p. 23.

132. Encubierta queda también su sabida y pertinaz negativa a ejercer de párroco.

133. Cf. II, p. 23.

134. Nótese que las señaladas amistades de Tübingen ya anuncian el vínculo de Hölderlin con el idealismo alemán.

glosada como exceso de «pasión de la belleza»¹³⁵, sin duda resulta atrayente (por no decir entretenida) para el lector de una colección de considerable difusión en su tiempo¹³⁶, y a la que se le debe reconocer cierto talante popular y divulgador entre las minoritarias, privilegiadas, católicas y principalmente urbanas capas sociales con acceso a la lectura en la España relativamente estable pero mayoritariamente analfabeta de 1921; en definitiva, una burguesía entre la que, sin embargo, no debe contarse en este caso la vanguardia literaria del país¹³⁷, sea en lengua catalana, sea en la lengua castellana de la traducción ofrecida por Manuel de Montoliu.

El «ilustre traductor»¹³⁸ de los poemas de Hölderlin nace en Barcelona en 1877 y muere en la misma ciudad en 1961. Autor también de versos en su juventud, doctor en Filosofía y Letras, recordado como ensayista, crítico e historiador de la literatura, tanto en castellano como en catalán. De la biografía de Manuel de Montoliu interesa aquí sobre todo incidir en la obtención en 1908 de una beca de la Diputación Provincial de Barcelona que le iba a permitir ampliar estudios de filología románica en la Universidad de Halle, con los profesores Schädel y Suchier, donde permanece hasta 1911. Una primera estancia de tres años que le proporciona un fiable dominio de la lengua alemana, pero de la cual regresa con unas firmes convicciones ideológicas y literarias que le apartan, pese a un tímido acercamiento inicial, de cualquier planteamiento progresista y del *noucentisme* barcelonés al que estaba vinculado antes de partir:

Montoliu, un dels intel·lectuals inicialment oposats que va acabar plegant-se a la pressió del noucentisme, havia marxat el 1908 a ampliar estudis de filologia a

135. Cf. II, p. 23.

136. La portada de la edición indica una nada desdeñable tirada de dos mil ejemplares.

137. Afirmación debidamente desarrollada más adelante al evaluar el alcance de la recepción.

138. Así es calificado por la editorial. Cf. II, p. 23.

Halle, com a becarí de la Diputació, i havia tornat, tres anys més tard, fet un altre home, *d'idees conservadores*, i interessos acadèmics.¹³⁹

Tras trabajar en las *Oficines Lexicogràfiques de l'Institut d'Estudis Catalans* y editar, con Pompeu Fabra, el *Diccionari Aguiló*, regresa a Alemania en 1920, esta vez a Hamburgo, para ejercer durante un año como lector de las dos lenguas peninsulares que le son propias. A su regreso obtiene plaza de profesor de literatura castellana en la Universidad de Barcelona, condición que no le impide continuar con su prolífica actividad crítica -prueba de ello son, por ejemplo, sus artículos y breves ensayos recogidos en los cuatro volúmenes de sus *Breviaris crítics*- y con su esporádica labor traductora.

Cabe pues ahora preguntarse cuándo debió conocer Manuel de Montoliu la obra (o parte de la obra) de Hölderlin. De haber sido durante su primera estancia en Alemania, sorprende no hallar mención alguna del poeta en los escritos anteriores a su segundo viaje. Parece pues más verosímil situar su pleno descubrimiento en el período de Hamburgo, coyuntura que explicaría unos juicios críticos y abierta admiración por el poeta sólo posteriores a la edición de la antología¹⁴⁰, como si la elaboración de ésta, bien por encargo editorial, bien por iniciativa propia, hubiera canalizado su interés. Pero se dispone de una prueba fehaciente de que Montoliu entra en contacto con Hölderlin antes de este viaje. En 1919 prologa la traducción de *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua alemana* y cita a Hölderlin en tres ocasiones¹⁴¹. ¿Nace de ahí el interés por el poeta suabo? Sorprende además, y hasta cierto punto desconcierta, la elección de los poemas. Éstos corresponden a la época de *lucidez* del poeta, años de juventud y de

139. Joan Lluís Marfany, «Noucentisme. Assagistes i periodistes», pp. 179-180 [la cursiva es mía]. Muestra definitiva de las convicciones ideológicas de Manuel de Montoliu es su respaldo durante la Guerra Civil Española al llamado bando nacional.

140. Cf. II, «Aportaciones críticas de Manuel de Montoliu», 1926-1933, pp. 75-80.

141. Cf. pp. 77 y ss. de este estudio.

relativo equilibrio psicológico que apenas sobrepasan -como se advirtió- el 1800, periodo creativo que coincide con la lectura asequible y tradicional -y con las coordenadas bibliográficas de la editorial- que presenta a Hölderlin como poeta romántico helenizante; interpretación un tanto anacrónica pues en Alemania, en 1920, ya se aplaudía justo lo contrario: el Hölderlin posterior al 1800 que, inconformista y profético, rompe corsés lingüístico-literarios en busca de un lenguaje poético nuevo, una «palabra de vida» que exprese la ruptura entre palabra y mundo recién iniciada. En cambio, los poemas traducidos encajan con la crítica alemana tradicional todavía mayoritaria entre los años de 1908 y 1911... y minoritaria en 1920. ¿Indica ello que la lectura de Hölderlin acaeció durante su estancia en Halle? A falta de evidencias, resulta imposible determinar el cuándo del descubrimiento de Hölderlin. Tal vez Montoliu manejara ediciones o antologías alemanas ancladas en los criterios de selección tradicionales, anteriores a los descubrimientos de Hellingrath o ajenas a las reivindicaciones de Stefan George y a los nuevos intereses de la joven generación de posguerra, lo cual a su vez explicaría el contenido de los cinco párrafos de introducción biográfica atribuida a la editorial Cervantes; tal vez Montoliu no llegó a conocer la histórica edición de Hellingrath, Seebaß y Pigenot, ni sus consecuencias; o tal vez optara deliberadamente por ignorarla y presentar unos poemas que iban a justificar tanto su interpretación y admiración por Hölderlin, como sus preferencias y opiniones literarias¹⁴². Lo cierto es que el lector español de 1921 se halla ante una antología

142. Resulta, por otra parte, imposible saber hasta dónde llegaba el grado de conocimiento del conjunto de la obra de Hölderlin; sí podemos deducir que en 1921 Manuel de Montoliu ya conocía de algún modo el *Hyperion*, del que, sin revelar la fuente, cita una de sus frases (Cf. II, nota 4, p. 23), que a partir de 1923, coincidiendo con la traducción de Carles Riba (Cf. II p. 90, vv. 13-14), también conoce, sin revelar de nuevo la fuente exacta de la cita, el «Menons Klagen um Diotima» (Cf. II, nota 26, p. 77), y que en 1929 conoce los poemas «Der Mutter Erde» y «Wie wenn am Feiertage...», de los que, sin identificarlos, traduce al catalán unos versos (Cf. II, nota 27 y 28, pp. 79-80).

sumamente breve y parcial, al menos desde la perspectiva actual, pero previa y convenientemente prologada por el mismo traductor¹⁴³.

El texto introductorio de Montoliu ofrece una característica clave que marca la primera aparición en solitario de Hölderlin en el panorama literario español: la lectura *romántico-helenizante* a la que le somete el traductor; una interpretación que a la postre explica el criterio seguido para la selección de los poemas. En efecto, y contradiciendo la primera frase de la introducción que encasilla genéricamente al poeta en el «período clásico de la literatura alemana», Montoliu presenta a Hölderlin como figura «que ocupa un lugar aparte en la escuela romántica»¹⁴⁴, autor peculiar, original y genial, que encarna un romanticismo genuinamente helenizante y de la que Montoliu se vale para «volver de su error a los que suelen juzgar el romanticismo en general como un movimiento diametralmente opuesto al ideal helénico de belleza». Hölderlin ejemplifica el modelo de «poeta perfectamente romántico y perfectamente griego». Un romanticismo de pureza vinculada a un difuso «noble helenismo» que Montoliu aplaude y al que prudentemente diferencia de «las posteriores derivaciones degeneradas de la Escuela» y al que define como «movimiento espiritual inspirado en la ejemplaridad del mundo helénico, descubierto en toda su auténtica grandeza a últimos del siglo XVIII, (...), una segunda vida del ideal helénico en la vida moderna (...) movimiento espontáneo de reacción contra el culto exclusivo a la razón»¹⁴⁵. Así, se trata de un Hölderlin más bien platonizante que «comulga en la fe absoluta en un principio eterno de belleza»¹⁴⁶, antirracionalista y reducido a personaje «aislado, incomprendido, inactual [que] vagó (...) por el mundo moderno como un peregrino sin patria, suspirando por aquella Grecia antigua, en que hallaba la perfecta realización humana de su culto al

143. Cf. II, pp. 23-26. Respecto a la importancia de todo paratexto, Cf. nota 42, p. 43.

144. Cf. II, p. 21 y 23, respectivamente.

145. Cf. II, p. 25.

146. *Ibid.*, p. 23.

entusiasmo y a la belleza», figura literaria en la que se funden «los dos polos antitéticos de la vida» y que es, contrariamente a Goethe, pura «reviviscencia moderna del ideal de la cultura helénica»¹⁴⁷.

Llegados a este punto resulta difícil creer que Manuel de Montoliu, lector en Hamburgo, no tuviera noticia del popular redescubrimiento y relectura de Hölderlin. Sin embargo, no lo advierte en ningún momento. Es más, señala en grandes términos lo contrario: la «impopularidad y olvido que generalmente han rodeado a su obra» arremetiendo entonces contra los que dan «a entender que se trata de una poesía pasada de moda, de difícil comprensión en nuestra época y propia para un círculo de iniciados»¹⁴⁸. Si uno de los motivos que alientan la antología es, en justa coherencia con el perfil de la editorial, popularizar los versos de un original poeta *romántico* alemán, Montoliu añade pues uno propio que es el de desmentir la supuesta oscuridad de la obra del poeta y presentar en consecuencia textos perfectamente asimilables (tanto en la forma como en el contenido), o lo que es -como se advirtiera anteriormente- seleccionar ignorando la obra posterior al 1800 o, más exactamente, 1801; es decir, relega precisamente toda la creación que, por su *oscura* e innovadora libertad formal o por su velada crítica de inspiración jacobina a los valores burgueses, fascinaba a la juventud alemana de posguerra. Con otras palabras: Montoliu censura el Hölderlin que no encaja con su concepción *conservadora* de lo literariamente correcto.

El lector se halla pues ante unos poemas cuyo contenido se ajusta perfectamente a la perspectiva poética ofrecida por las palabras introductorias. De ahí que se osara desde un principio identificar al antólogo con el mismo traductor. Este criterio explica la relación de títulos correspondientes a los poemas seleccionados y, más concretamente aún, la temática que asoma en su traducción. No procede reproducir aquí la totalidad de

147. *Ibíd.*, p. 24.

148. *Ibíd.*, p. 25. En cuanto al «círculo de iniciados», ¿alude veladamente Montoliu al círculo poético de Stefan George?

la antología, pero conviene comentar, sea sólo someramente y ciñéndose a la traducción, las correspondencias entre los poemas seleccionados y la visión del poeta ofrecida por el antólogo:

Con «Mi ideal» Montoliu escenifica de entrada la reiteradamente anunciada soledad -«Que siga a solas mi lejana senda» (v. 10)- e inadaptación al mundo a las que se ve condenado el poeta por mor de un ideal indefinible pero tan real como la necesidad de evasión a un lugar en el que esconderse «eternamente» (vv. 19-20) y ser olvidado (v.30). «Escrito en un bosque» parece servir de respuesta al poema anterior: Montoliu introduce y reproduce el clásico *locus amoenus*, símbolo tradicional y conocido del retorno del hombre a una naturaleza o marco ideal para el reencuentro de la felicidad y del paraíso perdido, al que aquí corresponde un idílico bosque poblado de encinas y de *clásicos* ciervos en el que, feliz, libre y solo, el yo poético de Hölderlin vuelve a encontrarse a sí mismo (vv. 1-23) y, *beatus ille*, contemplar el mundo, los cortesanos, «el gran escenario do impera la humana estulticia» (v.25) para finalmente, cual vate del pueblo, invitar a construir en ese lugar, «chozas de dulce amistad, donde anide / La nobleza del alma viril de la estirpe germana» (vv. 38-39). Con «La inmortalidad del alma» Montoliu presenta en esta ocasión un extenso poema en el que predominan una serie de referencias bíblicas que son la base para el desarrollo de una temática religiosa en absoluto reñida con el credo católico: «¡Quién oyera del alma encerrada / Y de la carne corrupta el diálogo!» (vv. 88-89) o «Yo creo en ti, Dios, y contemplo / Mi grandeza en la gloria celeste» (vv. 119-120). (Repárese en que el lector no sabe que se trata de unos poemas testimoniales de primerísima juventud, en absoluto representativos de la valía literaria de Hölderlin). Sigue una confusa *loa* «A la quietud» con la que Montoliu *insiste* en la figura del poeta «despreciado» (v. 9) que halla aquí reposo en una *quietud* salvadora inherente a una ambientación de nuevo idílica -valle,

arroyo, cabaña- escenario perfecto para esperar el «más largo dormir» (v.28). «Antes y ahora» recoge la máxima expresión de la desdicha del poeta referida en la introducción: una infancia asociada a la presencia y muerte del padre, seguida de una juventud remota y feliz en amistades, rica en vida campestre, frente a un presente radicalmente opuesto del que de nuevo emerge la figura del poeta aislado e incomprendido: «Ahora, solitario, vago por las ribera. / Ninguno de vosotros vendrá junto a este amargo / corazón.» (vv. 25-27). El siguiente poema ofrece de nuevo una extensa loa, «Al silencio» en esta ocasión, que, como en el caso de la *quietud*, sirve de sosegado y clásico marco para calmar el *ardiente* entusiasmo *romántico* del solitario poeta; la «diosa del silencio» (vv. 33 y 57) se manifiesta en espacios naturales sacralizados -«templo del sosiego» (v. 64)- cuya descripción da pie al 'pensar poético' considerado por Montoliu «como secreto de la poesía helénica»¹⁴⁹ y en torno al que se articulan motivos e imágenes de inspiración inevitablemente clásico-helénica. Con la composición titulada «Grecia» Montoliu no hace sino consolidar la condición de «poeta perfectamente griego» anunciada en la introducción; descripción entusiasmada e idílica de una cultura helénica extinta -se alude a Sócrates, a Platón, al ágora...- por la que el poeta vuelve a expresar un patético deseo de muerte. Símbolo clásico, el brevísimo «A una rosa» plasma, en consonancia con la contemplación del eterno retorno inherente a la naturaleza, «fuente de la vida» (v. 1), la fe de Hölderlin en el «principio eterno de belleza» que Montoliu también le atribuyera¹⁵⁰. La selección prosigue precisamente con una panegírico «A la naturaleza», natura personificada a lo largo de unos versos en los que el poeta repasa, describe y agradece la dicha suprema que ésta le brindara en su infancia, para finalmente remitir al lector en las dos últimas estrofas a un presente de nuevo *amargo* que es antítesis de aquel «mundo-paraíso» (v. 49 y ss.). Con «Diotima» -junto a «La inmortalidad del

149. Cf. II, p. 23.

150. Cf. II, p. 25.

alma», el poema más extenso- la selección ofrece la augurada expresión *romántica* de «la pasión profunda y platónica por la dueña de la casa»¹⁵¹, un ideal de belleza nuevamente emparentado con el mundo helénico. Prosigue la antología con «Al éter», otro de los tres *monumentos* anunciados como tal en la introducción, poema del que interesa destacar aquí su condición de *oración poética* y, en consecuencia, pese a las referencias explícitas a la deidad griega «Zeus» (v. 37), la más que plausible (e intencionada) identificación (simplificación) del «Padre» con el Dios cristiano. El siguiente poema, «Al dios del sol», de similar idiosincrasia que el anterior, resulta más explícito, incluso en lo que respecta su imagería: «Hasta que el Dios [aquí sí, con mayúscula] amado, / Otra vez disipando las tinieblas, / La gloria inmensa de su luz derrame» (vv. 29-31). «El hombre» -último de los citados tres *monumentos* de Montoliu- participa en la actitud religiosa de los dos anteriores y acentúa la visión de pensador poético de Hölderlin: reflexión y descripción lírico-alegórica del origen y condición del hombre, «Que algo más alto busca, el indomable» (v. 40), hijo del *padre Sol* y *madre Tierra*, finalmente condenado -tema universal- a ser la única criatura consciente de su muerte. Sigue a estos largos poemas el breve, sumiso, lírico y enigmático «¡Perdón!»: ¿A quién presenta Hölderlin sus excusas? ¿A una divinidad, al ser amado? ¿De qué se disculpa? En la siguiente composición se ofrecen dos estrofas para cada término del título, «Ayer y hoy»: escueta síntesis lírica de contrarios donde vuelve a aflorar la anunciada imagen de poeta melancólico. El siguiente poema enlaza tópicamente «El amor» -su título- con las bondades de la naturaleza en primavera y le identifica debidamente con la voluntad divina -«de Dios hijo únicamente» (v. 24)- para desear en los últimos versos verlo transformado en lenguaje universal. En el siguiente poema, «El adiós», la temática del conjunto discurre de forma progresiva y recurrente en series emotivas, girando en torno a la amorosa separación de los amantes -vuelve a

151. Cf. II p. 22.

aparecer Diotima (v. 26), el amor *platónico* de Hölderlin- y a su ulterior reencuentro, una vez *expiado el delito* (v. 15) y «desangrado el deseo» (v. 27); la ambientación religiosa no descuida intercalar versos sumamente apropiados por moralizantes: «¡oh, la infame traición! / Desoír al Dios que guarda y aviva el amor nuestro: / Que yo jamás cometa esta nefanda traición» (vv. 6-8). El decimoctavo poema de la antología, «A las parcas», un *clásico* de todas las antologías de Hölderlin en Alemania, vuelve a recoger la fe del poeta en el ideal de vida griego y la entrega absoluta a su cometido. Una fe en el ideal del mundo griego que se pone de nuevo de manifiesto en el siguiente poema, «Canto del destino de Hiperión», presente también en todas las antologías del poeta, incluida la de poetas *líricos* alemanes traducida por Maristany, para decretar su inalcanzabilidad a unos «humanos miserables» (v.18) destinados a ser sin descanso patéticamente «sorbidos por el antro de lo ignoto» (v.21). Cierra la antología «Al Neckar», composición que plasma nuevamente, como la mayoría de los poemas seleccionados, la nostalgia por un pasado ideal y paradisíaco, la infancia y el mundo helénico -«Grecia inmortal, que ya no existes» (v. 32)-, contraponiéndola a los «escombros lúgubres» (v. 27) del presente. Adviértase que sólo la constante personificación de la naturaleza -característica, por otra parte, propia de toda *lírica*¹⁵²- y la mínima mención de la fórmula Uno y Todo¹⁵³ dejan intuir «un panteísmo que

152. Debe reconocerse que la presencia de Hölderlin en una antología de poesías líricas es del todo coherente. Toda su creación participa de la manifestación de unos estados anímicos, de la interiorización de lo objetivo y de la fusión -así la personificación- del mundo y del yo. Incide aquí además una traducción de Montoliu en la que abundan las exclamaciones y una selección de poemas dados a reproducir la imagen del poeta en un estado contemplativo, ensimismado y absorto por una imagen (Diotima), un recuerdo (Infancia) o una idea (Grecia) sobre la que vuelve reiteradamente. Esta reiteración es la que da pie a la inmovilidad temática propia de la lírica clásica y presente en las composiciones de esta antología.

153. Cf. II, «Diotima», p. 51, v. 99. Al respecto: «Hölderlin, en su formación intelectual juvenil, recibe de lleno la influencia panteísta y naturalista del Uno y Todo. Seguidor de Klopstock, apasionado adorador de Schiller, lector de Spinoza, tempranamente Hölderlin se siente atraído por la mágica sugestión de esta antigua fórmula que había servido a los griegos para expresar la presencia de lo divino en la naturaleza. [...] Sin embargo, para Hölderlin, ¿qué es lo que es Uno y Todo?: "¿El nombre que es Uno y Todo? *Su nombre es belleza*". Al igual que opinan Hegel y Schelling por los mismos años, Hölderlin entiende que es en la Belleza donde se encuentra la superación de la oposición entre Idea y Ser: "Finalmente, la idea *que lo une todo*, la idea de la Belleza, tomada la palabra en sentido más alto, platónico. Estoy convencido de que el más alto acto de la Razón, en cuanto que ella abarca todas las ideas, es un acto estético, y de que la Verdad y el Bien sólo en

harmonizó con su culto a la cultura helénica»; y que no hay verso en la traducción que permita entrever claramente su anunciada admiración por «las teorías de Rousseau, y la Revolución francesa»¹⁵⁴, y menos un pensamiento o crítica político acorde con ellas; incoherencia y/o tría interesada. Difícilmente puede pues concebirse una *mejor* selección (y traducción) de poemas que sostenga la visión sobre la figura y obra de Hölderlin expuesta por el traductor Manuel de Montoliu en las páginas introductorias del libro.

Sin embargo, la introducción presentada por la editorial barcelonesa, pese a no advertir sobre el redescubrimiento del poeta en Alemania, bien podría haber perfectamente dotado a Hölderlin de un cierto interés para el mundo literario español identificado con el irracionalismo antipositivista de principios de siglo, con la nostalgia por un ideal helénico -o cualquier otro ideal- en contraposición harmoniosa a la exclusiva imposición de la técnica, con una crítica a la civilización moderna o con el rechazo a la «realidad impura» profesada por no pocos modernistas, o haber incluso proyectado sobre él la enigmática y atractiva sombra de *poète maudit* avant la lettre. Pero no fue así, aun pese a las encendidísimas palabras laudatorias del traductor-antólogo a lo largo de su introducción, sin duda las más adecuadas para satisfacer el horizonte de expectativas de cualquier lector común al que se le prometen «formas arquitectónicas, de una armonía suprema, insuperable (...) estructura arquitectónica [del] "pensar poético" (...) [poesías que son], en todo el rigor de la palabra, monumentos»¹⁵⁵.

Lo cierto es que la temática tradicional y clásicamente abordada de los poemas seleccionados difícilmente podía cuajar en un contexto literario marcado por la transmutación de valores que afectaba al mundo de las letras de la totalidad del

la Belleza están hermanadas" (*Das älteste Systemprogramm...*)» Rafael Argullol, *El héroe y el único*, pp. 85-86.

154. Cf. II, p. 21.

155. *Ibíd.* p. 25.

continente europeo. Un amor platónico, un tiempo pasado que siempre fue mejor que el presente, una divinidad de claras connotaciones cristianas, una muerte identificada siempre con el infernal mal de «lúgubres sombras»¹⁵⁶ y una mitología griega básicamente al servicio de la estética no parecen haber sido, junto al canal de difusión, lo más adecuado para alcanzar el grueso de los literatos españoles y de algún modo asentar el inicio de la recepción de un poeta *lírico* presentado, recuérdese, como romántico alemán cuyo «gallardo gesto de desafío al mundo moderno hubo de expiarlo trágicamente». Tampoco lo fue la comparación con un Don Quijote moderno con la que concluye Montoliu su introducción -haciéndole el juego al nombre de la editorial- por obstinarse en querer «resucitar el espíritu de Grecia en medio de la civilización moderna»¹⁵⁷. Añádase a estas características de la edición el hecho de que el *conservador* Manuel de Montoliu es principalmente conocido en los ambientes literarios catalanes, y, en todo caso, exclusivamente reconocido por su crítica literaria en lengua catalana, pero no lo es en los círculos poéticos madrileños y andaluces, epicentros de la literatura castellana de la época, atentos en 1921 a la evolución del modernismo o de la poesía de Juan Ramón Jiménez, a la irrupción de las osadías vanguardistas y a su búsqueda de nuevas formas de expresión, y poco dados a interesarse por colecciones populares que anuncian -valga la expresión- el mejor de los mejores lirismos. Mas no sólo el canal de difusión y la selección de los poemas de un primer Hölderlin en castellano resultaron entonces inadecuados para despertar el interés por su figura. Es sobre todo el criterio de traducción el factor que acaba de explicar -adelantando acontecimientos y al igual que los tres poemas (líricos) antologados por Maristany- la nula repercusión y correspondiente olvido de esta primera antología.

156. Cf. «A las Parcas», II, p. 68, vv. 10-11.

157. Cf. II, p. 26.

III.2 La traducción en sí

La introducción a la antología no remite a la edición original de los textos de la que parte Montoliu para traducir. Esta omisión, como se advirtió, no va a influir en las conclusiones finales de este punto. Más relevante es el que tampoco ofrezca Manuel de Montoliu referencia alguna acerca del criterio de traducción seguido. Ello obliga pues a supeditar la totalidad de la valoración formal del proceso de traducción (y sus anunciadas conclusiones finales) exclusivamente a las observaciones derivadas del confrontar y comparar directamente original y resultado de la traducción.

El análisis contrastivo viene aquí -el caso de Montoliu así lo requiere para fundamentar las conclusiones finales- a iniciarse con una primera aproximación externa: la descripción de las opciones *métricas* tomadas por el traductor, diferentes para cada poema:

- El original de «Mein Vorsatz»¹⁵⁸ consta de 5 estrofas de 4 versos alcaicos. Montoliu reproduce el mismo número de estrofas pero ampliando el número de versos a 6. Esta estrofa no corresponde a ninguna forma recogida por la tradición histórica castellana, pero ofrece un sistema estructurado de versos: una suma de 3 pareados de rima lógicamente independiente y de versificación diferente; un primer pareado de versos alejandrinos, un segundo pareado de endecasílabos y un tercer pareado de versos heptasílabos. Esta forma estrófica

158. Cf. II, p. 27 y III, p. 19.

varía con la última estrofa, en la que el último pareado mantiene el verso endecasílabo, aunque no la rima, del pareado anterior.

- Los 33 hexámetros originales de «Auf einer Haide geschrieben»¹⁵⁹ se convierten en una tirada de 40 hexadecasílabos. Como en el original, tampoco la traducción ofrece rima.
- La traducción de «Die Unsterblichkeit der Seele»¹⁶⁰ respeta el número de estrofas alcaicas y sus correspondientes 4 versos, pero estableciendo una nueva forma estrófica -no recogida nuevamente por la tradición castellana- fija a lo largo de la composición: 2 endecasílabos proparoxítonos seguidos de un eneasílabo y de un decasílabo paroxítonos.
- En el caso de «An die Ruhe»¹⁶¹, Montoliu respeta de nuevo el número de 8 estrofas alcaicas del original y convierte sus cuatro versos en una nueva forma estrófica: cuatro endecasílabos de rima asonante *o/a* en los versos pares constante a lo largo de casi todo el poema; la rima es consonante en la octava y última estrofa.
- El número de 9 estrofas alcaicas vuelve a ser respetado en la traducción de «Einst und Jetzt»¹⁶², pero convertidas esta vez en 7 serventesios y dos cuartetos -cuarta y última estrofa- compuestos en verso alejandrino.
- El original de «An die Stille»¹⁶³ consta de 6 estrofas de 8 versos -pentámetro de ritmo trocaico- que recuerdan por su rima a la suma de dos serventesios. Montoliu las transforma en 6 estrofas de 12 endecasílabos -forma estrófica sin tradición- que a su vez ofrecen una rima compleja y equilibrada: a) rima asonante *e/o* en versos pares de la primera y última estrofa; b) rima oxítona en

159. Cf. II, p. 28 y III, p. 21.

160. Cf. II, p. 30 y III, p. 11.

161. Cf. II, p. 37 y III, p. 23.

162. Cf. II, p. 38 y III, p. 27.

163. Cf. II, p. 40 y III, p. 31.

los versos pares de la segunda estrofa; c) rima asonante *i/a* en versos pares de la tercera estrofa; d) rima asonante *e/a* en los versos pares de la cuarta estrofa; y e) rima oxítona en versos 2, 6, 8 y 12 de la quinta estrofa.

- La traducción de «Griechenland»¹⁶⁴ conserva el número de 8 estrofas de 8 versos del original. Los 8 pentámetros de cada estrofa original, cuya rima equivaldría por disposición -coincidiendo con «An die Stille»- a la suma de dos serventesios, son en la traducción 8 endecasílabos blancos.
- Los 8 versos originales de «An eine Rose»¹⁶⁵ -aunque Knaupp los edita en una sola estrofa, numerosas ediciones los dividen simétricamente en dos estrofas- se ven transformados en dos estrofas de cuatro versos mayoritariamente endecasílabos en las que el primer y último verso riman entre sí: 11A, 7-, 11-, 11B y 11A, 11-, 11-, 11B.
- Las 8 estrofas de 8 versos pentamétricos de «An die Natur»¹⁶⁶ -misma estrofa que en «Griechenland» y «An die Stille»- son reproducidas en su mismo número y de nuevo en verso endecasílabo. Montoliu opta aquí, no obstante, por una rima oxítona en versos pares que no afecta las últimas tres estrofas.
- El original de «Diotima»¹⁶⁷ consta de 15 estrofas de 8 versos en idéntica disposición que el poema anterior, aunque de cuatro pies de ritmo trocaico. Montoliu conserva el número de estrofas y versos, pasando éstos a ser nuevamente endecasílabos con rima oxítona en versos 4 y 8 de cada estrofa.

164. Cf. II, p. 44 y III, p. 37.

165. Cf. II, p. 47 y III, p. 35.

166. Cf. II, p. 47 y III, p. 41.

167. Cf. II, p. 51 y III, p. 51.

- Los 52 hexámetros de pie trocaico del original de «An den Aether»¹⁶⁸, repartidos irregularmente en 7 estrofas, pasan a ser un poema monostrófico de 55 hexadecasílabos.
- Los 16 versos alcaicos repartidos en 4 estrofas del original de «Dem Sonnengott»¹⁶⁹ se convierten en una tirada de 33 versos que alternan endecasílabos y heptasílabos, subdivisible por las diversas rimas consonantes en estrofas con -en algunos casos- tradición en la literatura castellana: a) los 4 primeros versos, vv. 9-12 y vv. 13-16 forman tres serventesios; b) vv. 5-8 suma de dos pareados; c) vv. 17-24 forman dos estrofas de rima abrazada: 11A, 7b, 7b, 11A; d) los últimos 9 versos forman tres tercetos: 11A, 11B, 7a; 11C, 7d, 11C, 11E, 11D, 11E.
- Las 12 estrofas alcaicas originales de «Der Mensch»¹⁷⁰ con su correspondiente total de 48 versos pasan a ser en la traducción 68 versos endecasílabos blancos.
- El original de «Abbitte»¹⁷¹ ofrece dos estrofas de cuatro versos. Montoliu reproduce también las dos estrofas, pero de 6 versos la segunda: un total de 10 endecasílabos blancos.
- Los cuatro versos alcaicos de «Ehmals und Jetzt»¹⁷² se transforman en 2 estrofas sin rima de 4 versos polimétricos, aunque con dominio del endecasílabo, base métrica del primer y de los tres últimos versos.
- Los 28 versos asclepiadeos originales de «Die Liebe»¹⁷³, repartidos en 7 estrofas de 4 versos son en la traducción una tirada de 33 endecasílabos blancos.

168. Cf. II, p. 56 y III, p. 59.

169. Cf. II, p. 59 y III, p. 81.

170. Cf. II, p. 60 y III, p. 83.

171. Cf. II, p. 63 y III, p. 67.

172. Cf. II, p. 64 y III, p. 71.

173. Cf. II, p. 64 y III, p. 117.

- En el caso de «Der Abschied»¹⁷⁴ el traductor reproduce las 9 estrofas de 4 versos asclepiadeos del original. Opta por versos alejandrinos con rima mayoritariamente consonante entre los versos pares de cada estrofa, salvo la primera que forma un perfecto serventesio (definición también atribuible a la cuarta estrofa por la rima asonante de sus versos impares).
- El número de 3 estrofas alcaicas de 4 versos de «An die Parzen»¹⁷⁵ es respetado en la traducción, aunque con radicales variantes en la métrica de sus versos: 3 decasílabos y un eneasílabo (el tercer verso) por cada estrofa; rima proparoxítona los dos primeros versos de cada estrofa y paroxítona los dos últimos.
- Con el «Hyperions Schicksaalslied»¹⁷⁶ el traductor reduce los 24 versos originales a la cantidad de 21. Montoliu respeta la división en 3 estrofas, aunque éstas pasan a ser de 7 versos, equilibrando así simétricamente el 6 - 9 - 9 inicial. Los versos resultantes se ajustan por lo demás a la forma de endecasílabos blancos.
- Las nueve estrofas de 4 versos alcaicos de «Der Neckar»¹⁷⁷ se convierten en 53 versos repartidos en 4 estrofas -15, 17, 15 y 6 versos respectivamente- de endecasílabos blancos.

La observación y descripción de las opciones métricas adoptadas por Montoliu permiten esbozar una primera constante en su quehacer como traductor de estos veinte poemas de Hölderlin: un respeto por la regularidad y simetría de la composición poética hölderliniana que se traduce en formas estróficas que buscan siempre ofrecer o

174. Cf. II, p. 66 y III, p. 121.
175. Cf. II, p. 68 y III, p. 65.
176. Cf. II, p. 69 y III, p. 69.
177. Cf. II, p. 70 y III, p. 97.

proyectar la misma regularidad y simetría métricas propias del original alemán. Tan sólo la traducción de «Ehmals und jezt» presenta una forma estrófica irregular; no así las diecinueve restantes.

Esta constante no impide que Montoliu *caiga* en incoherencias, como es el traducir una misma estrofa, la alcaica utilizada para, por ejemplo, «Die Unsterblichkeit der Seele», «An die Ruhe» y «Einst und jezt», «Der Mensch»... de cuatro maneras distintas. Incoherencia que puede no ser tal de querer ver en este polimorfismo un gusto por la variedad o la voluntad de adecuar la métrica al contenido del poema. Decisión harto discutible, que no haría sino subrayar el alto grado de subjetividad presente en la tarea de traducir. Eso sí, al hexámetro le corresponde siempre el hexadecasílabo, independientemente de la temática, del tono y de los diez años que separan la redacción original de «Auf einer Haide geschrieben» y de «An den Aether».

En la mayoría de las ocasiones la estrofa resultante no corresponde a ninguna de las reconocidas por la tradición castellana. No obstante, Montoliu sí llega a utilizar formas estróficas conocidas: el serventesio, el cuarteto, el terceto y el pareado en la traducción de tres composiciones, «Einst und jezt», «Dem Sonnengott» y «Der Abschied». De ello puede deducirse una voluntad añadida a su criterio de traducción y que es la de aproximar el original alemán a formas estróficas pertenecientes o parejas a las de la tradición literaria de acogida. Suposición que parece confirmar el *clasicismo* del cómputo silábico de los versos escogidos: el endecasílabo, base métrica de catorce de los poemas; el heptasílabo, utilizado en tres ocasiones y siempre como soporte; el alejandrino y el hexadecasílabo, cada uno para la totalidad de dos composiciones; y, finalmente, el decasílabo, junto al enneasílabo, en las traducciones de «Die Unsterblichkeit der Seele» y de «An die Parzen»¹⁷⁸.

178. Se puede afirmar que los versos traslucen un acercamiento a la tradición literaria clásica. La tradición popular castellana no aparece en ningún verso representada por su máximo exponente, el octosílabo.

Pretender ofrecer en la traducción una regularidad y simetría métricas semejantes a las del original alemán conlleva inevitablemente a una dependencia formal absoluta. Esta supeditación conduce consecuentemente a unas estructuras poéticas fijas que inevitablemente influye en la disposición sintáctica del verso (la estructura) y en la elección del léxico (el registro). El objetivo de la traducción va más allá de la reproducción fiel del sentido, pretende alcanzar y reproducir la forma. La primera consecuencia directa de esta pretensión afecta al mismo verso: Montoliu no respeta la integridad versal del original; un verso de Hölderlin puede ver modificado su orden de aparición, o puede ser dos, o medio, o un verso y medio (del siguiente) en la versión en lengua castellana; y viceversa. La última consecuencia afecta a la *autoría* real -o *voz dominante*- de los textos en su forma final en cuanto que traducción literaria.

No se ha creído necesario detallar pormenorizadamente, poema tras poema, tal y como se hiciera previamente con la contrastación del aspecto formal externo expresamente elaborado para la traducción, los resultados que derivan de semejante subordinación formal. Por temor a reproducir tediosa e inútilmente la totalidad de evidencias que una simple lectura confrontada del original y correspondiente traducción de por sí ya acreditaría, se ha tenido por más conveniente el ofrecer, ilustrada con sus respectivos ejemplos, una relación conjunta de las características internas constitutivas del criterio de traducción adoptado por Manuel de Montoliu.

Destacan en primer lugar las *tergiversaciones de sentido* de toda índole que afectan a simples vocablos o a la totalidad de la estructura -disposición léxica, por lo demás, clave para definir y aprehender la poética hölderliniana- de un verso o versos:

El primer verso del primer poema¹⁷⁹, «O Freunde!, Freunde! die ihr so treu mich liebt» (literalmente: ¡Oh, amigos!, ¡amigos!, vosotros que tan fielmente me amáis) ofrece un perfecto alejandrino que no reproduce los signos de exclamación, que añade un inexistente posesivo y que modifica el objeto directo del verbo: «(amigos) tan amados». En el mismo poema, los ojos *fatigados* (v.2) habrían de ser ojos *solitarios* («*einsame*»); el endecasílabo «Que siga a solas mi lejana senda» (v.10) remite ecos renacentistas (ténganse presentes los versos «Y sigue la escondida / senda por donde han ido» de la oda «La vida solitaria» de Fray Luis de León) que literalmente nada tienen que ver con el « (...) daß ich ihn flieh!» (v. 7); el «*Innerste*» (v.8) -lo más interior- toma *inevitablemente* la forma léxica de «alma» (v.11); así el sencillo «dort weine? (...) » (v.15) se disfraza de endecasílabo «Y pueda dar al llanto libre rienda?» (v.21)¹⁸⁰; «*Ehrenpfad*» (v. 17) -camino honorífico- pasa a ser «estas sobrehumanas regiones» o «*Sie zu erreichen (...) »* (v. 19) el endecasílabo heroico «Mis alas a esta empresa audaz se atreven!», con lo que se aprecia que la tergiversación métrica toma un matiz claramente interpretativo o, sencillamente, suplantador. Otros ejemplos de tergiversación son el deliberado proparoxítono «cúspide» del primer verso de la versión de «*Die Unsterblichkeit der Seele*»¹⁸¹ al que fielmente correspondería «(...) auf dem Hügel», traducido más suavemente por «loma» en el tercer verso, no respetando así la repetición interna de la estrofa original por someterse a las exigencias métricas de una estrofa creada para la ocasión; la construcción léxica «*Den Sieg des Tages über das Graun der Nacht*» (v. 10) es verso decasílabo de oración subordinada de

179. Cf. II, p. 27 y III, p. 19.

180. Se vuelve a observar el mismo proceder en el poema «*Einst und jezt*» (Cf. II, p. 38 y III, p. 27) cuando los dos «*weintest*» seguidos y encabalgados del original se cargan de *pathos* y se transforman en «pasaste (...) en lágrimas deshecho» (v.31) y «suspirando» (v.32).

181. Cf. II, p. 30 y III, p. 11.

relativo con antecedente y traducción aproximativa «La luz que vence las sombras lóbregas» (v.10); el «Voll hohen Schauers (...) » (v. 30) -lleno de profundos escalofríos- de «An die Ruhe»¹⁸² poco tiene que ver con el «dulce temor» (v. 30) de la traducción, como tampoco corresponde el cliché «en paz reposa» con el « (...) auf der Insel schlummert» del último verso original, o, en la misma última estrofa, el final de verso «tumba» y «losa» con la rima original en «Grab»¹⁸³. Una de las tergiversaciones a destacar, por lo sintomático y divertido de su proceder, corresponde al poema «Einst und jetzt»¹⁸⁴ y a sus versos originales « (...) herrlicher Augenblick! / Da füttert' ich mein Hündchen, da pflänzt'ich Kohl / Und Nelken» (vv. 13,14 y 15), los cuales pierden el encanto del *instante* para transformarse en unos vagos y genéricos «días de encantos virginales... / Seguíame el fiel perro, mi huerto cultivaba» de estética y poética menos rústica y más acertada a juicio de Montoliu -vuelven a sonar aquí ecos del *huerto* de Fray Luis. La tergiversación puede llegar a extremos tales como « (...) las alas en mí siento / Palpitar impacientes, que ya anhelan / Remontar con las águilas el vuelo» (vv. 10,11 y 12) de la versión de «An die Stille»¹⁸⁵ cuyo original, «Und der Fittig heischt Adlerschwung» debió en todo caso inspirar al traductor; lo mismo puede decirse de la traducción del poema «Ehmals und jetzt»¹⁸⁶, en el que el simple «weinen» original vuelve a ser parafraseado¹⁸⁷, y en el que los dos últimos versos se multiplican por dos, transfigurando su tono y contenido: «älter bin» pasa a ser el afectado «sobre mí más años pesan», o el

182. Cf. II, p. 37 y III, p. 23.

183. En otras ocasiones, cuando la métrica se lo permite, Montoliu respeta este tipo de rima sustantiva; por ejemplo, «encinas» / «Eiche» (vv. 10, 12 y 13) del poema «Escrito en un bosque» (Cf. II, p 28 y III, p. 21).

184. Cf. II, p. 38 y III, p. 27.

185. *Ibid.* p. 40 y III, p. 31.

186. *Ibid.* p. 64 y III, p. 71.

187. Cf. nota 180, p. 114.

«melancólico» de la traducción niega el «zweifelnd» original¹⁸⁸. La traducción del poema anterior, «Abbitte»¹⁸⁹, ofrece de hecho los mismos síntomas: «navega / Bien pronto me verás desvanecido» es *interpretación* extremísima y tergiversadísima del adjetivo «friedlich» y del «geh'ich dahin» pertenecientes al sexto verso del original.

Sólo en la traducción de los poemas «Auf einer Haide geschrieben» y «An den Aether» puede observarse una mayor fidelidad. La ausencia de exigencias de rima y la mayor flexibilidad del verso de 16 sílabas así lo permiten.

Cabe ahora preguntarse si las *tergiversaciones* observadas responden exclusivamente a razones métricas. En las decisiones de Montoliu influye una clara voluntad de otorgarle al texto el tono patético y afectado que correspondería al joven Hölderlin de estos poemas o que se le supone a todo poeta lírico *romántico* cuya creación viene a desarrollarse a lo largo del último decenio del siglo XVIII. Pero esta voluntad va más allá de lo puramente formal y ambiental cuando se observan *tergiversaciones* que esconden preferencias por un determinado vocabulario, o más concretamente, por el campo de connotaciones semánticas que éste arrastra; en definitiva, unas preferencias léxicas que remiten a la ideología católica-conservadora del traductor:

En este sentido debe señalarse aquí la sospechosa inclinación -ya que no siempre puede ser atribuible a imperativos métricos- por el término «Alma» en

188. Algo totalmente coherente con la imagen de poeta *romántico* ofrecida en la traducción de «Die Unsterblichkeit der Seele», quien llega a exclamar: «¡Duda, oh ponzoña del alma, apártate! (Cf. II, p. 35, v. 101); la opción por *dubitativo* queda así, aunque 'métricamente' correcta, descartada. Para mayor ilustración, se invita a comparar la traducción de Montoliu con la de Luis Cernuda, «Antes y ahora» (Cf. II, p. 259).

189. Cf. II, p. 63 y III, p. 67.

todo lo que pueda referirse a la espiritualidad del hombre; así el ya señalado «Innerste» del primer poema, o estos otros ejemplos: «Die so karg *der Hauch der Freude kült*» por «que tanto enfría el júbilo del *alma*» (v. 24), «Muth und Liebe dort in jeder *Brust*» por «Vida y amor ardían en las *almas*» (v. 30) o el «Edler *Geist* (...)» por «(...) noble *alma!*» (v. 48) del poema «Griechenland»¹⁹⁰, «In des *Herzens* stiller Welle regte» por «Henchía el *alma* tu sereno gozo» (v. 15) del poema «An die Natur»¹⁹¹ o «Daß willinger mein *Herz*, (...) » por « (...) sáciese el *alma*» (v. 3) de «An die Parzen»¹⁹².

Esta tergiversación de raíz ideológica alcanza cuotas próximas a una manipulación recreadora que roza la censura:

En el poema «Griechenland»¹⁹³, el controvertido «blühte / Ewig dort der Jugend süß Lust» -literalmente: 'florecía / eternamente allí de la juventud el dulce apetito'- queda neutralizado por un tópico «Allí la juventud se eternizaba» (v. 32). Al inicio de este mismo poema, el vocerío del Ágora habría de ser más exactamente *fraterno*, pero Montoliu prefiere el ambiente *familiar* (v. 6); y la métrica no puede ser excusa. Como tampoco lo es la traducción del «Brüder» -hermanos- original por el más católico (y menos *republicano*) «devotos» (v. 54).

El mismo trasfondo parece asomar en la traducción del pagano «Götterschaale» de «An die Stille»¹⁹⁴ por el «cáliz » (v. 4) de connotaciones tendencialmente cristianas. Así, el citado verso «El Amor, de Dios hijo

190. Cf. II, p. 44 y III, p. 37.

191. Cf. II, p. 47 y III, p. 41.

192. Cf. II, p. 68 y III, p. 65.

193. Cf. II, p. 44 y III, p. 37.

194. Cf. II, p. 40 y III, p. 31.

únicamente» (v. 24) del poema «Die Liebe»¹⁹⁵ tiene en realidad un original poco ortodoxo: «Gottes Tochter, von ihm allein» (v. 20) que viene a ser 'la planta del amor, hija del «wilden Boden» divinizado'.

Otra *tergiversación*, de carácter secundario y poco frecuente, pero sintomática del criterio de traducción, responde a la voluntad de acercar la traducción al entorno físico del lector español:

Así la reiterada traducción de «Eiche» -roble- por el más específico y mediterráneo «encina» -*Steineiche*-; o la traducción de «Forelle» (v. 4) -trucha- por «carpa» en la primera estrofa de «Einst und jezt»¹⁹⁶.

Pero de entre las características de la traducción especial mención merecen los numerosísimos *añadidos* del propio Montoliu, aportaciones o flagrantes manipulaciones que no sólo se limitan a una palabra, sino que pueden afectar la totalidad de un verso. La razón principal de este proceder radica de nuevo en las exigencias métricas preestablecidas, pero también sin duda en la concepción de Manuel de Montoliu de lo que habría de ser la expresión literaria:

El caso más recurrente es el de la mayoría de las interjecciones «oh» que ofrece la traducción castellana. Así, en el último poema citado tenemos un primer «oh» (v.5) de gran valor tanto para la perfección formal del alejandrino como para dar énfasis a la expresión del sentimiento de todo poeta lírico, pero

195. Cf. II, p. 64 y III, p. 117.

196. Cf. II, p. 38 y III, p. 27.

inexistente en el original. El mismo poema, sin embargo, ofrece uno de los pocos «oh» (v. 21) reales y fieles al original.

Sin necesidad de abordar otro poema, «Einst und jetzt» ofrece uno de los numerosos ejemplos de tópicos poéticos añadidos, o más bien sustitución u omisión del contenido real: el «Stunden des Spiels und des Ruhelächelns» (v. 12) es verso que se *reduce* al cliché «Inolvidables horas de infancia y juventud», alejandrino del que desaparecen las implícitas menciones al juego, al sosiego y a la sonrisa. Así el verso «Lebt wohl, lebt wol ihr Spielgenossen» (v. 35) se disipa para dar paso al afectado «¡Adiós, oh compañeros de dicha transitoria!», verso que, salvo *Adiós* y *compañeros*, pertenece en su totalidad, incluidas las exclamativas, a la poética del traductor.

Otro claro ejemplo son los versos «Preñadas de tinieblas» (v. 6), «las águilas del cielo» (v. 24) e «Impotentes cual hoy, mis labios fríos» (v. 29), inexistentes en el original alemán del primer poema de la antología¹⁹⁷.

El uso añadido de mayúsculas igualmente responde al gusto, interpretaciones e intenciones del traductor: los términos «Corazón» (v. 2), «Única» (v. 16), «Ideal» (v. 41) o «Natura» (v. 53) del poema «Diotima»¹⁹⁸ adquieren de este modo una notoriedad exclusivamente apreciable en la versión en lengua castellana.

Finalmente, en cuanto a los rasgos de estilo de la traducción, conviene señalar aquí ante todo el uso reiterado de arcaísmos. Ya la simple lectura de los poemas depara la presencia de vocablos tales *ósculo*, *azur*, *diz*, *plática* o el omnipresente *do*, propios, como mínimo, de la centuria anterior, más que de un texto literario de principios de

197. Cf. II, p. 27 y III, p. 19.

198. Cf. II, p. 51 y III, p. 51.

siglo. Inciden sin duda en ello -una vez más- las exigencias métricas, pero también como en éstas la voluntad del traductor. Qué pensar si no ante una traducción semejante: «(...) do está tu férula?» (vv. 33 y 78)¹⁹⁹. A esa misma predisposición deben su presencia versos que son prototípicos anacolutos del barroco más genuino tales como: «De sierpe las silbantes lenguas odia» (v.12) de la traducción de «An die Ruhe»²⁰⁰, con su perfecta y oportuna aliteración de /s/; o versos de forzadísima lectura como el que inicia la traducción de «Der Abschied»²⁰¹, «¿Nosotros separarnos? ¿Pensado bien habemos?»; la rima proparoxítana de versos tales como «¿Pero en silencio el turbión no truécase» (v. 41)²⁰²; o, finalmente, la casi cacofónica construcción del verso «Me conceded, y acabe mi cántico» (v.2) de «An die Parzen»²⁰³.

De haber existido en el Romanticismo español un Hölderlin helenizante en castellano cabe suponerse que éste habría tal vez escrito unos versos parecidos a los que ofrece esta edición de 1921. El criterio del traductor parece partir del propósito de ofrecer una traducción *histórica* equivalente; posicionamiento común en la época, resulta sin embargo imposible de determinar con certeza al no constar en el paratexto introductorio, como se señaló, aclaración o indicación al respecto. En todo caso, llegado este punto sí resulta incuestionable concluir que se trata de una traducción que conduce expresamente a Hölderlin hacia la tradición literaria del lector español²⁰⁴. Es lo propio de la época. Manuel de Montoliu no es fiel, desnaturaliza, y ni es leal, manipula desde la misma selección de los textos: la traducción carece pues de autenticidad²⁰⁵. Salvo

199. Cf. «La inmortalidad del alma», II, p. 32 y 34.

200. Cf. II, p. 37 y III, p. 23.

201. Cf. II, p. 66 y III, p. 121.

202. Cf. «La inmortalidad del alma», II, p. 32.

203. Cf. II, p. 68 y III, p. 65.

204. ¿Cómo no pensar en Garcilaso al leer «(...) y de tu lira / El dulce son (...)» (vv. 33-34) de «El adiós», Cf. II, p. 66. En ello incide también la elección de unos textos pertenecientes al Hölderlin más imbuido de lecturas y motivos greco-latinos.

205. Traducción no auténtica. No es camino hacia la obra. Cf. nota 59, p. 51.

excepciones²⁰⁶, ésta dista de ser literal en las palabras -las infidelidades son numerosas y favorecen al traductor en cuanto que propio autor- y no respeta ni el ritmo, ni las estructuras sintácticas -abandona el original para crear uno nuevo-; una *traducción* que, en definitiva, debe ser calificada de *recreación*.

Resulta por lo demás de interés detenerse en las consideraciones que sobre Hölderlin el propio Montoliu sigue publicando como crítico literario catalán a lo largo de la década de los años veinte. En su opinión Hölderlin sigue siendo un vate y, sobre todo, «un gran poeta líric *modern*»²⁰⁷, entendiendo por lírica moderna, una lírica con «un marcat caràcter intel·lectual, (...) emoció filla de la interrogació a l'eterna Esfinx»²⁰⁸. Su parecer atañe a la interpretación del contenido de los versos, pero también a la belleza formal de unas composiciones, en las que el poeta, «una de les gràcies supremes que Déu ha fet a la humanitat, [Montoliu acierta aquí al no apartarse un ápice de una tradición platónica con la que Hölderlin, efectivamente, se siente plenamente identificado] dóna forma i modela l'onada amorfa que borboleja i escumeja en el fons d'aquest sentit de l'Infinit tan obscur, tan inconscient en la generalitat dels homes»²⁰⁹. Se le debe pues suponer a Montoliu la voluntad de mostrar esta armoniosa belleza formal e intelectual de la *lírica moderna* presente en Hölderlin a través de las traducciones. La antología, sin embargo, ofrece una literatura que por su temática y forma delata unos gustos literarios poco acordes con la *modernidad*, al menos tal y como ésta se concibe desde la perspectiva actual; más bien todo lo contrario: brinda una concepción extremadamente clásico-conservadora de la literatura.

206. Cotéjense con su original los versos 15 y 16 del poema «Antes y ahora», II, p. 39 y III, p. 28.

207. « (...) és també l'oracle que interpreta el llenguatge sibil·lí amb el qual parla al nostre cor de carn i a la nostra feble raó la Beutat increada de l'Ésser suprem.» Cf. II, p. 78 y 79 (Tercer fragmento.) Nótese que en estas aportaciones desaparece la mención de romántico.

208. *Ibíd.* p. 78. (Final del primer fragmento)

209. *Ibíd.* p. 79.

Efectivamente, el criterio de traducción de Montoliu confluye en una tradición conservadora y establecida; tradición de valores instaurada sobre una profunda reticencia a la modernidad y sus novedades, desconfianza que reprime toda innovación o nueva dirección de estilo. Montoliu ha evitado todo texto que formal o temáticamente se aparte del modelo que él supone (o desea) propio del sistema de meta; selecciona al Hölderlin más *clásico-romántico*, el poeta anterior al 1800, el menos representativo del Hölderlin *moderno* redescubierto y venerado en la Alemania de esos mismos años; elude neologismos, exotismos, metáforas osadas que se salgan de los clichés pertinentes y, aunque éstas sean *nuevas* para la ocasión, crea estrofas que no son sino una reactualización o camuflaje de la métrica clásica. Montoliu acaba así por ofrecer un repertorio poético desfasado y ampliamente superado en 1921: un Hölderlin afectado, patético, bucólico sobre un fondo paisajístico de cartón-piedra, encorsetado métricamente, de lenguaje grandilocuente, pedante, cultista y retórica rancia completamente ajeno al del texto original.

Tomando como punto de referencia las jóvenes generaciones del momento, la traducción se revela como totalmente descontextualizada, por lo que no funciona ni repercute en el sistema literario de acogida. No podía ser de otra forma entre «unos jóvenes ansiosos de reforma literaria como arma de combate contra la tradición»²¹⁰.

De simple valor documental, ejemplo en todo caso del gusto literario conservador y decimonónico todavía existente en la España de 1921, la traducción de Montoliu tiene un repercusión nula entre las jóvenes generaciones de escritores, sea en lengua castellana, sea entre sus coetáneos catalanes mayoritariamente catalanistas; no

210. Anthony Leo Geist: «La metáfora, elemento primordial de la lírica del 27» en *Historia y Crítica de la Literatura española* (Vol. 7), p. 285.

fue en ningún caso *camino hacia la obra* de Hölderlin. Le siguió el correspondiente y anunciado olvido.²¹¹

211. Así Luis Cernuda, en alusión propia: «y eso que existen traducciones de Hölderlin por lo menos desde 1936» (Cf. II, p. 293).

**IV. CARLES RIBA, INTRODUTOR DE HÖLDERLIN
EN LA LITERATURA CATALANA**

IV.1 Las versiones de Carles Riba

En 1944, con obligado falso pie de imprenta -Buenos Aires, 1943-, las clandestinas *Edicions la Sirena*²¹² publican en Barcelona las *Versión de Hölderlin* de Carles Riba. La edición, de apenas 125 ejemplares²¹³, recoge un conjunto de 24 poemas precedidos de una breve nota introductoria del propio traductor. Salvo «Esbós d'un Himne a la Mare de Déu», «El llenguatge» y «Quant del sarment», que son de primera publicación, el libro reúne y cierra definitivamente toda una serie de traducciones de poemas de Hölderlin ya conocidos en los ambientes literarios catalanes, *versions* que «no han estat fetes d'un cop»²¹⁴ o, más exactamente, que habían ido apareciendo sucesiva y reiteradamente a lo largo de los dos últimos decenios, al menos hasta el inicio de la Guerra Civil²¹⁵: seis poemas en 1922 que ganaron *Els Jocs Florals de l'Empordà*, concurso literario decisivo para el resurgir de la literatura en lengua catalana²¹⁶, y que fueron publicados en Barcelona al año siguiente: «Cant d'Hiperió»,

212. Dirigidas por el literato Josep Palau i Fabré, él mismo dejará años más tarde constancia de una anécdota directamente relacionada con esta iniciativa literaria: «Per a dos dels escriptors de qui més havia usat i abusat, que eren Riba i Foix, vaig inventar-me una altra forma de compensació. Al primer, amb l'edició, també clandestina, de les *versions de Hölderlin*, totalment a benefici seu. En el moment d'abandonar el país vaig lliurar-li encara els trenta o quaranta exemplars que em quedaven.» (Citado por Carles-Jordi Guardiola (ed.), *Cartes de Carles Riba II*, p. 347, nota 7). Riba, quien había regresado de su exilio en abril de 1943, se referirá, irónico, a «un curiós peu d'impremta», en carta a Xavier Benguerel del 18 de agosto de 1948, *Ibíd.*, p. 346.

213. «(...) en paper fil fabricat a Catalunya per la casa Lluís Guarro». El colofón del libro especifica: «Aquest llibre ha estat imprès a Buenos Aires per la impremta i casa editora Coni, carrer Perú 684, l'any 1943, centenari de la mort de Hölderlin».

214. Carles Riba en el prólogo de la citada edición, *Cf. II*, p. 83. Por otra parte hay que indicar que el empleo de los términos 'traducción' y 'versión' es aquí del todo aleatorio. Aunque de etimologías distintas -*traducere* (transportar entre lenguas) y *vertere* (versar, verter en otra lengua)- funcionan en este caso como sinónimos que se complementan. No obstante, cabe reconocer que el término 'versión' se adecúa con mayor precisión a la *traducción* de unos 'versos', a la vez que se le reconoce una mayor subjetividad. De ahí tal vez el título de Carles Riba.

215. Para más detalle, *cf. XI*. Tabla cronológica..., p. 455. *Cf. también* Jaume Medina: *Carles Riba i Friedrich Hölderlin*, pp. 39-41. Este estudio incluye en su seno una edición crítica de estas traducciones.

216. *Cf. Enric Bou*, «La poesia simbolista (1915-1936)», pp. 217 y ss. .

«Quan jo era un noi...», «Fantasia vespral», dos «Elegies» [en realidad, las dos primeras partes de los «Planys de Menó per Diotima»], «Meitat de la vida» y «Madures són, xopes de foc...»; un nuevo poema el mismo año, en 1923, «Als alemanys»; tres poemas en 1933, «Perdó», «Edats de la vida» y un «Fragment»; siete poemas en 1934, «Buonaparte», «L'àguila», «Les línies de la vida», «Grècia (Tant com ho són els homes...) », «Sòfocles», «El poeta irat» y «Els burlers»; dos poemas en 1935, «Un dia vaig interrogar» y «Grècia (...camins del vianant!)»; y dos nuevas aportaciones en 1936, «País natal» y «La rosa».

La recepción de este libro en la Barcelona franquista de 1944 no pudo ser en esta ocasión sino sumamente minoritaria; reducida a un mínimo grupo de literatos y amistades comprometidos con el entonces oscuro devenir de las letras en lengua catalana. No obstante, la constancia y sucesivas traducciones que preceden esta edición indican lo contrario: que la presencia *traducida* -y comentada²¹⁷- de Hölderlin durante unos años veinte y treinta de «passió divulgadora de la poesia»²¹⁸ tuvo un alcance y una difusión mayores de lo que puedan dar a entender las características de esta definitiva edición clandestina. Y nótese además que una recepción calificada de minoritaria no implica automáticamente que ésta sea deficiente; sólo pretende describir un momento concreto de su devenir en la historia de la literatura receptora.

Precisamente, describir el proceso de gestación de estas *versiones*, detallar el motivo y proceder de Carles Riba como lector y traductor de Hölderlin y, finalmente, valorar sumariamente la «pausada y duradera» recepción de la poética del autor

217. La figura y obra de Hölderlin fue también motivo de atención para la prensa y revistas literarias catalanas, Cf. más adelante IV.2, p. 173.

218. Enric Bou, «La poesia postsimbolista...», p. 217.

alemán²¹⁹, tanto en la obra del poeta como, precisamente a través de estas traducciones, en el conjunto de las letras catalanas son el objetivo de los puntos que siguen.²²⁰

IV.1.1 Historial de unas versiones

Las *Versions de Hölderlin* de Carles Riba no volvieron a ser publicadas hasta 1971, año que marca la recuperación de éstas para el gran público. En esta ocasión, la edición incluye un prefacio del poeta Gabriel Ferrater cuya primera parte -la segunda reúne *indicacions pràctiques* para la lectura de los poemas- ofrece la siguiente anécdota; una confidencia -así consta- del maestro a su discípulo reusense, *convenientemente* (léase literariamente) recordada, que sitúa en el espacio y tiempo el primer contacto de Carles Riba con la obra del poeta alemán:

Un dia, em sembla que del 1920, Carles Riba va entrar en una llibreria de París i, no sabent ben bé què comprar, es va endur un d'aquells volumets de la col·lecció «Reclam»: una tria de les poesies de Hölderlin, poeta que no coneixia sinó de nom. Potser només sentia curiositat, o potser menys que això, ganes de reforçar una mica la seva coneixença de l'alemany (era quan es preparava pel primer viatge a Alemanya). Però de seguida que, pel carrer mateix, va començar a fullejar aquelles paginetes, va saber que se l'havia produït alguna cosa de molt més important (quan m'ho contava, molt anys després, no semblava pas que fos una d'aquestes innocents mitologies que la memòria ens construeix).²²¹

219. Cf. Anacleto Ferrer: «Hölderlin en la lírica española», p. 11.

220. En su prefacio a las *Versions de Hölderlin* (p. 6) del año 1971, Gabriel Ferrater ya apuntaba a modo de ejemplo significativo que «només cal pensar en l'obra de Joan Vinyoli per veure que Hölderlin ha comptat (...) dins de la poesia catalana».

221. Gabriel Ferrater, *op. cit.*, p. 5.

Sucede sin embargo que en realidad Riba no estuvo en París antes de 1924; dos años después de obtener el premiado reconocimiento de sus primeras versiones. Tampoco se estaba preparando por esas fechas para un primer viaje a Alemania: entre octubre y abril de 1920 Riba está en Italia, en compañía de su mujer, desde donde envía una sintomática carta al amigo y poeta «J. M. López-Picó tot comentant-li: "estic rumiant la manera més elegant de deixar de fer literatura"»²²².

Esta última frase es señal inequívoca de una profunda crisis creativa. Las hasta aquí citadas palabras de Gabriel Ferrater aunque imprecisas no invalidan el resto del prefacio, porque él mismo se encarga de enmarcar y explicar en qué consiste este deseo de 'dejar de hacer literatura', arrojando de paso bastante luz sobre los motivos que llevaron a Riba a interesarse por el poeta alemán:

No crec que sigui ni massa subtil ni massa impúdic de dir que cap al 1920, tot just acabat el llibre primer d'*Estances*, Riba, en quant poeta, *es trobava en un carreró sense sortida*, o potser fóra més just de dir en un erm sense orientacions. És un erm ben conegut de tots els escriptors catalans, i no cal pensar-s'hi gaire per anomenar-lo: és la *manca d'una tradició*. Però el cas de Riba era particularment ofegador. (...) a Riba el conjunt de la literatura catalana, l'antiga i la moderna, no li agradava, no l'enriquia ni el sostenia. (...) la literatura catalana, si és alguna cosa, és realista, i del realisme Riba mai no va saber què fer-ne.²²³

222. Citado por Jaume Medina: *Carles Riba i Friedrich Hölderlin*, p. 11. Es esta excelente monografía publicada en 1987 la que por vez primera subsana el error en el que, por no haber dudado de la veracidad de tales afirmaciones, habían caído los estudios anteriores de E. Barjau (1980), J. Llovet (1984) y del propio Medina (1985). Éste último mismo señala que sólo el libro de Birgit Friese, *Carles Riba als Übersetzer...*, p. 97, repara en la imprecisión de las afirmaciones de Ferrater. De hecho, las investigaciones de Medina han servido sustancialmente de guía para la elaboración de este punto. Sirva pues esta nota como espacio para el reconocimiento.

223. Gabriel Ferrater, prefacio a las *Versions de Hölderlin*, pp. 8-9. Respecto a la señalada falta de tradición, valga aquí la siguiente ambientación del contexto en el que se mueve Riba: «A l'entorn de l'any 1915, i d'una manera semblant com succeí en d'altres literatures europees, a Catalunya es registrà un interès creixent per la poesia. La situació, però, tenia alguns trets diferencials que marcaren poderosament el conreu del gènere. *La recuperació de la tradició* era encara en un estat incipient; a Catalunya es vivia un moment d'intensa eufòria poètica lligada a un moviment literari com el noucentista, segons els plantejaments del qual aquest gènere havia de ser especialment privilegiat. *Es tractava d'una literatura amb una clara voluntat de cremar etapes i de situar-se al nivell d'altres països industrialitzats*, però encara no havien estat aconseguides algunes fites importants: l'estabilització de la llengua literària, la disponibilitat d'una societat literària equiparable a la d'altres països industrialitzats, en un mot, tots aquests elements que configuren un mercat literari: lectors, biblioteques, revistes, diaris, editorials, etc.» Enric Bou, «La poesia postsimbolista (1915-1936)», p. 213. [La cursiva es mia].

No obstante las fundamentadas palabras de Ferrater, Joan Triadú *incomprensiblemente* afirmaba en 1993, en su edición de la antología *Carles Riba. (Centenari, 1893-1993)* motivada por la celebración oficial

Desde julio de 1920 hasta enero de 1922 Carles Riba apenas compone 5 poemas en los que se habla de «ferma lluita entre la covardia i el seu voler personal»²²⁴. Afortunadamente, en marzo del mismo año obtiene una beca de la Mancomunitat que le permite trasladarse a Múnich a estudiar bajo el magisterio del filólogo Karl Vossler; y desde allí, el tres de julio de 1922, escribe de nuevo a su amigo el también poeta López-Picó una carta esta vez de tono un tanto más optimista que sin mayores preámbulos se abre con la primera versión del poema 6 del *Llibre Segon d'Estances*, escrita el 9 de junio, a la cual le sigue una breve reflexión sobre la felicidad y la siguiente noticia: «He descobert (per lo que a Nòs toca, naturalment) un enorme poeta líric, contemporani de Goethe i que a estones ho sembla de nosaltres: Hölderlin»²²⁵. Posteriormente, Riba añadirá como lema al mismo poema los dos versos finales de la composición «Mnemosyne»²²⁶ -que traduce el mismo año- y añadirá una última estrofa en absoluto ajena a los citados versos introductorios en abril de 1924.

Es pues en Alemania y entre los meses de marzo y junio de 1922 que Riba, en plena crisis creativa, descubre a Friedrich Hölderlin²²⁷. Y el descubrimiento fue, como

del centenario del nacimiento del poeta, que «no patí gaire per l'anomenada manca de tradició, perquè com Foix, (...) trobà intactes, inexhauribles, els clàssics medievals.», p. 9.

224. Jaume Medina, *Carles Riba i Friedrich Hölderlin*, pp. 11-12. Para mayor detalle Cf. pp. 9-38. En cuanto a la crisis creativa que atraviesa Riba, su epistolario ofrece otras señales inequívocas, por ejemplo: «A penes escric; la traducció de Sòfocles se m'enduu totes les energies; tinc ja llesta l'*Antígona*; però no és això. M'he engegat també altra vegada de vers; he començat el "Segon Llibre d'Estances"; però tampoc no és això. I el que hauria de ser no se'm dona encara.» Carles-Jordi Guardiola (ed.), *Cartes de Carles Riba I*, p. 71. Sin embargo, cabe no olvidar que, según Enric Sullà, «aquesta crisi té més abast: de fet provenia de les dificultats amb què Riba topava per a mantenir-se com a professional de les lletres.» en «Carles Riba», p. 273.

225. Carles-Jordi Guardiola (ed.), *Cartes de Carles Riba I*, p. 180.

226. Cf. III, p. 147, vv. 16-17.

227. Manuel Balasch, en *Carles Riba. La vessant alemanya del seu pensament...*, p. 116, no obstante apunta: «Però probablement l'interès de Riba per Hölderlin es pot datar molt més amunt, cap a l'any 1910 o una mica més tard.» Tal afirmación es vaga y excesiva; Balasch ve una posible influencia de la frase de Bellarmin (*Hyperion*), «Es war alles geheiligt und verschönert durch ihre Gegenwart», en varios versos del *Primer Llibre d'Estances* cuando de hecho, como ya argumentara convincentemente Eustaquio Barjau («La presència de Hölderlin», pp. 80-81) sólo se trata de coincidencia de tópicos, al utilizar el poeta catalán «simplement imatges de la tradició poètica europea, i res més.»

apuntara el citado Ferrater, «alguna cosa de molt més important»²²⁸. Efectivamente, la respuesta a este inicio de recepción ofrece dos orientaciones, una externa y otra interna, complementarias entre sí: por una parte, la salvadora incorporación de Hölderlin en la faceta creativa del propio Riba²²⁹; por otra, manifestación de carácter externo y divulgador, la traducción paulatina y por iniciativa propia de 24 poemas.

El 27 de julio de 1922, nuevamente dirigida a López-Picó, Riba redacta una brevísima misiva en la que anuncia sus primeras traducciones y el destino final propuesto para éstas:

De l'un dia per l'altre he anat esperant de tenir llestes unes *traduccions* de Hölderlin que us volia enviar per als Jocs de l'Empordà i que amb el temps poden formar un volum de «Lírics mundials» de «La revista».

Dos días más tarde, mismo destinatario e igualmente desde la capital bávara, Carles Riba será mucho más explícito:

Us adjunto els versos de Hölderlin. Els voldreu fer seguir al secretari dels Jocs de l'Empordà? I recomanar-los a qui creureu més convenient? Que es recordin que en certa manera em deuen el premi de traducció. I a Vós, gràcies per tot; i encara una vegada per l'ajuda que el meu germà ha trobat en Vós.(...) Aquests poemes m'han tingut *apassionat* tots aquests dies. No havia *traduït* mai una cosa *que em costés tant*. Comprenc que amb un poeta com Hölderlin un alemany s'hi caragoli de gust; té tot el que es necessita: *música, elevació, natura, sentiment infantívol del Fat, una Grècia romàntica i haver-se tornat boig a còpia de ser*

228. Ferrater apuntaba uno «d'aquells volumets de la col·lecció Reclam» como soporte de la primera lectura. Sin embargo, este dato no puede ser confirmado ni aún comprobando la presencia de los poema traducidos. Riba en Alemania se mueve además en un ambiente que facilita el acceso a todo tipo de ediciones. El mismo Vossler -seguidamente quedará constancia de ello- estudia a Hölderlin cuando Riba está bajo su tutela académica. ¿Es pues -sin olvidar la posible mediación de Crexells, vid. p. 174 y ss.- el filólogo alemán quien le induce a su lectura? Lo único empíricamente cierto en lo que atañe al soporte de las lecturas de los originales de Hölderlin es que Riba dispone en su biblioteca de las *Gesammelte Werke* en cuatro volúmenes de la edición a cargo de Friedrich Seeß y Hermann Kasack, publicada en Potsdam en 1921 por Gustav Kiepenheuer Verlag. No obstante, sin mayor aclaración salvo el estar siguiendo una aseveración de Ferrater, Jordi Llovet («La influència de Hölderlin...», p. 50) señala la edición de Zinkernagel (1922 ,Cf. nota 90, p. 65) como fuente de las lecturas de Hölderlin.

229. De ello trata más adelante el punto IV.1.4, p. 153.

genial. El volum sobre Leopardi que En Vossler té a punt de publicació, comença amb un paral·lel entre Leopardi i Hölderlin. Me'n prometo delícies.²³⁰

Efectivamente, la *deuda* fue saldada y los cinco poemas presentados en los *IV Jocs Florals de l'Empordà* celebrados el 8 de septiembre en Castelló d'Empúries resultarán merecedores del primer premio de traducción, no sin superar ciertas trabas ajenas a la literatura pero propias de los intereses creados a su alrededor²³¹. Las versiones fueron publicadas junto al resto de los textos premiados a principios de verano del año siguiente, estableciendo así el inicio de las sucesivas traducciones que irán apareciendo en el panorama literario catalán hasta 1936, siempre y cuando las circunstancias políticas así lo habían permitido.

Aproximadamente un mes después, el 13 de septiembre de 1923, y precisamente en Barcelona, la junta militar dirigida por Primo de Rivera se alza con un golpe de Estado que iba a durar hasta el 30 de enero de 1930. Siete años de dictadura en lengua preferentemente castellana que coinciden con la ausencia de cualquier publicación de los poemas de Hölderlin en catalán. No en vano la primera tarea del Directorio Militar fue represiva, marcada en Cataluña por el severo control o censura (y consecuente reducción) de la prensa y de toda asociación de posibles o mínimas connotaciones *excesivamente* catalanistas. De ello se resienten precisamente los diarios *La publicitat* y *La revista*, cuyas páginas habían sido durante 1923 las primeras en ofrecer las

230. Carles-Jordi Guardiola (ed.), *Cartes de Carles Riba I*, p. 190 [La cursiva es mía]. Riba, fiel a los criterios de independencia literaria difundidos en los círculos artísticos catalanes desde la *renaixença*, siempre ha mirado a Europa (en vez de a las literaturas peninsulares) en busca de referentes literarios. Leopardi había inspirado buena parte del *Primer Llibre d'Estances*. La crisis que sucede a esta inclinación italiana vendría precisamente a ser subsanada por la lectura de Hölderlin. Tomàs Garcés parece aludir a esta circunstancia en agosto de 1923: «Els comentaris d'aquest gran líric alemany (...) el presenten com un precursor de Leopardi. El seu geni no es pas inferior. El seu sentiment tràgic, les seves baralles interiors, són encara més dolçament resoltes encara que en el solitari de Recanati. El mateix esfondrament moral és dit amb més apagades imatges. Fa efecte d'un Leopardi de línies més diluïdes, que substitueix la paraula de bronze per una reticència emboirada i suggestiva.» Cf. II, pp. 129-130. Riba guarda en su biblioteca el estudio de Vossler, *Leopardi*, München, 1923, cuyo primer capítulo aborda efectivamente la comparación entre «Leopardi und Hölderlin».

231. Cf. Jaume Medina, *Carles Riba i Friedrich Hölderlin*, pp. 20-24.

traducciones de Riba, así como unos primeros artículos inspirados directamente en Hölderlin -dos de Joan Crexells- o en las versiones de los Jocs Florals -el de Tomàs Garcés²³². Esta circunstancia no impedirá sin embargo que una inofensiva *Revista de Poesia* publique el «Hölderlin entenebrat: una visió i una conjetura» de Riba en 1926²³³.

Cabría ahora preguntarse si los cinco poemas de Hölderlin y las sucesivas traducciones siguen un criterio de selección en función de su temática, o si su publicación, dilatada en el tiempo, obedece a un plan prefigurado. Pero por lo que el propio Riba aclara y sinceramente expresa en el prólogo de la clandestina edición se sabe que

Les versions de poemes de Hölderlin aplegades en el present volum no han estat fetes d'un cop *ni segons un pla*. No es pretén, doncs, oferir amb elles al lector una antologia de les realitzacions més perfectes o simplement més significatives d'aquest poeta únic. *Hi ha poemes de diverses èpoques seves, de la lucidesa i de la follia; d'acabats i de deixats en fragment, àdhuc en esbós; de construïts en estrofes rigoroses i de llençats en ritmes lliures. N'hi ha de capitals dins la seva obra, n'hi manquen de tant o més importants.*²³⁴

Palabras que corroboran del todo lo que Gabriel Ferrater aseverara años más tarde en el prefacio de la primera reedición del libro: tanto por el número como por la fragmentación estas versiones «no van ésser mai concebudes com a cintra de res»²³⁵; la selección no responde a ningún plan, criterio o repertorio inequívoco de preferencias y afinidades, lo cual permite asimismo descartar todo proyecto de traducción completa o antológica de la obra en verso de Hölderlin. No obstante, se observan dos tendencias determinantes: 1) una manifiesta preferencia por la traducción de composiciones

232. Cf. XI. Tabla cronológica..., p. 455 y II, pp. 121 y ss.

233. Cf. II, pp. 111-118.

234. Cf. II, p. 83. [La cursiva es mía]

235. Gabriel Ferrater, prefacio a las *Versions de Hölderlin*, p. 8.

cortas²³⁶, y 2), aunque los poemas pretendan reflejar *diversas épocas* de la obra hölderliniana, tanto de la *lucidesa* como de la *follia*, éstos en verdad, desdeñando los poemas de juventud, corresponden a la 'lúcida' creación que arranca en 1796 («Quan jo era un noi») para desembocar mayoritariamente en el 'adelantado' *Spätwerk* de principios del siglo XIX -14 de las 24 versiones- y recoger sólo dos de los *poemas de la locura* («Les línies de la vida» y «Grècia. Tant com ho són els homes...»). No en balde el poeta catalán conocía de primera mano al Hölderlin contemporáneo redescubierto en Alemania, un autor de 'pureza' y 'técnica poética' que «en aquell moment crucial, va asserenar Riba»; el mismo Gabriel Ferrater ofrece una cimentada explicación a sus palabras:

Hölderlin havia passat, tant com Riba o més, encara que des de plantejaments distints, per aquella angoixosa recerca d'un correlatiu objectiu (en termes estètics: en termes morals, caldria parlar de la recerca d'alguna manifestació externa de vida on ell se sabés reconèixer): *Hyperion*, un dels més grans fracassos d'un gran escriptor, és el testimoni de la llarga peripècia. I Hölderlin ho havia resolt (en l'ordre estètic: en l'ordre moral, no cal insistir sobre la seva sinistra fi), però no pas renunciant a la seva desmesurada ambició inicial: no pas, per exemple, cedint a la seducció del Goethe *naiv*, tal com Riba hauria pogut cedir a la seducció de Carner. Ho havia resolt gràcies a la «puresa», a una prodigiosa capacitat de posar una fe innocent en les coses properes i menudes, i una altra fe igualment innocent en les seves enormes mitomàquies, i de combinar aquestes dues fes mitjançant una no gens innocent intensificació de la textura (la «técnica poética»), que li permetia de suprimir els enllaços discursius i de presentar l'abstracció i la concreció com l'anvers i el revers d'un mateix objecte simbòlic.²³⁷

236. «Riba debió dejarse llevar en su trabajo por un talante meramente azaroso y lúdico; un ánimo selectivo del que no hay que excluir el criterio pragmático, es decir la mayor o menor dificultad que -por motivos a veces aleatorios- tales o cuales poemas puedan ofrecer o dejar de ofrecer en el momento de ser vertidos a otra lengua.» Eustaquio Barjau, «Carles Riba, traductor de Hölderlin», p. 127.

237. Prefacio a las *Versions de Hölderlin*, pp. 10-11.

Esta perspectiva acaba de denotar en su conjunto un caso de clara empatía retrospectiva²³⁸. La gran simpatía y admiración por Hölderlin que ya reflejaba la citada carta a López-Picó de finales de julio de 1922 dejan traslucir de hecho los principales motivos personales y poéticos que instaron finalmente a traducirle; unos motivos que el propio Riba expone en su *histórico* prólogo:

Fer passar la seva pròpia veu per un dels cants lírics absoluts que més púdicament i amb més puresa s'hagin fet sentir mai entre els homes; i això només per un instint d'exercitar-la, potser millor d'assajar-la -o de reconèixer-se-la ell mateix, qui sap.²³⁹

Riba no puede sino sentirse identificado con la *pureza* lírica, la absolutamente coherente fusión de vida y obra si se prefiere, y con el helenismo profesado como religión que desprende la obra del poeta alemán; el poeta en crisis ha encontrado además aquello que necesitaba y en el momento oportuno, tanto temática como estilísticamente: «música, elevació, natura, sentiment infantívol del Fat (...) una Grècia romàntica»²⁴⁰, y sobre todo una 'técnica poética' cuya adopción le permiten seguir adelante en sus tareas de poeta²⁴¹. La traducción de Hölderlin le salva así de sus contemporáneos²⁴².

Pero por otra parte, y entroncando con la ambientación catalanista cercana a Riba que ya delatara el primer artículo sobre Hölderlin publicado en Barcelona, el de Joan Crexells en enero de 1923²⁴³, debe tenerse presente que toda traducción pretende

238. Según acuñara el término G. Steiner en su libro *After Babel*, Cf. nota 44, p. 45.

239. En la edición clandestina del año 1944 a sus *Versions de Hölderlin*, Cf. II, p. 83.

240. Carles Riba en carta de julio de 1922 a López-Picó, Cf. nota 230, p. 133.

241. Se anuncia aquí una influencia formal detallada más adelante, IV.1.4, p. 153 y ss..

242. «Translation save you from your contemporaries», el poeta Kenneth Rexroth en «The poet as Translator». (Citado por Willis Barnstone, *The Poetics of Translation*, p. vi).

243. Cf. II, pp. 121-124, y, más adelante, IV.2.1., p. 174 y ss.. Nótese que Crexells, una de las amistades más influyentes de Carles Riba, *predice* (y en parte traduce) al final de este citado artículo la versión de «Als Alemanys» unos meses antes de que el mismo diario la publicara.

en mayor o menor grado -sobre todo en el caso de Riba²⁴⁴ - otorgar identidad a la lengua receptora. De ahí que *otro* motivo, añadido o paralelo al personal, que diera pie a su labor traductora -veinte años ocupándose de Hölderlin- responde precisamente a la necesidad de enriquecer, fijar y actualizar literariamente una lengua catalana política y socialmente discriminada y de -tal y como él se quejara- pobre o nula tradición inmediata en la que poder fundamentarse²⁴⁵. Cuando Riba regresa de Alemania a principios de marzo de 1923, no duda ni tarda en hacer coincidir oportuna y deliberadamente el contenido de la primera versión de Hölderlin dada a la prensa en lengua catalana con las preocupaciones y convicciones *patrióticas* del colectivo a quien va dirigida la publicación.

L'«Oda als alemanys»²⁴⁶, de Hölderlin, és sens dubte una de les poesies patriòtiques més belles que s'han escrit mai. La seva generalitat tota clàssica, *la fa aplicable també a la nostra Catalunya*. Tots aquells que enmig de fantasieigs magnífics i cànids han sofert que la realitat mesquina els fos llançada a la cara com una burla; tots els que més enllà del compte mortal de llurs dies, preveient en els anys innumbrables de les pàtries una joia lliure, han sentit al costat d'ells els incrèduls com ombres estranyes; tots els que, en fi, han tingut fe que mentres ells somniaven, l'Esperit de llurs somnis mateixos preparava la realitat nova, les paraules de Hölderlin els han de sonar com les d'un *germà en la història*.²⁴⁷

244. La traducció literaria encaja a la perfecció con el programa de normalització cultural y lingüística del *noucentisme* que profesara Riba y que suponía completar una tradició bloqueada en el 1500: «Una fi de quatre-cents que es continuï no en les seves anècdotes, sinó en el seu pur sentit pregon; no amb unes soles humanitats greco-llatines, sinó també amb unes novíssimes humanitats, que abraressin les irrenunciables adquisicions del quatre-cents al nou-cents», *Obres Completes*, II, p. 134. La activitat traductora de Carles Riba reflecta asimismo lo que observara Claudio Guillén: «El número considerable de traducciones que se produjeron durante aquellos años [la *Renaixença* catalana de la segunda mitad del XIX, y su estela durante la primera mitad del XX], algunas de muy alta calidad, como la *Odissea* de Carles Riba, ¿modificaron o se esforzaron por superar las relaciones intersistémicas prevalecientes, es decir, la subordinación a los sistemas dominantes, que eran el castellano y el francés? Una primera aproximación descubre de inmediato *el firme propósito de recobrar los siglos perdidos*, y señala cuáles fueron las literaturas que, sin ser soslayadas, no gozaron de ninguna prioridad (la española y la francesa. Joan Maragall -limitándonos aquí a ejemplos descolantes- traduce a Novalis y Goethe. Riba, a Esquilo, Sófocles, Homero y Plutarco...» en *Múltiples moradas*, p. 334.[La cursiva es mía]

245. « (...) *de situar-se al nivell d'altres països industrialitzats*». Cf. nota 223, p. 130. Cf. también Jaume Medina, *Carles Riba i Friedrich Hölderlin*, p. 19.

246. Carles Riba, *Versions de Hölderlin*, Cf. II, pp. 93-95.

247. Prólogo de Carles Riba a la «Oda als alemanys» (Cf. II, p. 93 y ss.) publicada el 1 de abril en *La Publicitat* [La cursiva es mía]. Las palabras del prólogo inducen sobre todo a la doble lectura de las últimas cuatro estrofas.

Así, los inicios de la recepción literaria de Hölderlin en el ámbito catalán pasan también por una tímida instrumentalización (o actualización instrumentalizada, si se prefiere) de su figura. La lectura abiertamente *catalanista* se concentra en 1923 y afecta exclusivamente a esta «Oda als alemanys», versión que no volverá a ser publicada, con una mínima variación de su título, hasta la edición conjunta de éstas, en 1944. No obstante, la *Oda* sirve a ambos poetas de excelente acreditación para presentarse ante un público catalanista al que por el contexto también debemos suponer *apasionadamente* atento a la poesía.

Resta ahora describir y valorar el criterio que siguió Carles Riba al verter la lengua alemana de Hölderlin en los moldes de la suya.

IV.1.2 Las versiones en sí

Riba cuenta con cerca de treinta años cuando inicia las versiones de Hölderlin. El reconocimiento de su labor poética es entonces apenas minoritario; todo lo contrario en lo que atañe a su actividad como profesor, narrador, crítico literario y, sobre todo, traductor; *modus vivendi* de un hombre de letras que iba a mantener de una forma u otra, pese a las vicisitudes, a lo largo de su vida²⁴⁸.

248. «Una vegada casat [1916], Riba havia de sostenir la seva llar, i es posà a treballar en l'ensenyament, el periodisme i les editorials: les feines típiques d'un professional de les lletres. Eugeni d'Ors el nomenà redactor en cap de *Quaderns d'estudi* (1915) i professor de l'Escola de Bibliotecàries (1916); sota la protecció de Carner començà a traduir per a l'Editorial Catalana, alhora que col·laborava, entre d'altres editorials, amb la d'Antoni Muntanyola, per al qual va escriure tota la seva producció narrativa; escriví articles de crítica literària per a *La Veu de Catalunya* i *La Revista* (de la qual fou assidu entre 1915 i 1919). El primer llibre de poemes, les *Estances*, no el publicà fins el 1919, el mateix any que donava a conèixer la traducció de l'Odissea; el cert és que el seu renom com a professor i traductor va enfosquir les seves qualitats de poeta i aviat aconseguí fama d'obscur. (...) la constitució el 1922 de la Fundació Bernat Metge (...) oferí a Riba una

Riba es además un traductor de literatura experimentado y sumamente preparado cuando aborda a Hölderlin en 1922. Ya ha publicado en 1911, a los 18 años de edad, la versión métrica de las *Églogas* de Virgilio o, en 1919, la primera versión en hexámetros catalanes de la *Odisea*; un actividad traductora que acabará alcanzando con el tiempo una extensión mayor a la de su propia creación poética, abarcando finalmente obras literarias de siete lenguas distintas: griego clásico (Homero, Sófocles, Esquilo, Eurípides, Platón, Aristóteles, Jenofonte y Plutarco)²⁴⁹, hebreo (*Cantar de los Cantares*, en 1913, y *Libro de Rut*, en 1918), latín (Plauto, Ausonio, Cornelio Nepote y el ya citado Virgilio), francés (Jean Cocteau, De Vigny, Bernardin de Saint Pierre), inglés (Scott, Poe), italiano (Benvenuto Cellini) y, finalmente, alemán (Hoffmann, Goethe, Hermanos Grimm... después de Hölderlin).

Riba traduce por encargo y en ocasiones -libros de estudio y manuales universitarios- con finalidades estrictamente económicas. También lo hace, como éste es el caso, como respuesta activa a una afinidad y simpatía literaria. Aquí el poeta catalán se revela sumamente consciente de su condición de lector y del determinismo interpretativo inherente a toda traducción: «¿Fóra res més que llegir assajant una forma a la personal interpretació? I el que bonament llegeix, si llegeix bé, què fa sinó traduir per a ell, més provisionalment encara?»²⁵⁰; o con otras palabras: «Traducció a nosaltres és tota lectura que autènticament fem»²⁵¹. Se trata de una conciencia y voluntad de autenticidad que, en el caso de la poesía, abocan a Riba a concebir lo que podría

magnífica oportunitat de convertir la traducció dels clàssics grecs en la seva professió.» Enric Sullà, «Carles Riba», pp. 271-273.

249. De ahí que no carezca de fundamento Jordi Llovet al subrayar la ya señalada (y a ellas se vuelve más adelante) simpatía y afinidad que interviene en el proceso de recepción con el siguiente argumento: «Riba presenta, com a home de lletres, un perfil enormement pròxim al de Hölderlin mateix: tots dos estaven xopats de literatura grega clàssica i tots dos havien traduït els autors dels segles auris d'aquesta literatura.» en «La influència de Hölderlin...», p. 50.

250. Carles Riba, *O. C.*, II, *Assaigs crítics*, p. 550.

251. *Ibíd.*, p. 648.

denominarse, pese a la brevedad de su formulación, toda una doctrina en torno a la tarea de traducir:

El traductor ha de lliurar-se sense reserves al moviment poètic, seguint-ne els meandres amb obstinada atenció, revivint cada intuïció amb una alta humilitat; tot això, en funció de la llengua a la qual tradueix, però no sotmetent-se a l'estil que imposi ella, sinó creant en ella un estil.²⁵²

El poeta catalán expresa así un preciso y exigente criterio de traducción, del que es obligado subrayar la máxima atención prestada al ritmo (*moviment poètic*) del original para, sobreentendiendo la fidelidad al contenido de éste, y sin traicionar (*en funció de*) y respetando la lengua receptora, recrear *intuitiva*-subjektivamente en lengua de llegada el estilo equivalente al original. Es decir, llevar *íntegramente* la lengua catalana a unos parámetros de expresión poética alcanzados sólo por la lengua traducida; en este caso, el alemán de Hölderlin. Así, cuando Riba traduce al poeta suabo no está sino plasmando *su* lectura ideal; una lectura *apasionada* que le hizo padecer no pocas dificultades: «No havia traduït mai una cosa que em costés tant.»²⁵³

A raíz de la relativamente extensa bibliografía ya existente dedicada a los quehaceres de Carles Riba como lector y traductor de Hölderlin, no sorprende contar con que la descripción de las *versions* de Hölderlin haya sido objeto en los últimos tiempos de oportunos comentarios y análisis²⁵⁴. Pero resulta aquí obligado remitirse concretamente a la ponencia llevada a artículo que elaborara Eustaquio Barjau en 1980, el anteriormente citado «Carles Riba, traductor de Hölderlin», por reunir ésta hasta la fecha la descripción y valoración más fundamentada y acertada de los poemas de

252. *Ibíd.*, p. 552.

253. *Op. cit.* nota 230, pp. 132-133.

254. Remito a la bibliografía recogida al final de este estudio, Cf. XII.3, p. 481.

Hölderlin vertidos a la lengua catalana de Carles Riba. El citado estudio viene a establecer en dichas traducciones cuatro *momentos*: 1) cuando Riba, poquísimas veces, tropieza o, retomando la terminología utilizada respecto a Montoliu, comete una seria irregularidad; 2) cuando el poeta catalán se apoya en una literalidad dudosa; 3) cuando encuentra «soluciones ingeniosas» pero discutibles; y 4) cuando Riba topa con grandes aciertos -«que son muchísimos». Las cuatro directrices así trazadas encajan perfectamente con las características de la traducción catalana: son retomadas aquí y sirven de base para la siguiente descripción.

1) Contrariamente a lo que se observara en la traducción castellana de Montoliu, pocas son las remarcables irregularidades en las que incurre Carles Riba; en concreto, cuatro:

Riba omite el semánticamente valioso original *fröhlich* de los versos 6-7, «In fernen Städten *fröhlich* verrauscht des Markts / Geschäft'ger Lärm, (...)» del poema «Abendphantasie», «Fantasia vespral»²⁵⁵. El resultado es la reproducción exacta del ritmo alcaico de la estrofa original: «En viles, lluny, s'apaga l'actiu brogit / Del mercadal; (...)»; deliberada omisión que ya deja entrever la prioridad del poeta-traductor y la coherencia con la que aplica la apuntada primordialidad que merece el reproducir el *moviment poètic*.

El *so* de la apódosis en el verso 21 del «Menons Klagen um Diotima»²⁵⁶, «Soll es sein, *so* vergiß dein Heil, und schlummere klanglos» obliga a una oración condicional, pese a la manifiesta ausencia de conjunción, probable causa

255. Cf. II, p. 86 y III, p. 87.

256. Cf. II, p. 89 y III, p. 113.

del incorrecto imperativo empleado por el traductor: «*Ha de ser*, oblida la teva salut i dorm sens paraula»²⁵⁷.

La tercera irregularidad, la más notoria y, por decirlo de algún modo, *famosa* se centra en la defectuosa traducción (compartida por Cernuda) del último verso de «*Hälfte des Lebens*»²⁵⁸: «*Klirren die Fahnen*», donde el sustantivo *Fahnen* hace referencia no a las *banderes* -«cruixen les banderes» traduce Riba- sino a las *Windfahnen*, veletas, objetos metálicos que sin duda *klirren* o *grinyolen* con mayor facilidad²⁵⁹.

Una penúltima irregularidad, no forzosamente imputable al traductor, sino más bien a la edición original que manejara Riba -y a la condición de *esbozo* del poema-, es la omisión del verso «*Kein Sterblicher kann es fassen*», el cuarto de «*Einst habe ich die Muse gefragt...*», «Un dia vaig interrogar»²⁶⁰. A diferencia de la irregularidad anterior, Riba no dejó constancia de tener conocimiento de ésta.

Finalmente, importa recoger aquí la omisión del artículo indefinido *ein* en la traducción del endecasílabo yámbico del poema «*Die Linien des Lebens...*»²⁶¹, «*Was hier wir sind, kann dort ein Gott ergänzen*»; aunque los motivos puedan ser asimismo de orden rítmico, el verso catalán -«El que som,

257. Respecto a la traducción de este mismo poema Gabriel Ferrater opina que «Al dístic penúltim de la part segona, Riba ha forçat molt el sentit del «però», a fi de fer-lo encaixar amb l'*aber* alemany: la frase no és adversativa, sinó que explica i justifica la interrogació que la precedeix», prefacio a las *Versions de Hölderlin*, p. 13.

258. Cf. II, p. 91 y III, p. 149. Cf. también II, nota 263, p. 264.

259. Gabriel Ferrater informó al respecto en el prólogo de la primera reedición: «Tal com Riba ja sabia als seus darrers anys (recordo que em va dir que el n'havia fet adonar Alber Béguin), al vers darrer hi ha un contra sentit: em comptes de «cruixen les banderes» ha de dir una cosa així com «grinyolen els penells». L'alemany designa el penell amb el compost *Windfahne* (com qui diu «bandera del vent»), però a Suàbia, la regió de Hölderlin, acostumen a dir només *Fahne*; el fet decisiu és el verb *klirren*, que només es pot aplicar a un soroll metàl·lic.» Añade no obstante Ferrater un apunte discutible: «D'altra banda, cal veure que aquesta darrera frase, formalment en present, és de futur: el futur alemany és perifràstic i enfarfegós, i els alemanys el reemplacen pel present molt més sovint que no fem nosaltres.» prefacio a las *Versions de Hölderlin*, p. 13. ¿Qué se estaría ahora redactando de haber utilizado Riba el futuro?

260. Cf. II, p. 101 y III, p. 133.

261. Cf. II, p. 99 y III, p. 165.

Déu allí pot completar-ho»- es (pese a la variación rítmica) también un endecasílabo, no cabe duda de que la omisión anula la connotación politeísta, o pagana- atribuible al verso alemán y acerca a Hölderlin al monoteísmo católico de su traductor (y lectores).

2) Tampoco son sustancialmente numerosas las dudosas literalidades y licencias poéticas en las que se apoya Riba para traducir a Hölderlin. Pero existen:

De compararle con Montoliu, bien podría afirmarse que Carles Riba es sumamente respetuoso con la integridad de los versos del poeta alemán. De hecho, cuando el número de versos del texto en catalán excede al del original (jamás es inferior) esta *irregularidad* responde en la mayoría de las ocasiones a la inestabilidad textual que ofrece la edición original; es el caso de los numerosos *esbozos* y fragmentos que selecciona Riba y a los que en su traducción, fiel al ritmo que él *intuye*, acaba por otorgarles mayor estabilidad estrófica: «*Da ich ein Knabe war...*», «*Wie Vögel langsam ziehn...*», «Buonaparte», «Der Adler», «Griechenland (Erster Entwurf)», «Heimath», «Die Rose», «Die Sprache», «*Viel habe ich dein...*» y «*Wenn nemlich der Rebe Saft...*». Sin embargo, Riba traductor-poeta va más allá cuando eleva de 24 a 27 versos la traducción del «Hyperion Schiksaalslied»²⁶²; no *transvasa* fidedignamente íntegro el verso, rompe la versificación original y *provoca* un verso más en cada una de las tres estrofas (no sin olvidar añadir una exclamación en el décimo verso). El objetivo no parece ser otro que el de reproducir nuevamente el *moviment poètic* de base predominantemente trocaico. El resultado parece justificar la *osadía*.

262. Cf. II, p. 85 y III, p. 69.

Sin cambiar de poema, cabe asimismo señalar aquí la licencia poética que se toma Riba al traducir «Auf weichem Boden» (v.2) (suelo blando, suave... en –como ya se vio con Maristany- más que probable referencia a las nubes) por «un sòl que no cansa», lo cual, aunque sutilmente poético, *no* corresponde al original, sino a la interpretación de Riba. Libertad interpretativa que también asoma al traducir «Es schwinden, es fallen» (v.18) por «s'assequen, rodolen» (v.21), verbos que no corresponden exactamente al significado del original (desaparecen, caen), pero que por su carácter descriptivo encajan a la perfección con el sentido y ambientación de los versos finales.

Especial atención merecen también los primeros versos de «An die Deutschen (Zweite Fassung)»²⁶³, «Spottet *nimmer* des Kinds, wenn noch das alberne / Auf dem Rosse von Holz *herrlich und groß sich dünkt* / O ihr Guten! (...) », pues son sintomáticos del criterio de traducción seguido por Carles Riba. Repárese en la omisión del adverbio «nimmer» del primer verso, «No us burleu de l'infant, si encara el beneitó», y en la poco fiel traducción de «herrlich und groß sich dünkt» por «es creu un rei». ¿Se trata realmente de una irregularidad? ¿O es muestra de un criterio de traducción coherente?

A costa de la supresión del adverbio «nimmer» -que de algún modo puede darse como implícito en la frase negativa catalana-, del pequeño cambio del segundo verso -que recoge perfectamente el sentido general del pasaje- y de haber traducido en este verso un sustantivo que en el original alemán se encuentra en el siguiente -«O ihr Guten!»-*Riba ha conseguido traducir de un modo exacto el ritmo del poema de Hölderlin.*²⁶⁴

263. Cf. II, p. 93 y III, p. 103.

264. Eustaquio Barjau, «Carles Riba, traductor de F. Hölderlin», p. 131. [La cursiva es mía]

La lectura catalana de los primeros versos del poema «Abbitte»²⁶⁵, «Sagrada criatura! Jo he tornat sovint / L'auri repòs dels déus en tu, (...)», denota una ambigüedad que no existe en el original alemán: «Heilig Wesen! gestört hab' ich die Goldene / Götterruhe dir oft, (...)». Como ya señalaran Barjau y anteriormente Ferrater, no son los dioses los que descansan en la «sagrada criatura» (Diotima), sino que ésta descansa del mismo modo que descansan los dioses. La expresión es pues ambigua «encara que no es fàcil de trobar-ne una de millor»²⁶⁶.

Finalmente, Riba recurre a la expresión «al lluny» y «lluny» para completar la traducción de los verbos *hinwegnehmen* y *hinwegreißen*, versos 9 y 14 de los poemas «Lebensalter» y «*Einst hab ich die Muse gefragt...*»²⁶⁷; verbos que simplemente significan coger o arrebatar, y que por lo tanto no necesitarían expresión complementaria alguna; inexistente en el original, el énfasis creado sólo está en la interpretación hecha por el traductor; concretamente, en *su* lectura *rítmica* del texto, donde debe admitirse que «al lluny» se aproxima en cantidad y acento al *hinweg* original.

3) El reparar en las «soluciones ingeniosas» del traductor, discutibles pero del todo admisibles, permite observar -como advirtiera Eustaquio Barjau²⁶⁸- hasta dónde alcanza el proceder de un Riba fiel a su criterio de traducción poética.

El inicio del poema «Abendphantasie»²⁶⁹ depara los siguientes versos: «Vor seiner Hütte *ruhig* im Schatten sitzt / Der Pflüger, *dem Genügsamen raucht sein*

265. Cf. II, p. 95 y III, p. 67.

266. Gabriel Ferrater, prefacio a les *Versions de Hölderlin*, p. 13.

267. Cf. II, pp.96 y 101, y III, pp. 151 y 133.

268. «Carles Riba, traductor de F. Hölderlin», pp. 133-134.

269. Cf. II, p. 86 y III, p. 87.

Heerd.» Riba omite el *ruhig* del primer verso, por razones métricas -reproduce exactamente las once sílabas y la colocación de los seis acentos, los seis pies del hexámetro- y por hallarse incluso de algún modo implícito en el sentido y atmósfera del texto en catalán, «Davant del seu casull a l'ombra seu», y traduce la trama de relaciones sintácticas del segundo verso faltando deliberadamente a una literalidad que le es por norma general intocable: «El llaurador, a qui fuma una llar frugal»; el adjetivo sustantivado *genügsam* objeto indirecto del verbo, ('al [hombre] frugal humea una lumbre' viene a decir literalmente el original), pasa a ser atributo del sujeto en la traducción. Opción ingeniosa y hasta cierto punto discutible en cuanto que atañe a la polémica noción de *fidelidad* al original, pero a la postre del todo defendible: «aquel que tiene una lumbre frugal es también un hombre frugal: no hay, por tanto, ningún cambio sustancial de sentido»²⁷⁰; ni, debería añadir, de ritmo.

El mismo poema ofrece un caso parecido cuando Riba prescinde de *den Freunden*, objeto indirecto de la oración (vv. 7-8) «(..); in stiller Laube / Glänzt das *gesellige* Mahl *den Freunden*», y opta por fusionarlo con el adjetivo *gesellige* (referido a *Mahl* en el original) en un pentasílabo poco usual en poesía: «(..); en la quieta / Parra lluu l'àpat *companyonívols*».

4) Queda ahora, conforme a lo estipulado líneas arriba, ilustrar y explicar en qué consisten los *aciertos* de Carles Riba traductor de Hölderlin.

El poeta catalán acierta a *verter* a su lengua los dísticos formados por dos hexámetros que utiliza Hölderlin en algunas de sus composiciones a imitación de

270. Eustaquio Barjau, «Carles Riba, traductor de F.Hölderlin», p. 133.

la poesía elegíaca y epigramática de la antigüedad clásica²⁷¹. Fiel y leal, Riba reproduce escrupulosamente el ritmo y literalidad originales. Así las versiones de los tres epigramas del *Stuttgarter Foliobuch*, «Sophokles», «Fürchtet den Dichter nicht...» e «Immer spielt Ihr...»²⁷², y así también la traducción *abandonada* del «Menons Klagen um Diotima», donde «la maestría de Riba alcanza cotas insospechadas»²⁷³.

El esmero prestado al ritmo también alcanza un grado de perfección absoluta cuando Riba traduce «Hälfte des Lebens»²⁷⁴. En sus tres primeros versos el poeta catalán acierta a reproducir exactamente el número de sílabas y la distribución de los acentos; literalidad rítmica y de contenido que queda *limitada* en los once versos restantes a la nada desdeñable distribución de los acentos.

El respeto por el original incluso lleva en ocasiones al traductor a conservar celosamente el orden de las palabras en el verso, una peculiar distribución sintáctica libre de enlaces discursivos y definatoria del estilo de Hölderlin -en especial de su 'moderno' *Spätwerk*. Es el caso de la versión de «Lebensalter»²⁷⁵, o de los versos 5-8 del poema «Mnemosyne»²⁷⁶. Carles Riba comparte y aplica aquí la convicción que expresara Joan Crexells en febrero de

271. El segundo hexámetro es llamado también pentámetro y consta de un silencio después del tercer tiempo, sin posibilidad de substituir en su segundo miembro los dáctilos por espondeos. Klopstock fue de los primeros en adaptar el ritmo cuantitativo clásico al ritmo acentual, transposición fructíferamente aprovechada por toda una serie de poetas, entre los cuales Goethe, Schiller y, claro está, Hölderlin. Cf. al respecto Cristian Wagenknecht: *Deutsche Metrik. (Eine historische Einführung)*, en especial «Antiker Form sich nähern», pp. 78-91.

272. Cf. II, p. 100-101 y III, pp. 109 y 111.

273. Eustaquio Barjau, «Carles Riba, traductor de F. Hölderlin», p. 135, quien ilustra su afirmación con los versos 3-5, 9-10, 13-14 y 15-20. Respecto a los motivos del *abandono* de la traducción, Gabriel Ferrater se inclinaba «a creure que la mutilació prové de l'editor del volum de la "Réclam" [suposición errónea]. Això explicaria que, un cop que Riba va veure el poema íntegre, la versió quedés "abandonada".» Prefacio a las *Versions de Hölderlin*, p. 5; pero lo cierto es que la versión quedó abandonada justo después del primer hexámetro de la tercera parte del poema, por lo que parece más consistente la explicación aportada por Barjau, según la cual «el traductor no se sintió capaz de mantener su versión hasta el final de la estrofa novena en el nivel de perfección que había logrado en las dos primeras», *Ibid.* Riba, que se sepa, no se pronunció al respecto, de ahí la indeterminación final del asunto.

274. Cf. II, p. 91 y III, p. 149.

275. Cf. II, p. 96 y III, p. 151.

276. *Ibid.* II, p. 92 y III, p. 147.

1923: «Intenteu canviar l'ordre dels mots en un paràgraf d'Hölderlin i trobareu de seguida que s'ha perdut una cosa essencial»²⁷⁷.

Finalmente, cabe añadir la deliberada sustitución de un ritmo por otro. Es la opción que toma Carles Riba al verter en alejandrinos (catalanes, de 13 sílabas) los ocho endecasílabos yámbicos originales del poema «Griechenland»²⁷⁸.

De la descripción desglosada en cuatro puntos del proceder de Carles Riba como traductor de Hölderlin debe, a modo de síntesis, ante todo subrayarse la fidelidad de la versión en lengua catalana con respecto a los 24 originales; una fidelidad fundamentada, primeramente, en la reproducción más exacta posible del ritmo original²⁷⁹, luego, en el respeto de la integridad versal, y, si la lengua receptora lo sigue permitiendo, en el reflejo intacto de la distribución sintáctica original.

El número relativamente bajo de poemas traducidos, su brevedad, los veinte años de *dedicación* y las consecuentes correcciones²⁸⁰, junto a la métrica hölderliniana de origen e inspiración clásica, tradición del todo familiar al traductor, forman un cúmulo de circunstancias que ayudaron a Riba a mantener en cada una de las versiones la indudable calidad que ofrece la antología, o, en palabras propias de su admirado

277. Cf. II, p. 127.

278. Cf. II, 100 y III, p. 177.

279. Riba se muestra así coherente con su *doctrina* de traductor (Cf. nota 252, p. 140) e igualmente coherente con sus convicciones poéticas: «El ritme és en l'obra l'ordre mateix. És la consciència de l'obra. La presència viva o l'absència del ritme se senten intuïtivament de bell antuvi, encara que es tracta, com de fet, d'alguna cosa d'inefable, com tot el que és espiritual.» Joan Triadú: *La poesia segons Carles Riba*, p. 16. Esta esencialidad otorgada a la noción del ritmo coincide de hecho con las convicciones del propio Hölderlin: « (...) *das sei Poesie: daß eben der Geist nur sich rythmisch ausdrücken könne, daß nur im Rhythmus seine Sprache liege.*» B. von Armin, *Bettina über Friedrich*, p. 43.

280. No se ha creído necesario el detenerse a catalogar la evolución de las versiones hasta su forma definitiva de 1944. Mínimas, las variantes textuales no aportan dato fundamental alguno a las observaciones de este estudio, amén de que la labor ya ha sido insuperablemente realizada, como ya se señalara, por Jaume Medina, *Carles Riba i Friedrich Hölderlin*, pp. 45-72.

Valéry al definir el ideal de traducción poética, a producir con medios diferentes efectos análogos²⁸¹.

La calidad merece un mérito más completo cuando se tiene en cuenta la fidelidad del contenido. En este caso, de nuevo la brevedad y el bajo número de los poemas son las dos características que, junto al proceder de Riba como traductor, mayormente explican la práctica inexistencia de tergiversaciones de sentido en las versiones, siendo la excepción y única manipulación de posible relevancia el *dios* inequívoco de la versión catalana que no corresponde con la divinidad indefinida original. Pero habría que añadir otra característica: la temática de los poemas traducidos -amor, destino del poeta, Grecia...- no hacen posible una lectura de Hölderlin que englobe, por ejemplo, la *incómoda* faceta jacobino-revolucionaria a la que hacía referencia Gadamer ya en 1920²⁸². El Hölderlin encauzado por las versiones de Riba -y por los textos que aparecen paralelamente en la prensa catalana- dan pie a la imagen de un poeta cuyo interés como tal reside, por una parte, en el valor formal y estético de sus composiciones y, por otra, en su condición de poeta lírico *puro*, genio y figura fiel hasta la locura a unos utópicos ideales, neutro pues a efectos ideológicos y del todo compatible por lo demás con el catolicismo del traductor y lectores²⁸³, cuyas cualidades artísticas asociaba Riba con los citados términos²⁸⁴: música, elevación, naturaleza, sentimiento *infantivol del Fat* y, finalmente, con una Grecia tan romántica como inofensiva que, en palabras de Crexells, «du la data del passat i que té tota la tragèdia de les coses definitivament perdudes»²⁸⁵.

Así, la admiración compartida por el mundo helénico emparenta Riba con el poeta alemán. No obstante, cuando esa admiración adquiere en Hölderlin la densidad de

281. Cf. nota 56, p. 50.

282. Cf. nota 96, p. 68.

283. Repárese en la *larga* traducción del fragmento que Riba titula «Esbós d'un himne a la Mare de Déu».

284. Cf. nota 230, pp. 132-133, y nota 240, p. 136.

285. Cf. II, p. 126.

un deseo de obligada realización material, en Riba ésta no rebasará nunca la línea de la cordura, del *seny*, conformándose, no sin cierta arrogancia, con «l'impossible desig', en què el poeta s'oposa al temps i al món amb el seu 'desig intacte', superb del seu 'desesperat desig' que al capdavant és el que el constitueix»²⁸⁶. Consciente de la diferencia de actitud, pero sabedor también de una problemática vital de fondo común, el poeta en la sociedad contemporánea, Riba no duda en añadir a la literatura de Hölderlin en lengua catalana un texto que sabe de crucial interés y efectividad para ilustrar literariamente la famosa *locura* de quien acabó por (o no pudo) negarse a separar poesía y vida.

IV.1.3 *L'Entenebriment de Hölderlin*

En medio de unas circunstancias históricas oportunamente esbozadas aparece en el número de junio de 1926 de la publicación barcelonesa *Revista de Poesia* la traducción en lengua catalana del texto «Hölderlin entenebrat: una visió i una conjetura», con prólogo del mismo Riba en el que se explica que se trata de un «curiós i inquietant (...) relat que, sobre records d'un seu castell vora París, una dama francesa, Mme. de S...y, féu en 1852 a l'escriptor alemany Moritz Hartmann»²⁸⁷. La conocida anécdota pseudo histórica de un Hölderlin venerando unas estatuas griegas fue dada a conocer por Hellingrath en las páginas de su conocido ensayo *Hölderlins Wahnsinn*²⁸⁸. Riba no entra a discutir la autenticidad de lo narrado; se limita a fundamentar

286. Riba citado y comentado por Enric Sullà, «Carles Riba», p. 288.

287. Cf. II, pp. 113-118, aquí p. 113.

288. A ella alude Cernuda unos diez años más tarde, Cf. II, p. 256.

literariamente la anécdota: ver en ésta «una d'aquelles veritats literàries, tipus Plató, que són més veritat que la veritat mateixa»²⁸⁹.

Contrariamente a lo que pueda suponerse, la traducción no parte directamente de una iniciativa del poeta catalán. Aunque debe admitirse que probablemente habló de su existencia en alguna de las múltiples tertulias y conferencias propias de la vida literaria de aquellos años, no puede afirmarse taxativamente que Riba recomendara o alentara la publicación del texto. Lo único cierto es que la iniciativa responde a una invitación del poeta Marià Manent, uno de los responsables de la publicación. Así, sin necesidad de mayores explicaciones, sobrentendiendo a qué incidente se está refiriendo, Manent dirige a Riba una carta con los siguientes términos: «Us agrairia (...) que per tot el 30 de juny ens traduïssiu unes 10 quartilles d'aquella anècdota sobre Hölderlin»²⁹⁰.

Huelga recordar que el poeta alemán no es en absoluto un desconocido en los círculos literarios catalanes de la Barcelona de 1926. Desde hace tres años, los comentarios críticos de Montoliu -más que su *traducción*- y, sobre todo, las premiadas versiones de Riba ya han ido dejando constancia de algunas de sus composiciones poéticas. Mientras que, paralelamente, la prensa se ha encargado de ofrecer los contornos de una figura literaria, cuya biografía reunía todos los ingredientes para resultar sobradamente atractiva. El resultado es un cúmulo de datos lo suficientemente amplio como para que Riba se contente ante los lectores con apenas media docena de frases para introducir las circunstancias que rodean la *anécdota* que traduce: un esbozo de los acontecimientos principales que *causan* y acompañan la *folia* del poeta alemán: su huida de la casa Gontard, la consiguiente precariedad laboral, el desplante de Schiller, su enigmática estancia en Burdeos y, finalmente, la muerte de *Diotima*,

289. Cf. II, p. 113.

290. Citado por Carles-Jordi Guardiola (ed.), *Cartes de Carles Riba III*, p. 585, nota 2.

coincidiendo ésta con el calamitoso regreso a su *tierra nativa* del que participa el relato en cuestión.

A título personal la anécdota permite a Riba reforzar la concepción primera que expresara en una de sus cartas, pues en efecto documenta la devoción de Hölderlin por el mundo helénico y su «haver-se tornat boig a còpia de ser genial»²⁹¹; pues *originales*, geniales y visionarias son las lucubraciones atribuidas a Hölderlin: así la reflexión de clara raíz platónica en torno al tema de la inmortalidad y su relación con el ideal de belleza²⁹², la negativa a recordar su nombre -preludio de Scardanelli- y la solapada crítica del poeta a una sociedad contemporánea presentada como antítesis del mundo griego. En lo que atañe al efecto que pudo tener la narración en el público lector, Riba no hace aquí sino principalmente fortalecer la *popular* imagen del Hölderlin enajenado, pero fundamentándola en un sentido helenismo que no está exento de reflexión, ni de grandeza: «aquest esperit pertorbat és noble i de mena gran i profund»²⁹³. La imagen de Hölderlin viene de este modo a avalar el helenismo activamente reivindicado por un Carles Riba traductor de los clásicos griegos que también se halla en *conflicto*, aunque desde una posición y por motivos bien diferentes a los del poeta alemán, con su mundo contemporáneo²⁹⁴.

Finalmente, en cuanto a la traducción, tan sólo cabe dejar constancia de su gran calidad. Riba mantiene el criterio de escrupulosa literalidad respecto a un texto original que, hay que decirlo, tampoco presenta dificultad alguna. Fiel a la narración alemana cuando reproduce el matiz literario que aportan los diálogos y situaciones, el poeta catalán es a su vez sumamente hábil al recrear la fluidez del estilo sencillo y directo del

291. Cf. nota 230, pp. 132-133.

292. Cf. II, pp. 116-117.

293. *Ibid.*, p. 117.

294. Cf. Enric Sullà, «Carles Riba», p. 288.

relato en una lengua catalana cuya prosa no acababa aún de estar normativa y literariamente establecida.

IV.1.4 El alcance de las versiones de Carles Riba

Carles Riba es considerado desde un principio -así reza el título de este capítulo- el introductor de Hölderlin en la literatura catalana²⁹⁵. Sus *versiones* tuvieron desde su aparición una repercusión firme, aunque de constancia lenta y dilatada en el tiempo; y un alcance que geográficamente sólo debe limitarse al ámbito de las letras catalanas: no existe ninguna referencia posterior que permita afirmar que las versiones de Riba hayan sido tenidas en cuenta en las literaturas del resto del país. El carácter *provinciano* que se le ha otorgado hasta fechas recientes desde el resto de la península a la expresión literaria en lengua catalana, la índole local y minoritaria de las publicaciones que ofrecían las traducciones, las incidencias históricas por todos conocidas y la clandestinidad que marca la primera (y mínima en su tirada) edición conjunta de los 24 poemas explican de por sí su recepción geográficamente restringida.

295. A esta conclusión llega Jaume Medina, *Carles Riba i Friedrich Hölderlin*, p. 24-25, tras resolver con éxito la duda que se plantea entre Riba i Crexells para determinar quién de los dos *introduce* en primer lugar al poeta alemán: «Però deixant de banda l'afirmació de Bilbeny referida a Crexells: "en la literatura: 1) Introdueix F. Hölderlin en la cultura catalana i castellana [?](1923) desconegut totalment fins a aquella data", i revisant els diversos llocs del llibre on parla de les lectures i publicacions de Crexells, i de la correspondència entre aquest i Riba, sabem que Crexells "el 1920 marxa de corresponsal a Alemanya, juntament amb Josep Maria de Sagarra, al servei del diari *La Publicitat*; que aquell any [1920] inicia també la correspondència amb Carles Riba, a qui sempre l'uní un gran apreci i consideració"; i més endavant sosté: "a Alemanya se sentí captivat per la poesia de Hölderlin i l'obra de Von Kleist, de qui informà el seu amic Carles Riba i, públicament en els seus articles". I tanmateix en aquesta darrera citació no queda clar si Crexells coneixia Hölderlin abans del 1923.» Se reincide sobre el tema más adelante, Cf. IV.2.1, p. 173 y ss.

Pero en lo concerniente al fenómeno receptivo en su origen, y antes de hablar propiamente del alcance de las *versiones* en el conjunto de la literatura receptora, conviene detenerse en primer lugar a considerar la repercusión que tiene la simple lectura de Hölderlin en la obra del propio Carles Riba. Una repercusión posterior lógicamente a 1922 que se manifiesta de dos modos: 1) Riba recurre en sus textos de crítica literaria a breves citas de la obra del poeta alemán, llegándolas en ocasiones a comentar, y 2) Riba aporta (consciente o inconscientemente) a su creación poética unas enseñanzas literarias de muy plausible origen hölderliniano, fenómeno que bien puede entonces denominarse de *influencia*.

En todo caso, dos manifestaciones seguidamente detalladas:

Carles Riba está todavía en Alemania cuando, en el artículo «L'estil de Francesc Pujol», fechado el 23 de febrero de 1923, afirma:

Creixença i esdevenir en el temps és també l'estil de Novalis, fet de paràgrafs curts i senzills, lliure desenrotllament sense articulació de causalitat; o el de Hölderlin que avença en la forma inacabable dels paral·lelismes.

Y dos meses más tarde incluye en el artículo «Entre dos diletantismes» las palabras «Sempre cap al deslligat va una enyorança»²⁹⁶, versos 12-13 de su versión «Madures són...» -«segurament la primera de les composicions que Riba conegué i traduí de Hölderlin»²⁹⁷.

El mismo Jaume Medina apunta la existencia en 1928 de la puntualísima mención por partida doble de las siguientes palabras: «...aquesta profunda constatació de

296. Al igual que la cita textual anterior, Carles Riba, *O. C.*, II, *Assaigs crítics*, p. 306.

297. Jaume Medina, *Carles Riba i Friedrich Hölderlin*, p. 32.

Hölderlin... "l'home és un déu quan somia i un captaire quan medita"»²⁹⁸. Las mismas palabras -aunque con una mínima variación de índole *real*- que sirven de apoyo al desarrollo de «humanisme i poesia» -conferencia pronunciada en marzo de 1932 en la ciudad de Gerona- donde Riba aborda la problemática del romanticismo histórico. Contrariamente a la brevedad de las citas anteriores, el poeta catalán ofrece en esta ocasión una extensa reflexión que remite directamente al primer capítulo del mencionado estudio de Karl Vossler:

(...) Goethe: incapaç de sentir l'oposició de les dues naturaleses, l'espiritual i la material, la idea del pecat essent-li naturalment estranya, Goethe es retorna vers l'Antiguitat en quan planteja problemes essencials a la Humanitat i, particularment *el problema del destí*. En arribar a aquest punt, hom no pot deixar de referir-se a dues grans figures que en aquesta mena d'Humanisme han cercat una solució per a les seves inquietuds: Hölderlin i Leopardi. Ambdós senten que la vida humana s'escola al llarg d'un immens dolor, i ambdós intenten fugir-ne; però, massa homes per a defugir-lo refugiant-se idíl·licament en l'Antiguitat, demanen a l'Antiguitat forces per a vèncer-lo. Hölderlin sap superar l'escepticisme; temperament poderosament dionisiac, cerca l'evasió de les realitats que el volten en impuls tan heroic cap a l'Antiguitat, que per moments sembla viure la Grècia més fortament que cap grec històric; enllaçant-se amb la idea dinàmica heraclítica de l'eternitat, afirma l'etern escolament de la vida, al mateix temps que proclama el valor del somni com a força d'evasió: «l'home és un *rei* [*<sic>*. Riba cita probablement de memoria] quan somia i un captaire quan medita». Leopardi, més corsecat pel racionalisme, no troba altre refugi que el no res; però en la bellesa de les formes antigues hi troba, si no l'evasió, el que podríem dir-ne «decència en el dolor». Hölderlin no acabarà d'expressar-lo; Leopardi l'expressa, però del seu tracte amb les humanitats en treu un pudor en l'expressió que no ha estat superat.²⁹⁹

En 1936, a lo largo del estudio que acompaña la edición de la *Nausica* de Maragall, Riba vuelve a intercalar fragmentos de la obra de Hölderlin -sin especificar, como es costumbre, la referencia concreta. Lo hace en dos ocasiones; en la primera de ellas recurre

298. *Ibíd.* El investigador catalán no especifica la fuente de las palabras de Riba. Algo que tampoco se ha sabido concretar aquí. En todo caso, sí cabe recordar el original alemán: «O ein Gott ist der Mensch, wenn er träumt, ein Bettler, wenn er nachdenkt, (...)» I, *Hyperion*, p. 615.

299. Carles Riba, , *O. C.*, II, *Assaigs crítics*, p. 306. [La cursiva es mía]

de nuevo a palabras de *Hyperion*: «L'ideal és allò que abans fou natura»³⁰⁰; en la segunda recrea unos versos de la elegía «Brot und Wein»: «Solament breus instants l'home pot suportar la plenitud divina. Llavors la vida no és sinó el somni d'aquests instants»³⁰¹.

Y es nuevamente en un artículo sobre el mismo Maragall donde encontramos la última alusión directa a Hölderlin en la crítica literaria de Riba. Publicado el 4 de marzo de 1950:

«tens prou amor; doncs per amor només aïrat sempre» [«El llenguatge», v. 4], talment exclamà per a ell [Maragall] aquell Hölderlin delicat, abismal i enorme que la massa i la llum de Goethe i les intuïcions genials de Novalis li taparen.³⁰²

De esta reincidente presencia pueden así deducirse dos aspectos que de hecho se complementan: la lectura de Hölderlin acompaña al poeta catalán a lo largo de toda su vida, lectura fundamental y punto de referencia de *obligada necesidad* pues para Riba, incluso durante su paréntesis vital en el exilio, y presencia que muestra un grado de familiaridad (que no de pleno conocimiento) de la obra del poeta suabo algo mayor de lo que podría suponerse si se tuviera exclusivamente en cuenta la breve antología. Cabría asimismo añadir a la primera deducción el constatar la misma reiterada presencia de Hölderlin en la correspondencia de Riba³⁰³, y a la segunda, recordar la existencia de un

300. Carles Riba en J. Maragall, *Nausica*, p. 48. El original: «Ideal ist, was Natur war», I, p. 668.

301. *Ibid.*, p. 51. El original: «Nur zu Zeiten erträgt göttliche Fülle der Mensch. / Traum von ihnen ist drauf das Leben.», I, «(Erste Fassung)», p. 378, vv. 114-115.

302. Carles Riba, *O. C.*, II, p. 542. De hecho, otras alusiones al poeta pueden asimismo *rastrear* en el prólogo de la traducción de Sófocles (*ibid.*, p. 536) o en las notas sobre la obra del escultor Rebull (*ibid.*, p. 456).

303. Así, el 8 de mayo de 1929, en carta al poeta alemán Theodor Däubler: «J'en ai encore un, dans ma chere liste! (Des allemands elle commence par Hölderlin; (...))», *Correspondència I*, p. 357; en carta al poeta Joan Vinyoli, desde L'Isle-Adam, el 30 de abril de 1940: «Però com he conegut també aquelles hores de plenitud que V. em desitja, aquelles hores que salven! Fins a meravellar-me d'ésser tan feliç. "D'ésser amb tot tan feliç", com deïa Hölderlin. "Amb tot": inefablement en el doble sentit d'aquesta ambigua expressió», *Correspondència II*, p. 117; en carta a Joan Puig i Ferrater, desde Barcelona, el 5 de noviembre de 1951: «Hi ha uns nuclis de jovent, (...), d'un ardor, d'una sinceritat, d'una netedat de propòsit i d'un coratge que inspiren les millors esperances. Si es perd per alguns costats, per altres el guany comença a ésser tangible. "On hi ha el perill, hi ha també el déu que salva", "res no hi ha tan prop de l'ordre com el caos", ha dit el *nostre* Hölderlin»

selecto (aunque incompleto) corpus bibliográfico en la misma biblioteca personal del poeta catalán³⁰⁴, así como un buen número de fragmentos inéditos de traducciones que realizara durante su exilio y que abarcan un espectro más amplio de la obra del poeta alemán³⁰⁵.

Pero donde la impronta de Hölderlin está especialmente presente es en la obra poética de un ecléctico Carles Riba. En ella, como quedara señalado, la repercusión que tiene la lectura y recepción del poeta alemán adquiere visos propios de lo que, con las debidas reservas, puede denominarse influencia literaria³⁰⁶. Es precisamente una muestra de las huellas hölderlinianas en la obra del poeta catalán lo que se ofrece a continuación, aunque deba advertirse que se trata de una exposición que no puede pretender ser exhaustiva. En efecto, la muestra no recoge los casos de dudosa o *impossible* influencia, tales como cuando Manuel Balasch sospechaba erróneamente una presencia Hölderliniana en la cuarta, quinta y sexta *Estança* del *Primer Llibre*, poemario publicado en 1919, anterior pues a 1922, el

[La cursiva es mía. Respecto al original de la frase citada, sólo se ha sabido reconocer con algo de certidumbre: «Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch», I, «Patmos», p. 447, vv. 3-4], *ibíd.*, p. 538; en carta a Paulina Crusat, desde Barcelona, el 27 de abril de 1956: «Des d'ahir estic pensant en una frase, no literal, de Hölderlin, que un amic meu molt intel·ligent em va citar, i de la qual ell ignorava el context (miraré de trobar-lo): "viure és defensar una forma". L'he tinguda present tot escrivint aquesta carta.» [La imprecisión de la cita vuelve a dificultar su certera localización en el corpus de la obra hölderliniana; no obstante, la idea expresada remite claramente al *Streben zur idealischen Form*, concepción de la vida que el poeta desarrolla a lo largo del ensayo «Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig...», II, pp. 77-100], *ibíd.*, p. 273; y aún desde Heidelberg, a Rosa Leveroni, el 15 de junio de 1956: «des del país del *nostre* Hölderlin, prop del pont que ell va cantar [«Leicht und kräftig die Brücke / Die von Wagen und Menschen tönt», I, «Heidelberg», p. 252, vv. 7-8]. [La cursiva es mía]

304. Por ejemplo, una traducción francesa del ensayo de Stefan Zweig, *Le combat avec le démon*, del año 1928, o la edición de 1936 del estudio de Pierre Bertaux, *Hölderlin, essai de biographie intérieure*. Jaume Medina, (*Carles Riba i Friedrich Hölderlin*, pp. 34-38), ofrece una anotada relación de esta bibliografía, de la que interesa aquí ante todo destacar unas fechas de adquisición que van de 1922 a 1951, sintomáticas del subrayado interés por el poeta.

305. «Naturalment, tractant-se d'uns apunts, en moltes ocasions l'estudiós es veié obligat a transcriure fragments de les obres de Hölderlin. Les traduccions, així, són del tot provisionals i fetes a partir del francès.» Jaume Medina, *Carles Riba...*, pp. 80-91, aquí p. 81. Hecho curioso -a no ser que responda a un posible encargo editorial- es la existencia de una versión al castellano de unos fragmentos del *Hyperion*, «Schiksaalslied» incluido.

306. Hölderlin no es en absoluto la única influencia oportunamente señalada en la obra de Riba. La ausencia de tradición literaria explica también la «presència d'Homer, els *stilnovisti*, Dante, Petrarca, Ausiàs Marc, Shakespeare, Leopardi, Poe, Baudelaire o fins i tot Moréas. L'eclecticisme palès de les influències -que duen la poesia de Riba a la modernitat- (...) » Enric Sullà, «Carles Riba», p. 282; convendría añadir a la lista la tradición alemana representada por Novalis, Tieck -de quién cita anónimamente «a la meva ànima com a una pàtria antiga» en el prólogo de la segunda edición de las *Elegies de Bierville* (1949)-, Goethe y, finalmente, como señalara Jordi Llovet («La influència de Hölderlin...», p. 52-53), Rainer Maria Rilke.

año del *descubrimiento*³⁰⁷. El carácter eternamente discutible de lo que, justamente por ello, sólo puede taxativamente llamarse coincidencias -por lo demás ya estudiadas y atribuidas, bien a unas idénticas lecturas de los clásicos griegos, bien a un parentesco espiritual o sintonía afectiva³⁰⁸- ha aconsejado el centrarse a ilustrar en exclusiva lo que son influencias de indudable (o muy probable) origen hölderliniano.

Así, Riba empieza a traducir a Hölderlin en 1922, una lectura que -recuérdese- salva al poeta de la crisis creativa que estaba atravesando y que coincide con la larga gestación del *Llibre segon d' Estances* (1930). Riba envía entonces una carta a su amigo y poeta López-Picó en la que, antes de anunciar el descubrimiento de Hölderlin, ofrece sin mayores preámbulos la primera versión del poema 6 del citado libro, versión escrita en junio de ese mismo año, a la que en su forma definitiva de 1924 el poeta catalán añade como lema los dos versos finales de la composición «Mnemosyne» -«Uns wiegen lassen, wie / Auf schwankendem Kahne der See» o «Deixar-nos gronxar, com sobre / una incerta barca del mar» en la versión catalana de 1922- y una última estrofa que recoge clarísimamente la misma imagen:

Qui tampoc endavant el seu desig no mena:
que deixa els remes i, ajagut
dins la frèvola barca, de cara als núvols, mut,
s'abandona a una aigua serena.³⁰⁹

El verso 7 del segundo poema del mismo *Llibre segon d'Estances*, «i el ple de l'amor que no dura / - *talment la fressa del mercat*-»³¹⁰, ofrece un símil que refleja sin lugar

307. Cf. nota 221, p. 129.

308. E. Barjau, «La presencia de Hölderlin en la "Estança 6,II" de Carles Riba», p. 21. Es precisamente la confluencia de lecturas lo que impide saber con absoluta certeza «on va començar el mestratge de Hölderlin i on va acabar, dissimulat en aquest llegat comú de la literatura grega antiga i àdhuc, és clar, del cristianisme.» Jordi Llovet, «La influència de Hölderlin...», p. 51; Cf. asimismo la nota 249, p. 139.

309. Carles Riba, *O.C.*, I, p. 100.

310. *Ibíd.*, p. 96.

a dudas los versos 6 y 7 de «Abendphantasie»: «In fernen Städten, fröhlich verrauscht *des Marks / Geschäft'ger Lärm; (...)*» que Riba había traducido por: «En viles, lluny, s'apaga *l'actiu brogit / del mercadal.*»

Sin apartarse del poema «Abendphantasie»³¹¹, el crítico alemán Gerhard Ackermann señala la presencia de la misma imagen exclusivista de la soledad de los versos 9-12 en los versos 9 y 10 de la primera *Elegia de Bierville* (1943): « (...) ah! Com si tinguessin / tots els homes la pau *i només jo fos errant*»³¹². Presencia en la que se basa para afirmar que «die Begegnung mit Hölderlin und die Aneignung seiner Dichtung erlebte Riba als ganz persönliche Angelegenheit»³¹³. Una relación y apropiación efectivamente muy personal que de nuevo puede observarse en la influencia de los versos 3 y 4 del mismo poema, «Gastfreundlich tönt dem Wanderer im / Friedlichen Dorfe die Abendgloke», en los versos 41- 42 de la décima *Elegia de Bierville*: « (...) , i el vespre / l'acompanya amb el plany d'una campana innocent»³¹⁴.

Volviendo a la citada sexta *Estança* (II), Barjau apunta con acierto una clara filiación de su primera estrofa con la sexta del poema «Mein Eigentum»³¹⁵. La estrofa inicial del poema catalán, la distribución de los acentos que marcan el ritmo de cada uno de los cuatro versos , y su *beatius ille* como temática general dejan poco espacio a la duda:

311. Cf. II, p. 86 y III, p. 87.

312. C. Riba, *Elegies de Bierville*, p. 15. [La cursiva es mía]

313. Gerhard Ackermann, *Die Rezeption der deutschen Literatur in Katalonien während der Franco-Zeit*, p. 48. Esta misma primera elegía arranca con unos versos que parecen aludir -así afirma el propio Ackermann (ibíd., p. 47) citando a J. Ferraté- directamente, aunque no lo cite ni en el prefacio ni en las notas de la edición del poemario, a la figura de Hölderlin:

Era secret el camí, fabulós de tristeses divines,
fins a les aigües vivents que em recordaren un nom, [¿Hölderlin?]
oh inefable!, i una callada manera senzilla
d'amorosi' el pensament per una gràcia tenaç. [¿Poesía?]

Concretamente: «So erinnern Ribas konkrete Zeilen aus der ersten Elegie de Bierville an den Namen Hölderlins.» Con este "inefable" «Riba spricht in seinen Elegien zweifellos aus Hölderlinschem Geist.» ibíd., p. 48.

314. C. Riba, *Elegies de Bierville*, p. 34.

315. Cf. E. Barjau, «La presencia de Hölderlin...», p. 17.

Feliç qui ha viscut dessota un cel estrany,
i la seva pau no es mudava;
i qui d'uns ulls d'amor sotjant la gorga brava
no hi ha vist terrejar l'engany.

Beglückt, wer, ruhig liebend *ein frommes Weib*,
Am eignen Heerd in rühmlicher Heimath lebt,
Es leuchtet über vestem Boden
Schöner *dem sicheren Mann* sein Himmel³¹⁶

Una relació temàtica si cabe més estrecha cuando se constata la reproducció de dos de los motius del original alemany: el varón segur i confiado, *der sichere Mann*, en «i la seva pau no es mudava», y la imatge de la esposa fidel, *frommes Weib*, sesgadament reflectada en el *oscuro* «no hi ha vist terrejar l'engany».

El anteriorment al·ludit Manuel Balasch demostra a su vegada una influència -y acerta plenament en esta ocasió³¹⁷ - de un pasaje del *Hyperion* sobre unos versos del poema largo «Oratori del Fill Pròdig», inclòid en *Esbós de tres oratoris* (1957)³¹⁸. «Nicht wahr, Alabanda, rief ich ihm zu, das ist ein sonderbarer Bettler? *Seinen letzten Pfennig wirft er in den Sumpf!*³¹⁹» ofereix una imatge que parece inspirar los siguientes versos:

La darrera moneda filla de les paternes,
Isrofel va llençar-la als peus
D'un esclau³²⁰

Esta última *influència* permetria de fet constatar, en justa correlació con las adquisicions de su biblioteca personal, que la repercussió de la lectura de Hölderlin en

316. Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, I, p. 237.

317. M. Balasch, *Carles Riba. La vessant alemanya del seu pensament...*, pp. 119-120.

318. Se sobrepassa aquí conscientement el any de 1950, y con ello el marco cronològic marcado para el presente estudio. Ello es debido tanto al carácter puntual de la influencia señalada, como a su utilidad para ilustrar las consiguientes conclusiones.

319. Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, I, p. 642.

320. Carles Riba, *O. C.*, I, p. 308.

Riba no se limita a la creación que corre paralela al trabajo de las versiones, donde es más palpable, sino que se mantiene incluso en sus últimas obras.

Hasta aquí puede pues provisionalmente concluirse que la forma que adopta la recepción del poeta alemán en la variante creativa de Riba consiste básicamente en la incorporación muy personal y asistemática de una serie de imágenes³²¹, motivos concretos y temas como el de la soledad del poeta, su rumbo incierto o, más ribaniano, *errante* en la sociedad moderna, con el que cabe afirmar que se siente plenamente identificado, sin olvidar (relacionada con dicha soledad) la consecuente incorporación en su poética de una temática genuinamente hölderliniana como es la del destino del poeta; una incorporación que se da precisamente a raíz de su primera estancia en Alemania y de la que se hacen eco los poemas 5, 6 -que lleva, como ha quedado ilustrado, el epígrafe de Hölderlin-, 7, 8 y 18 de la primera parte de *Estances II*³²². Resulta difícil no pensar en Hölderlin, en el Hölderlin de la famosa anécdota incluso, cuando se leen los versos 23-27 de la citada «Estança 8»:

¿O ha d'ésser mon destí el de l'ocell reial
que un tret, per folga, tomba del cel,
i l'aigua indiferent l'endú, vençut rebel.
Cobrint-se amb l'ala inútil els ulls buidats d'anhel,
sense un plany pel seu mal?³²³

Hay, finalmente, indicios que permiten sospechar una influencia de Hölderlin que va un tanto más allá de la simple asimilación de puntuales imágenes. El primero de ellos alude al uso en las *Elegies de Bierville* de los citados dísticos formados por dos hexámetros con los que traduce Riba los tres epigramas de Hölderlin o las dos primeras partes del

321. Concuerda plenamente con la *anárquica* selección de las *versions*, pero también con su forma de enfocar la creación poética: «Estèticament parlant, Riba no fou mai un sistemàtic. ¿Qui amb dos dits de seny, pot ser avui un sistemàtic? "Jo no he estat mai un sistemàtic" (Riba a Triadú en *La poesia segons Carles Riba*)» Josep Pla, «Carles Riba», p. 361.

322. Enric Sullà, «Carles Riba», p. 287-288.

323. Carles Riba, *O.C.*, I, p. 102.

«Menons Klagen». Aunque de origen clásico, cabe pensar que la actividad traductora bien pudo animar a Riba a tomar ejemplo y utilizar el dístico para fines propios. Las exigencias métricas de los dos hexámetros (pentámetro, más concretamente, el segundo) son, de hecho, el principal causante de una sintaxis poética que motiva el rechazo de no pocos lectores ante la «"obscuritat", "l'hermetisme", l'excés de cultura, el llenguatge complicat, retorçat, i fins i tot (els iniciats) la duresa del vers»³²⁴. Valga el ejemplo:

Com a l'atzar el bus dins l'obaga volta marina
fa el seu vol invertit, amb l'esperança anhelant
de la gran perla perfecta que li serà salvadora,
cert, però, únicament d'un i deu nacres banals.³²⁵

El segundo indicio de una muy probable influencia formal de Hölderlin alude a lo que Eustaquio Barjau denomina «idil·lisme sobtat» o 'idilio repentino', también llamado «idyllische Zeitlosigkeit» por la súbita y feliz ausencia de la noción del tiempo, recurso de frecuente presencia en la poesía de Hölderlin³²⁶: «tot d'una, de manera sorprenent i inesperada per al lector, dins d'un context totalment aliè al que el precedeix, el poeta ens envolta d'unes imatges confortables, preses de la més planera i dolça quotidianeïtat»³²⁷; un repentino cambio de registro que se observa por vez primera en el hölderliniano final de la

324. Enric Sullà, *La poesia de Carles Riba*, p. 10. Éste debe ser también el motivo por el que, a oídos de experimentados lectores, no pocos poemas suenan más próximos a la lengua alemana que al catalán. Así lo admitía, por ejemplo, el propio Jordi Llovet en el marco de unas conferencias organizadas por la Universitat Rovira i Virgili en julio de 1997, aunque dejando asimismo entrever la ya señalada influencia de Rilke.

325. «Elegia VI» de las *Elegies de Bierville*, p. 25.

326. Así, como señalara Barjau («la presència de Hölderlin...», p. 79) el final de la primera estrofa de «Brod und Wein» (Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, I, p. 372) o los versos 13 y 14 de «Heimkunft» (ibid., I, p. 320): «Jetzt auch wachet und schaut in der Tiefe drinnen das Dörflein / Furchtlos, Hohenvertraut, unter den Gipfeln hinauf.» Ackermann señala el mismo fenómeno: «[Die] Spannung aus dem Gegenüber von Schicksalshafter Ruhelosigkeit und idyllischer Zeitlosigkeit», *Die Rezeption der deutschen Literatur...*, p. 50.

327. E. Barjau, «La presència de Hölderlin en l'obra de Carles Riba», p. 78. A esta capacidad de combinar «les coses properes i menudes» con «les seves enormes mitomàquies» mediante la supresión de enlaces discursivos y de presentar la abstracción y la concreción «com l'anvers i el revers d'un mateix objecte simbòlic» es la técnica poética a la que se refería Gabriel Ferrater, cf. nota 237, p. 135.

«Estança II, 6» y que se halla en toda la obra de Carles Riba posterior a 1922; así en las siguientes *Estances* 7, 8 y 13, respectivamente:

Sols tinc un esma que és llavors
que sóc i visc el que em pertoca;
que no em val ser gasiu d'esforç
i creure'm ferm sobre una roca tranquil·la,
amb l'amor i la llar
*i el meu jardinet.*³²⁸

que estrenyem l'aigua lliure entre molls oblidats
d'haver-hi comes verdes amb arbres i remats
i un cloqueret feliç³²⁹

Fuges, quan haver-te
donariem, en una nit obscura,
l'estel que riu, armat, en un tombant,
i en una mar incerta,
un port daurat de vinyes al voltant,
i en un silenci d'odi, el cant
*d'una noia pura*³³⁰

Y todavía en los sonetos XI y XV del poemario *Salvatge Cor*, de los últimos, publicado en 1952³³¹:

Cavil·lós mariner, que tota
la nit calla (...)
(...) La visible mort
seduiria amb un auguri,
amb el secret d'un noble port³³²

I la noia, dreta a la sorra,
sola i pura, acollí l'errant.

328. O. C., I, p. 101. [La cursiva es mia]

329. *Ibid.*, I, p. 102.

330. *Ibid.*, I, p. 107.

331. Cf. nota 318, p. 160.

332. O. C., I, p. 261.

(la més negra vetlla té un cant
i el perill l'honor que socorre
i una cala banal esborra
els ídols cruels del mar gran.)³³³

Concluida la muestra de las huellas hölderlinianas en la obra del poeta catalán, y previo tratamiento del alcance de su labor traductora e introductora de Hölderlin en el conjunto de la literatura receptora, cabe primeramente valorar la importancia de la presencia de la poética del autor alemán en la obra del propio Riba; sopesar hasta dónde alcanza realmente la comprobada influencia de Hölderlin en la materialización de algunos de los versos del poeta catalán.

A nivel estrictamente personal, parece pues claro que Hölderlin viene a ser la oportunísima aparición de una energía poética original, *inefable*, solitaria, lírica y apasionada también por la civilización clásica griega con la que el traductor y profesor Carles Riba *empatiza* inmediatamente; el poeta catalán halla en su figura el apoyo y una justificación que le animan de manera decisiva en la continuidad de su vertiente creativa por él mismo cuestionada. Algo que de por sí sólo ya autoriza a calificar de fundamental la primera lectura del poeta alemán. Sin embargo, pese a la ilustrada incorporación de ciertas imágenes y a la mínima influencia formal³³⁴: ¿descubrió acaso Carles Riba, creador ecléctico, algo absolutamente nuevo y determinante con la lectura de Hölderlin?

La evolución y temática principal de la poética de Carles Riba permite responder negativamente a la pregunta. El poeta catalán no varía con la lectura de Hölderlin ni su poética, sujeta siempre a la perfección formal (léase rítmica también) de inspiración clásica, ni su visión del mundo griego. Grecia siempre será *tan sólo* añoranza individual, pasado a evocar, «record, que em dreça, felix de sal exaltada», pero en ningún caso el

333. *Ibíd.*, p. 266.

334. Suficiente para afirmar que Riba realiza así una lectura y traducción de Hölderlin no etnocéntrica. Ensancha las fronteras y enriquece su propio idioma.

ejemplo *subversivo* para la futura revolución que es eje en torno al que gira el elaborado ideal filosófico-poético (y político) de Hölderlin. Grecia es, al igual que los versos del alemán, pureza, pero desde un planteamiento estético prioritariamente apolíneo, «marbre *absolut, noble i antic* jo com ell»³³⁵, con el que se identifica un poeta ideológicamente conservador cuyo credo poético acaba finalmente por alejarse prudentemente del mundo helénico e inclinarse a partir de 1943 hacia la incorporación y exploración en su obra de una temática e imaginería bíblico-cristiana³³⁶. Riba *hace suyo* de un modo muy puntual y personal a Hölderlin en su poesía -«la relació Riba - Hölderlin es manifestà només *quan i com* el nostre poeta decidí, a la mesura de les seves disposicions o necessitats»³³⁷; incorporación nada cuestionable de no ser porque supone el silenciar la vertiente jacobina y dionisiaca de su pensamiento -de la cual bien debía tener noticia por el estudio de Bertaux presente en su biblioteca-, e ignorar la dimensión filosófica que impregna la práctica totalidad de la obra del autor alemán. Incorporación selectiva, por un lado, silencio y omisión o ignorancia, por el otro, que inducen a preguntarse si Carles Riba llegó a conocer profundamente la obra del poeta alemán.

La biblioteca de Carles Riba es selecta en materia hölderliniana, pero en absoluto completa. La ausencia, como ejemplo notable, de la edición de Friedrich Beißner, la reseñada *Stuttgarter Ausgabe* de mediados los cuarenta, repleta de lúcidos comentarios y nuevos documentos paralelos, la ausencia de monografías capitales en su momento tales como *Hölderlin und seine Götter* de Paul Böckmann, publicada en München en 1935, o la ausencia de estudios como *Der Hochverratsprozeß gegen Sinclair. Ein Beitrag zum Leben Hölderlins* de Werner Kirchner, aparecido con cierto revuelo en el Margburg de 1949, libros todos ellos que *debería* haber conocido,

335. Cita fragmentada de los versos 2 y 3 de la «Elegía II» de *Elegies de Bierville* (1943), p. 17. [La cursiva es mía].

336. Enric Sullà, «Carles Riba», p. 299.

337. Joan Triadú, *Per comprendre Riba*, p. 92.

permiten pensar que Carles Riba, poco (o nada) aficionado a la filosofía, realmente desconocía o no se interesó en absoluto por la relación de Hölderlin con Schiller, Fichte, Schelling, Hegel o el jacobino (y amigo íntimo) Sinclair; que, en definitiva, el poeta barcelonés ignoró la existencia, imprescindible hoy, de un incipiente sistema gnoseológico, esbozado en ensayos y plasmado en las sucesivas versiones del *Hyperion*, las cuales marcan de este modo tanto el progresivo distanciamiento crítico respecto a las concepciones filosófico-ideológicas de sus contemporáneos, como la sólida consolidación de un ideario propio. Ideal poético-filosófico nada sistemático que explica buena parte del valoradísimo *Spätwerk* y la condición de poeta que *trasciende* el simplificador cliché de lírico *romántico*. Riba no profundiza en esta faceta y se ciñe a *su* restringida (que no incorrecta) e invariable lectura, donde subyace el Hölderlin apasionado, puro e *inefable*; imagen que en líneas generales se adapta coherentemente a su concepción de la poesía: «expressió personal, apassionada, comunicativa»³³⁸. En consecuencia, no resulta excesivamente osado el afirmar que el poeta catalán no llegó a tener un conocimiento verdaderamente profundo y amplio del autor cuya *pureza poética* tanto admiraba³³⁹. La conclusión de Eustaquio Barjau es al respecto, aunque cabría sustituir el término *incomprensión* por el de *interpretación reducida*, plenamente acertada y compartida:

A Hölderlin li ha passat el que sembla ser un destí dels grans poetes: exercí el seu poder d'influència i de fascinació sobre lectors i escriptors que no

338. Riba prosigue: « (...), mai indiferent al lector, ans sol·licita d'ell, àdhuc en el cas dels poetes tinguts per més difícils o per més d'avantguarda (...). Vida del cor, reaccions del cor: realitats quotidianes del cor.» *O. C.*, II, p. 357. En relación a una posible definición de *inefable*: « (...) la inefabilitat és aquell estat en què vostè es posa en virtut de la presència real o imaginària en el seu esperit i, naturalment, en els seus sentits d'alguna cosa, d'algun fenomen que afecti la seva intimitat.» Josep Pla, «Carles Riba», p. 388.

339. Una admiración basada -como se apuntaba- en la total adecuación de Hölderlin con *su* modelo de poeta: « (...) haver viscut, en plenitud de gràcia i de risc, i haver sentit, apassionadament sentit. Llavors la consciència "d'una sola actualitat de destí" tendeix a sorir de la seva penombra per prendre signe i forma en paraules. Cal que això es realitzi plenament. "Cal que hi hagi acord perfecte entre el sentit de l'ésser humà i el de la Terra, entre l'impuls de l'individu i el de la tradició, entre la matèria del mot i la del contingut". Aquest és "l'acte de poesia pura"» (citado por Joan Triadú, *La poesia segons Carles Riba*, p. 48.)

l'han entès del tot -o, fins i tot, l'han entès malament- (...). La qüestió de la influència de Hölderlin sobre Riba seria aleshores la història del que podríem dir-ne una «fecunda *incomprensió*.»³⁴⁰

Esta conclusión última no invalida ni desmerece en absoluto las *versiones* del poeta catalán. Todo lo contrario: éstas son -y, de hecho, lo siguen siendo- camino muy válido, ineludible en las letras catalanas, hacia la obra del poeta suabo. No puede ser de otro modo en el caso de unas traducciones aplaudidas por toda la crítica y consideradas de por sí obra literaria de gran valor estético e histórico³⁴¹. Pero se trata de un camino particular: la recepción que canaliza y determina la lectura y consecuente alcance posterior de la poética de Hölderlin en el conjunto de la literatura catalana gira en torno a una lectura *ribaniana* de su obra. El poco número de poemas traducidos en relación con la totalidad de la obra de Hölderlin y el carácter y temática que subyace en la selección son rasgos que evidencian la *restringida interpretación* de Riba y, desde la perspectiva actual, matizan el mérito de la labor traductora. Pero si, contrariamente al caso de Montoliu, se le reconoce a las *Versions de Hölderlin* una repercusión firme, de constancia lenta y dilatada en el tiempo, esto es paradójica y precisamente debido a la calidad y al nombre del poeta que lo introdujera.

Es el haber tenido a Riba como lector, traductor y divulgador lo que -sin olvidar las valiosas aportaciones periodísticas de Crexells, Garcés, Esclasans y, aunque en menor medida, Elvira Agustí Lewi³⁴²- posibilita la recepción de Hölderlin en el mundo

340. E. Barjau, «La presència de Hölderlin en l'obra de Carles Riba», pp. 83-84. Jordi Llovet, por su parte, parece compartir la misma opinión -«no crec que Riba descobrís coses *absolutament noves* a través de la lectura de l'obra de Hölderlin» («La influència...», p. 50)- y alude a otro factor decisivo a la hora de estudiar la relación de Riba con la literatura alemana en general: «Riba (...) coneixia millor l'anglès que no l'alemany» (ibíd., p. 53).

341. «Un dels llibres més bells de poesia en català.» Joan Triadú, *Per comprendre Riba*, p. 93.

342. Cf. el siguiente punto, p. 173 y ss.. Esclasans, por ejemplo, ya se hacía eco de las traducciones de Riba y se quejaba, en 1930, de que: «en conjunt, però, l'obra de Hölderlin no ha entrat per la porta gran de la nostra lírica moderna.» Cf. II, p. 132; situación que cambiaría en los inmediatos años.

de las letras catalanas; lo que le permite a partir de 1922 ser leído y admirado en los círculos poéticos. Y esto último sólo es comprensible si no se pierde de vista la condición de *patriarca* literario que va adquiriendo Riba y el modo, en forma de un continuo *goteo* que asegura su reiterada presencia, con el que fueron publicándose y ofrecidas al gran público la mayoría de las versiones, especialmente a partir de 1930, tras el septenio militar de Primo de Rivera, año en el que le es restituida a Riba la cátedra de la *Escola de Bibliotecàries* y que supone el inicio de «un període en què la seva obra i la seva personalitat aconseguiren un considerable reconeixement»³⁴³; reconocimiento a su obra y figura que crece en el exilio y se consolida con su regreso posterior y definitivo a Barcelona.

La influència i el mestratge de Riba foren molt directes, i s'establí en dos nivells complementaris: a partir de la pròpia obra (crítica i poètica), i per la consideració i respecte moral que despertà en un gran nombre d'escriptors i crítics més joves, que li feren literalment ofrena de llurs produccions primerenques.³⁴⁴

Así pues, todo un aval literario que no sólo le servirá a Hölderlin para revelar la calidad de su obra, sino además para empezar a ejercer indirectamente clara influencia durante un período rico en manifestaciones literarias. Riba es su *introducción*, su puerta de entrada.

Lo demuestra, por ejemplo, el caso del poeta Joan Vinyoli, quien con el tiempo acaba considerándose un *ejecutivo* de Rilke, Riba y Hölderlin, «los poetas que más han

343. Enric Sullà, «Carles Riba», p. 273.

344. Enric Bou, «La poesia postsimbolista», p. 279. Como ejemplo de este magisterio valga el testimonio de Joan Perucho: «Riba, passat el tràmit de la "iniciació", era un home fàcilment abordable pels joves. Persona d'una gran formació humanística i un enorme rigor intel·lectual (...). Aquest home, doncs, t'estimulava molt, et deixava llibres, tenies llargues converses amb ell, i actuava, de fet, com un mestre. Un mestre que no volia que l'imitessin, d'altra banda» (citado por C. J. Guardiola (ed.), *Cartes de Carles Riba II*, p.539, nota 9).

pesado sobre mí»³⁴⁵, y de quien interesa citar aquí su acercamiento al poeta-traductor durante los años cuarenta y lo que ello supuso en cuanto a cruciales descubrimientos literarios:

Si els meus companys, qui més que menys va[n] arribar a Carles Riba -aquell gran entre els grans de l'època- per l'escala del grec o dels estudis de Literatura, jo hi vaig arribar (sols) per la poesia. (...) Mai no podré oblidar els temps primers de la nostra coneixença. (...) Rilke i els seus arbres plegant-se en lira, donant misteriosos fruits de consol; *Hölderlin, ardent en el seu dolorós anhel, acompanyat per les seves àguiles, que creaven espais de grandesa davant nostre, eren cridats per la paraula secreta, lenta, persuasiva del poeta en les nostres reunions nocturnes de la seva casa de Sarria.*³⁴⁶

Estas líneas explican por sí solas que Joan Vinyoli encabezara dos poemas del libro *De vida i somni*, del año 1948, con palabras del vate suabo. «*Zu wissen wenig, aber die Freude Viel / Ist Sterblichen gegeben...*» introducen la quinta composición del poema «D'una terra»; «*Was hier wir sind kann dort ein Gott ergänzen / mit Harmonien und ewigem Lohn und Friede*» son los dos versos que figuran al inicio del poema dedicado «A un poeta jove que suposàvem mort a la guerra, fora de la pàtria». El segundo verso reaparece al final del poema, pero en voz de Joan Vinyoli y en lengua catalana: «amb harmonies, pau eterna i premi».³⁴⁷

Pero cabe completar este testimonio histórico y literario con éste otro del poeta Ricard Permanyer, quien escribe a Riba el 16 de noviembre de 1947:

345. Citado por Fernando Valls, «La medida de Joan Vinyoli», *El país (Cataluña)*, 2 de noviembre de 1997, p. 2. La obra del poeta Joan Vinyoli queda fuera del alcance cronológico marcado para el conjunto del estudio, por lo que, conformándose con señalarla, no se entra a analizar en ella una *confesada* presencia de Hölderlin.

346. Citado por C. J. Guardiola, *Cartes de Carles Riba II*, pp. 507-508. [La cursiva es mía]

347. Joan Vinyoli, *Obra poètica completa*, pp. 37 y 42 respectivamente.

Us trameto amb aquesta carta «Poemes taciturns», els quals juntament amb "Asfòdels" i "El silenci sonor" (que ja coneixeu, car vàreu corregir-los ja fa temps) formen la segona trilogia dels meus "Quaderns literaris". (...) Un d'aqueixos poemes, el darrer, és fruit d'una escaiença molt curiosa, de la qual *vos ne sou la causa* involuntària i el personatge central. Recordareu que la darrera vegada que ens vàrem veure a casa vostra, *tinguéreu l'amable gest de dedicar-me un exemplar de les vostres meravelloses versions de Hölderlin. Vàreu llegir-ne alguna, entre elles la que porta per títol "Perdó". Aquella lectura i un petit comentari que afegíreu sobre els motius d'aquell poema, varen impressionar-me d'una manera tan profunda, que dintre meu vaig notar amb tota netedat com se produïa ço que els francesos ne diuen "déclanchement".* Vaig sortir de casa vostra arborat, i en arribar a la meua vaig posar-me a escriure el poema.³⁴⁸

En efecto, Riba influye; *su* Hölderlin influye. Quizá sea necesario ilustrar esta influencia con un último ejemplo. Se recurre en esta ocasión a unos versos de Segimon Serrallonga, poeta de los considerados *menores* nacido en 1930, y en cuyos primeros poemas publicados en torno al 1950 se encuentran -lo señala con sumo acierto Enric Bou³⁴⁹- «algunes de les veus més singulars de la tradició poètica europea. No tan sols local -Riba-, sinó també, la germànica -Hölderlin-»:

Però vosaltres, *purs*
en el do, lliures i ardents,
de silenci en silenci,
fills d'una estranya tempesta,
sentiu la fonda remor de l'esperit en torre
d'amor.³⁵⁰

Pero, finalmente, el alcance *ribaniano* de las progresivas versiones de Hölderlin no acaba de entenderse si no se contempla otro factor decisivo. Independiente de su

348. *Ibid.* III, pp. 318-319. [La cursiva es mía] Viene aquí al caso recordar la definición de *inefabilitat* que ofreciera Josep Pla, cf. nota 338, p. 166.

349. Enric Bou, «La poesia postsimbolista», p. 386.

350. Cotéjase, por ejemplo, el verso «fills d'una estranya tempesta» con la traducción de Riba de «El llenguatge». Sobra advertir que la cursiva utilizada para el calificativo *purs* está justificado por su estrecha relación con el párrafo siguiente.

condición de poeta perteneciente a la tradición de los románticos alemanes, pues ésta es la catalogación que, empezando por el propio Riba, merece unánimemente Hölderlin³⁵¹, son la condición de poeta lírico *puro*, «un dels més *purs* poetes autèntics»³⁵², y las propias características de los poemas traducidos, breves y bellos, «meravelloses flors de tristesa»³⁵³, la concausa que acaba de explicar su favorable acogida entre los poetas catalanes, mayoritariamente simbolistas y postsimbolistas, de los años de la República. El amplio círculo poético catalán otorga en esos momentos notable importancia a la reflexión teórica sobre la esencia de la poesía y a los temas que de ella se desprenden: el concepto de poesía en sí, la naturaleza de la inspiración, las relaciones entre poesía y belleza, la caracterización del objetivismo y subjetivismo, la influencia de la dicha y del dolor en la calidad de las obras poéticas, las conexiones entre realidad y poesía, la valoración de los estímulos creadores... Una reflexión que desemboca en la *obligada necesidad* de definir en clave catalana el concepto *poesía* sin perder de vista dos máximas e incuestionables virtudes del momento: pureza y lirismo; dos nociones inseparables por ser las dos caras de una misma moneda: «Lirisme vol dir concentració, no expansió. La poesia en el seu significat estrictament líric, és una art puríssima (...)); o más aún, «la *poesia pura* havia de ser l'objectivació d'una emoció, i l'expressió senzilla d'un contingut complex»³⁵⁴.

351. Discutible y simplificadora catalogación que de hecho se mantiene. Manuel Carbonell colocaba a Hölderlin, en el prólogo de su traducción de los *Himnes* -1981, p. IX-, «en el conjunt de pensadors que hom aplega sota el terme de "Romanticisme Alemany"». Y así lo demuestra recientemente Gerhard Ackermann: «Die Sonderstellung, die Hölderlin neben Kleist und Jean Paul für die germanistische Historiographie einnimmt, bleibt in der katalanischen Literaturbetrachtung gewöhnlicherweise unberücksichtigt: Hölderlin wird -wie des öfteren auch Goethe- unter die Romantiker eingereiht. Auch für Riba (...) stellte sich Hölderlin als Romantiker dar. Gerade die bereits angemerkte Stelle "aquell Hölderlin delicat, abismal i enorme" für welchen "la massa de llum de Goethe i les intuïcions genials de Novalis" Maragall die Sicht verdeckten [Cf. nota 244, p. 137], läßt zudem annehmen, daß Hölderlin bei Riba einen analogen Platz einnahm, wie ihn der nunmehr verdrängte Novalis noch bei Maragall innehatte.», *Die Rezeption der deutschen Literatur in Katalonien...*, pp. 52-53. [La cursiva es mía]

352. Cf. Agustí Esclasans, II, p. 131.

353. Cf. Tomàs Garcés, II, p. 130.

354. Enric Bou, «La poesia postsimbolista», pp. 221-222.

Estos intentos de definición son ante todo abierto exponente del ambiente poético que *recepiona* Hölderlin. Reflejan además una necesidad y una carencia: la voluntad de concentración lírica y la búsqueda de nuevas formas expresivas más *puras*. Evidentemente, el Hölderlin de Riba corresponde del todo a estos planteamientos; y de ahí que se haya querido subrayar esta relación. Pero no habría que olvidar que Hölderlin representa en los años treinta un modelo de alcance y renombre europeo, cuya relevancia avalan tanto las traducciones francesas, tradicional ventana al mundo literario del continente, como las referencias que aporta la prensa *local*.

III.2 El papel de la prensa catalana

La presencia de Hölderlin en la prensa catalana de las décadas veinte y treinta -y se alude, con este nombre genérico, a la prensa escrita en lengua catalana y de tendencia mayoritariamente catalanista, sin insinuar por lo demás una incapacidad traductora por parte de la no catalanista- resulta aquí indicador del gusto receptivo que quedaba expuesto en el apartado anterior, y confirma al poeta alemán como un integrante más del discurso literario de la sociedad catalanoparlante.

Una introductoria aproximación a esta presencia permite revelar la existencia de dos bloques cronológicamente marcados: 1) un primer período de publicaciones en prensa que coincide con la duración de la dictadura militar y que viene a iniciarse durante los primeros meses de 1923; un período que engloba básicamente, obviando la edición de las cinco versiones de los *Jocs Florals* y la reedición bajo coordenadas *patrióticas* de «Als alemanys»³⁵⁵, las aportaciones de Joan Crexells y Tomàs Garcés - dos y un artículo, respectivamente; 2) un segundo período que arranca en 1930 con el regreso de las plenas libertades para cesar en 1936 con el inicio de la guerra; período que contempla básicamente, junto a las ya desglosadas múltiples aportaciones de Riba, las más numerosas y constantes, otros dos textos: la reseña-artículo de la edición francesa de los *Poèmes de la folie* a cargo del poeta Agustí Esclasans, y la traducción un año más tarde, en 1931, de tres misivas del poeta alemán a cargo de Augusta Elvira Lewi. Ambos bloques desempeñan una función concreta: 1) el primero de ellos dice e informa sobre la figura de un poeta acerca del cual Riba no ha ofrecido hasta la fecha

355. Cf. pp. 137 y ss.

prácticamente información.; 2) el segundo de ellos empieza a completar y a ampliar los conocimientos sobre Hölderlin y su obra.

Conviene no perder de vista esta primera constatación y división introductoria. Delata las directrices generales que siguieron consciente o inconscientemente los primeros receptores del poeta alemán, pero ofrece también las coordenadas que servirán de fondo al siguiente estudio individual de las citadas aportaciones. Un estudio individualizado que permite, por una parte, dar nombre propio y reconocer la labor desempeñada en el proceso de recepción de Hölderlin, prometiendo, por otra, facilitar su descripción y análisis.

III.2.1 Joan Crexells

A principios de 1923, meses antes de que se dieran a conocer al *gran* público las premiadas versiones de Riba³⁵⁶, aparecen en las páginas de *La Publicitat* dos artículos centrados en la figura y obra de un prácticamente desconocido poeta alemán: «Hölderlin, el poeta de l'hora», el 25 de enero, y unas mínimamente elaboradas «Notes sobre Hölderlin», en la edición del día 23 del mes siguiente³⁵⁷. Su autor es el periodista, humanista y helenista Joan Crexells (1896-1926)³⁵⁸, corresponsal en esos momentos en

356. En agosto de ese año; es por ello que Bilbeny consideró a Crexells como primer introductor de Hölderlin «en la literatura catalana i castellana»; cf. nota 295, p. 153.

357. Cf. II, pp. 121-124 y pp. 125-127, respectivamente.

358. Respecto a la obra y figura del poco conocido Crexells interesaría retener aquí ciertos aspectos que explican la amplitud de su joven curiosidad intelectual y su relación con un país, Alemania, de estancia *obligada* y rito de iniciación por haberse logrado en él la máxima tecnificación y formalización del saber universitario: «Intel·lectual de la burgesia catalana (...) féu nombroses conferències i cursets, dels quals cal esmentar el que va donar sobre el problema de la realitat exterior a l'Associació Catalana d'Estudiants i les conferències sobre els corrents filosòfics moderns fetes a la Universitat de Salamanca l'any 1920, on conegué Unamuno. Més tard, a la Universitat de Barcelona, va ésser professor auxiliar de la càtedra de Lògica Fonamental i de Llengua i Literatura espanyoles. (...) Es llicencià també en Dret l'any 1925, i seguí diversos

Alemania -donde precisamente, retomando una referencia anterior, «se sentí captivat per la poesia de Hölderlin i l'obra de Von Kleist, de qui informà el seu amic Carles Riba i públicament en els seus articles»³⁵⁹ - al servicio del citado rotativo barcelonés.

El disponer de un corresponsal en Alemania explica en parte los motivos de la presencia de Hölderlin en *La Publicitat*: informar a un público interesado en cuestiones poéticas sobre quién es en esos momentos el poeta con mayor auge, o, manteniendo las palabras del propio Crexells, sobre quién es el poeta nacional alemán. A este propósito responden los primeros párrafos del primer artículo. Tanto la brevísima biografía de Hölderlin, con las *obligadas* referencias a Diotima y a la «bogeria» del poeta, como los dos párrafos en los que el periodista catalán procura situar a Hölderlin, un «alemany enamorat de Grècia», en la historia literaria alemana.

Crexells va a ser el único en evitar la fácil catalogación de *romántico* que acompañará posteriormente a Hölderlin a lo largo de su progresivo *ingreso* en el mundo literario catalán, y, en consecuencia, el único en buscar cierta precisión: «Hölderlin representa la transició entre els clàssics alemanys i l'escola romàntica». Una precisión que le lleva, a parte de situar a Hölderlin al mismo nivel que Goethe y Schiller, a dos cuestiones en absoluto baladíes: diferenciar a Hölderlin de la figura central de la literatura alemana en una cuestión, Grecia, muy cercana a los intereses del propio periodista³⁶⁰ -mientras Goethe proyectaría las actitudes griegas en el presente, Hölderlin

cursos en universitats estrangeres, especialment a la de Berlín, on el 1920 estudià Filosofia del Dret (...) Dos anys després torna a Alemanya (...) viatge d'estudis per Itàlia, sojornà a Londres durant els primers mesos de l'any 1924. A mitjans d'aquest mateix any, tornà a Barcelona (...). Tota l'obra intel·lectual de Joan Crexells és exclusivament periodística (...); manca encara considerar-lo, per a completar aquesta visió, com a Helenista. Profundament afeccionat a l'estudi dels clàssics grecs, això el porta a traduir els diàlegs platònics per a la fundació Bernat Metge.» Lluís Crespo Arrufat, *Ideari de Joan Crexells*, pp. 5-7.

359. Cf. nota 295, p. 153. En cuanto a la amistad de Crexells con Riba: «¿I qui no coneix l'admirable amistat que l'uní amb Joan Crexells, relació que fou molt activa, fins que Crexells, tan prematurament morí, i que després encara en certa manera s'avivà en convertir-se en un culte fervoríssim del record de l'amic perdut i tan estimat?» Josep Pla, *Homenots* p. 357.

360. Téngase presente la referida vocación helenista de Crexells.

se entregaría «sempre a un passat millor»-, y puntualizar el sentido del término romántico para hacer hincapié en la delicada perfección formal de unas composiciones cuyo autor «és, doncs, un gran poeta»; puntualización que, entendiendo por romántico lo «formalment defectuós», explica la sorprendente aseveración: «Hölderlin és tot l'oposat a un romàntic»³⁶¹.

Coherente con su condición de humanista, Crexells demuestra en todo caso el estar sintetizando un proceso de documentación previo. Su interés le lleva asimismo a explicar el porqué Hölderlin es considerado en esos momentos poeta nacional. Partiendo de la dura realidad de la Alemania de posguerra, en la que «l'actitud apol·línia de Goethe (...) no té sentit», señala el valor catártico de un poeta que «estima la seva *pàtria*» sin que ello le impida ser sumamente crítico con ella; actitud que resulta ser, y Crexells deja de ejercer de crítico literario para empezar abierta e ideológicamente a opinar, «l'acte de patriotisme més eficaç»³⁶². Se trata de un cambio que decide el resto del artículo y supone dejar *de fondo* el punto de referencia alemán para retomarlo justo al final, y, con ánimo comparativo, centrarse en la realidad *patriótica* catalana.

Conviene a partir de aquí tener presente que la influyente figura de Crexells es también miembro activo del *equipo ideológico* de *La Publicitat*; un periódico catalanista cuyos redactores hacen gala de un humanismo aristocrático común, pertenecen a la pequeña burguesía catalana preocupada por el estado de *su* literatura nacional, y muestran unas fuertes tendencias estetizantes derivadas de su simpatía por el mundo clásico³⁶³. El periodista catalán sabe que *su* lectura de Hölderlin encaja con las líneas ideológicas del rotativo y, no por casualidad, lo presenta en cuanto que poeta *nacional* cuya osada actitud crítica -Crexells cita (y traduce sin tergiversaciones) dos famosos fragmentos del *Hyperion*- también se adecuaría a la sociedad y poetas catalanes.

361. Cf. II, p. 122.

362. *Ibid.*

363. Cf. Lluís Crespo Arrufat, *Ideari de Joan Crexells*, p. 10.

Ejemplo a seguir, tanto por la perfección formal de su poesía, como por el “amor estetizante” por Grecia, como por su *pathos* crítico -«Hölderlin sofria físicament amb aquest estat del seu país»-, como por su canto final de esperanza «quan un raig de llum l'assenyala un futur diferent»³⁶⁴. La información no podía pues ser neutral, ni en absoluto objetiva: los versos del *cant als alemanys*, que Crexells vierte al catalán y asocia con Alemania, ofrecen en realidad, en avenencia con cualquier lector de entonces con un mínimo de luces una interpretación en clave catalanista, clarísima en los tres últimos versos traducidos. Lo mismo que hará su amigo Riba en Abril de ese mismo año³⁶⁵.

Precisamente, llega a sorprender que Crexells no nombre o aluda en ningún momento a las versiones de Carles Riba, premiadas éstas en septiembre del año anterior³⁶⁶. Sólo cabe pensar que la actividad periodística centrada en el extranjero le mantuviera un tanto alejado de la actualidad literaria catalana, por lo que el corresponsal no debió tener conocimiento de las traducciones si no más tarde. No obstante, si fue Crexells quien realmente informó a Riba acerca de la existencia de Hölderlin³⁶⁷, resulta difícil entender que éste no le tuviera al tanto de su *apasionada* actividad traductora. Tal vez sea necesario apuntar que la amistad de Crexells con Riba sólo se intensifica a partir de 1924; y que, de hecho, en el artículo publicado un mes más tarde, todavía en Alemania pero con tiempo suficiente de por medio como para haber sido informado del fallo del jurado de los *Jocs Florals*, tampoco menciona las versiones.

Con las «Notes sobre Hölderlin» de febrero de 1923 Crexells no hace sino básicamente ampliar la información apenas esbozada en los primeros párrafos del artículo anterior.

364. Cf. II, p. 123.

365. Cf. pp. 127 y ss..

366. Obviamente, a la luz de lo descrito en el capítulo anterior no sorprende la advertida omisión o desconocimiento de la edición en lengua castellana de Montoliu o los tres poemas de Maristany.

367. Cf. nota 295, p. 153.

Se desmarca en esta ocasión de toda posible referencia a la realidad político-social alemana (o catalana) y se centra, sin introducción alguna y apoyándose de nuevo a lo largo del texto en breves citas textuales del *Hyperion* y del primer poema «Griechenland» (1793), en la presentación formal y temática de Hölderlin. Pese a la relativa brevedad del artículo, su división en tres partes explícitamente diferenciadas -*El present i el passat*, *La natura i l'esperit* y *La retòrica*- depara una visión del poeta sin duda sugerente y, aun en la línea estetizante y helenizante propia de Crexells y de su entorno, mínimamente completa.

Así, abre las «Notes sobre Hölderlin» una primera parte centrada, no podía ser de otro modo dado el referido helenismo profesado por Crexells, en la descripción de la actitud del poeta alemán frente a la *sagrada* Grecia. Relacionándolo y a la vez diferenciándolo de Nietzsche -pionero pues en señalar una controversia entonces actual en Alemania y fuente de posteriores estudios- Crexells insiste en la imagen de un Hölderlin abocado a la *enyorança* por un pasado siempre mejor y de ningún modo proyectado en el presente; un poeta para quien Grecia, al igual que para Riba, tiene «tota la tragèdia de les coses definitivament perdudes»³⁶⁸. De ahí la sugerente y elitista (o aristocrática, por recuperar el término anteriormente utilizado) descripción del efecto de una poesía que -según Crexells- de tan abocada al pasado diluye incluso la presencia del poeta; y entonces: «Els mots us ressonen per dintre com els *iniciats* en els misteris coribàntics de què ens parla Sòcrates sentien ressonar la música de les flautes»³⁶⁹.

Le sigue a esta primera parte un análisis de la relación entre naturaleza y espíritu en el conjunto de la poética de Hölderlin. Relación poco clara de intercambio entre mundo exterior e interior que remite a la correspondencia Goethe-Schiller y que Crexells aduce en principio a la carga geográfica e histórica de todo paisaje

368. Cf. II, p. 126.

369. *Ibíd.* [La cursiva es mía]

hölderliniano, para posteriormente señalar la utilización simbólica de la Naturaleza como medio de expresión; por lo que Hölderlin será en este sentido, mas no en lo referente a la perfección formal de sus composiciones, «essencialment un romàntic»³⁷⁰. Y si la naturaleza deriva en *Símbolo*, el espíritu lo hace en forma de una *Moral*; y ésta se expresa precisamente mediante un peculiar amor a la naturaleza. Asoma sin duda aquí, más que el Crexells meramente periodista, el Crexells intelectual, quien busca fundamentar y redondear sus aserciones, y el literato que reconoce el escaso matiz psicológico de la mayoría de los personajes hölderlinianos para ensalzar (y dar a conocer) el arte de la tragedia *Empedokles*.

Crexells dedica la última parte de sus *notas* a subrayar el dominio de la retórica como factor que evita el que Hölderlin sea «un poeta imprecís on el pensament vacil·la i els sentiments són esborrats i indefinits». La fuente de estos conocimientos de retórica no habría sido otra que -otra novedad respecto al artículo anterior- la traducción de los clásicos griegos; de ellos aprende a construir los párrafos y las estrofas, de ellos la sugerente poética que ofrece «totes les ocultes meravelles de la construcció on totes les possibilitats de bellesa són guardades»³⁷¹. Recalcar este dominio, su escuela, y su belleza responde de hecho a los gustos e intereses estéticos del intelectual catalán -él mismo traductor de algunos clásicos griegos- y de sus allegados, Riba entre ellos.

Así, los dos artículos de Crexells suponen una puntual pero sólida introducción a las traducciones que iban a publicarse en cuestión de meses. Carles Riba no tiene apenas necesidad de prologar ni al autor ni a su obra. De ello ya se ha encargado el corresponsal de *La Publicitat* en Alemania, quien encauza perfectamente y no

370. *Ibíd.* Ciertamente es que Crexells afirma en su aportación anterior que «Hölderlin és tot l'oposat a un romàntic» (Cf. nota 361, p. 176), pero no hay contradicción pues éste se refería ahí exclusivamente al aspecto formal de la poesía.

371. Cf. II, p. 127.

contradice la lectura posterior -a través, obviamente, de la labor traductora de Riba- de Hölderlin. Un poeta alemán de primera fila en un país que es potencia cultural europea, autor además de una poética de lectura acorde con el helenismo estetizante propio de unos círculos literarios catalanistas y pequeño-burgueses, deseosos de *européizar* una literatura en lengua catalana que, desde el siglo XV, *carece* de tradición. Resta finalmente puntualizar que, por desconocimiento u omisión, la vertiente jacobina y filosófica de Hölderlin pasa desapercibida, tanto en Riba, como en Crexells.

III.2.2 Tomàs Garcés

El 8 de agosto de 1923 *La Publicitat* vuelve a hacerse eco de la obra y figura del autor alemán e incluye en su primera página el artículo «Hölderlin en català» que firma *Ship-boy*, el pseudónimo periodístico del poeta barcelonés Tomàs Garcés³⁷².

La primera función del breve texto no es otra que la de dar a conocer la reciente publicación en un solo volumen de los trabajos premiados y discursos pronunciados en el certamen de los *Jocs Florals* del año anterior. Así, el primer párrafo constituye una

372. Cf. II, pp. 129-130; la concisión del texto permite obviar las restantes referencias. Respecto a la biografía de Tomàs Garcés conviene aquí destacar que «va cursar la carrera de dret i estudis de filosofia i lletres a la Universitat de Barcelona i assistí a les classes d'iniciació a la Filosofia que Xènius [Eugeni d'Ors] donava als Estudis Normals. (...). Fou un dels redactors de la revista *Mar Vella*, promugada per la *Juventut Nacionalista* del seu barri, (...). Abans de la guerra tingué una activitat periodística considerable. Col·laborà com a crític literari de «La Publicitat» amb el pseudònim "*Ship-boy*", i signà sovint articles a la primera plana del diari. També col·laborà a la *Revista de Poesia* i *La veu de Catalunya*. (...) Fou un dels fundadors dels *Quaderns de Poesia*. A més cal destacar la seva voluntat per difondre i popularitzar els poetes catalans contemporanis. (...)» Enric Bou, «La poesia postsimbolista», pp. 257-258. Como poeta, acababa de publicar con gran éxito a principios de 1923 su libro *Vint cançons*, del que Riba aplaude -como en Hölderlin, sin que ello sea indicio de influencia, pues no la hay, sino muestra de la predisposición del gusto y del juicio crítico- la perfección del lenguaje, los ritmos y la actitud idílica. El carácter marcadamente neopopularista de su poética inicial dará paulatinamente paso a una introspección de línea más claramente simbolista. Aunque sin mínimas influencias textuales de origen hölderliniano, Garcés acaba considerando que la poesía ha de ser, en sintonía con Crexells, Riba y el ambiente poético del que forma parte, pura, «en el sentit més estricte del mot». *Ibid.*, p. 258.

ligera reseña de la edición, seguramente la única³⁷³, que es crítica literaria sin interés especial alguno de no ser por una última frase que explica la verdadera noticia apuntada en el título genérico, e introduce el resto del artículo: «La llum més viva del llibre, sobre tot aquest munt divers, la fa un poeta alemany, Hölderlin, traduït al català per Carles Riba».

Efectivamente, Garcés pasa entonces en el segundo párrafo a situar a «aquest gran líric» en la historiografía literaria general y, adivinándose aquí intereses personales posteriormente concretados y, posiblemente, la sombra de Riba³⁷⁴, señalar unos vínculos con Leopardi que avalan una calidad literaria, a la vez que indirectamente colocan a Hölderlin en la dilatada órbita de los románticos. Leído en los círculos literarios catalanes, el poeta de Recanati es en el fondo también un punto de referencia muy válido y oportuno para iniciar la serie de comparaciones con las que Garcés describe, a grandes rasgos y legítimamente en cuanto que se basa sólo en las versiones de Riba, la poética del recién traducido alemán: «sentiment tràgic -es el primero en utilizar este adjetivo-, baralles interiors, esfondrament moral (...) dit amb més apagades imatges (...) línies diluïdes (...) reticència emboirada i suggestiva». Una rápida descripción que corresponde a la imagen convencional del *romántico* y que sirve de preámbulo al siguiente y último párrafo; superficial inventario de algunos de los siete poemas³⁷⁵.

Garcés considera a «tots set, meravelloses flors de tristesa», pero sus alusiones se centran aquí en «*Quan jo era un noi...*», en los versos 9 y 10 de «Fantasia vespral», «I jo, on em giro? Viuen els moridors / De sou i feina», que el periodista parafrasea, en

373. Recuérdese que los acontecimientos políticos del mes siguiente afectaron negativamente toda la actividad periodística y literaria en lengua catalana.

374. Cf. II, p. 136: Esclasans alude a una edición de Leopardi en catalán a cargo de Garcés. Y respecto a Riba y a su relación con Leopardi, cf. nota 230 y 306, pp. 133 y 157, respectivamente.

375. Recuérdese: «Cant d'Hiperió», «*Quan jo era un noi...*», «Fantasia vespral», las "dos" «Elegies», «Meitat de la vida» y «*Madures són, xopes de foc...*».

las elegías y en el *breve poemita* «Meitat de la vida», del que reproduce los versos finales para ilustrar lo que bien puede considerarse síntesis de su crítica literaria: «són dels més delicats versos que hagi escrit un poeta tràgic».

En definitiva, un Hölderlin trágico, delicado, melancólico -léase los términos de la descripción tales como: «jornades de recança i amargor bondadosa»- y triste que redondean la imagen *romántica* -aunque no aparezca el término- sugerida por Garcés. Sorprende, sin embargo, que un catalanista como *Ship-boy* no aluda a la posible doble lectura de la «Oda als alemanys», ni a la pasión de Hölderlin por Grecia. ¿Evita deliberadamente repetir lo que ya apuntara Crexells en el mismo periódico? ¿Falta de interés, de atención o de tiempo?... La brevedad y palpable rapidez en la redacción de la prosa tal vez imposibilitaron una mayor aplicación. De todos modos, Garcés no contradice la visión de Hölderlin esbozada en las anteriores aportaciones. Incluso la consolida.

Si el objetivo del artículo es dar a conocer las versiones de Riba, hacerles publicidad e invitar a su lectura, Garcés resulta en este sentido, aunque ligeramente patético desde un punto de vista actual, sin duda acertado y sugerente; valga como ejemplo el efectismo grandilocuente de la frase final: «El poeta encarna la seva destinació, una ànima esbatanada per un vent fred de compassió».

III.2.3 Agustí Esclasans

Tras la traducción del «Hölderlin entenebrat», en junio de 1926, han de transcurrir prácticamente cuatro años para que el lector catalán vuelva a tener noticias

de la persona y obra del literato suabo. Así, restablecida la prensa catalana, el 1 de mayo de 1930 el periódico barcelonés *Mirador* publica «El poeta Hölderlin». Firma el artículo el autor local Agustí Esclasans³⁷⁶.

El motivo inicial del texto periodístico-literario es el de dar a conocer la publicación en Francia de unos *Poemes de follia* de Hölderlin³⁷⁷, de paulatina y fecunda revalorización en Alemania, pero desconocidos hasta la fecha para el público catalán, los cuales pondrían «*de nou en pla d'actualitat la figura i obra d'un dels més purs poetes autèntics del món*»³⁷⁸. Patente en esta última cita textual, el elogio caracteriza la totalidad del artículo; cinco párrafos que pretenden reivindicar, aunque Esclasans no ofrezca ejemplo alguno, la actualidad (y utilidad) de los versos de Hölderlin en el mundo literario catalán. Una valorización que justificaría el motivo principal de la iniciativa periodística: reclamar a la luz de su calidad lírica la traducción al catalán de *todos* los poemas de Hölderlin; petición que cierra el artículo:

376. Cf. II, pp. 131-136. A. Esclasans (Barcelona, 1895-1967) es poeta secundario de una obra de grandes dimensiones, tan descomunal como monótona y aburrida (Cf. Enric Bou, «La poesia postsimbolista», pp. 265-267, o, más adelante, sus propios versos). Lo único que interesa destacar aquí, por la relación que guarda con el contenido del presente artículo de junio de 1926, es su condición de ferviente creyente y desengañado catalanista ultra conservador y, sobre todo, su dedicación obsesiva a una teoría de la ritmología como apostolado teórico-práctico del modo de hacer poesía pura. Cedámosle la palabra: «El sistema [teoría de la ritmología], per a mi, expressava, ja aleshores, cada dia més, una lluita heroica i estoica contra la decadència sentimental floralista dels meus contemporanis. Creia en el Sistema com en una vasta construcció damunt una doctrina, una Doctrina ben meva, que tingués per basament una accentuació enèrgica de la Llei, de la Forma, del RITME, contra la blanesa caòtica, romàntica i putrefacta, vuitcentista i sentimentaloides, del corromput caràcter català. La meva Ritmologia Sistemàtica, ja en els seus començos prorítmics, era per a mi una concepció goethiana de la vida com a disciplina continguda, frenada, controlada per la llei de la RITMACIÓ. Jo topava amb el "món exterior" i només trobava consol en el tancament auster dintre mi mateix, en la vitalitat infinita i absoluta del "món interior".» *La meva vida*, II, p. 28.

377. *Poèmes de la folie de Hölderlin*, en edición de Pierre Jean Jouve, Paris, J.O. Fourcade Editeur, 1929. Se trata, como es sabido, de una edición de los 49 poemas, los únicos que se conservan, que el poeta escribió en su torre de Tübingen a partir de 1807.

378. Cf. II, p. 131. La cursiva es mía; de ella se deduce (y demuestra) la pretérita *actualidad* alcanzada por Hölderlin a través de las iniciativas catalanas anteriores; Esclasans las conoce y las cita más adelante. Pero precisamente, ni Montoliu, ni Crexells, ni Riba (aún) han aludido siquiera a la existencia de dichos poemas. Su infravaloración inicial (también en Alemania) predetermina su lectura, si la hubo, incluso entre sus primeros lectores catalanes.

Ara demanem que siguin traduïts al català, i aplegats en un altre bell volum, *tots els poemes, de salut i de follia, de Hölderlin. El traductor idoni per a fer-ho, ja el tenim. És Carles Riba.*³⁷⁹

El primer párrafo de «El poeta Hölderlin» tiene un lógico carácter introductorio y ofrece en su inicio una *tradicional* catalogación del poeta acorde con la aportada por los predecesores catalanes de Esclasans, lirismo puro y trágico destino tras una «vida en un món de somni i en una pàtria d'ensomni, que ell anomenà Grècia», no sin paralelamente señalar la difícil por minoritaria recepción de Hölderlin en su propio país³⁸⁰. Seguidamente, Esclasans alude al aspecto de la poética hölderliniana que realmente le interesa: el ritmo, categoría poética que no había sido explícitamente señalada en el ámbito catalán, aunque sí tenida en cuenta por Riba a la hora de traducir. El ritmo constituye una obsesión para Esclasans, de ahí que sea el tema clave del tercer párrafo, el central y más extenso del artículo. Ello motiva una breve primera cita textual perteneciente al conocido *Bericht* de Bettina von Armin. El literato catalán -que no conoce la lengua alemana- se vale para ello de la información que le presta la edición de los poemas, o la traducción, también francesa, del ensayo *Der Kampf mit dem Dämon* de Stefan Zweig³⁸¹, al que se refiere seguidamente cuando describe lo que ha sido hasta 1930 la recepción de Hölderlin en Cataluña:

A Catalunya, Hölderlin ha estat presentat i interpretat, fa temps, a través de l'estudi de Stefan Zweig i dels assaigs de Crexells i Montoliu. Alguns dels seus poemes han estat traduïts per Carles Riba. En conjunt, però, l'obra de Hölderlin no ha entrat per la porta gran de la nostra lírica moderna. Com R. M. Rilke,

379. Cf. II, p. 136.

380. *Ibid.* p. 131.

381. *Le combat avec le démon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche*. Traduit de l'allemand par Alzir Hella et Olivier Bournac. Librairie Stock Delamain et Boutelleau. Paris 1928. Por lo demás, no existe traducción catalana del texto; la castellana es de 1934.

Hölderlin, a casa nostra, és avui encara un autor mig conegut, i al qual no s'ha donat la importància que es mereix.³⁸²

El reproche le vale a Esclasans para arremeter contra la corriente popularista y reivindicar su personal gusto purista, del que precisamente Hölderlin, junto a una dilatada constelación de obras y autores de la literatura universal, desde los Salmos de David hasta Rilke, debería ser punto de referencia y ejemplo a seguir.

La recomendación y la condición de *mig conegut* obligan en cierto modo a presentar una biografía del agasajado poeta alemán. Y de ello se encarga el párrafo siguiente. Aún siendo la más completa hasta la fecha presentada en lengua catalana, Esclasans traza a grandes rasgos una biografía que vuelve a ser elemental, como de hecho obliga el estrecho marco periodístico de la publicación, pero que en definitiva, pese a ciertas imprecisiones, contempla los aspectos mínimamente relevantes del panorama vital y creativo de Hölderlin: desde una más que discutible «infantesa turmentada» del poeta -que la lectura *pseudo psicológica* de Esclasans aduce equivocada o intencionadamente al segundo matrimonio de la madre³⁸³- hasta los últimos años de confinamiento. La biografía informa acerca de los estudios de teología en Tübingen -respecto a los cuales Esclasans vuelve a errar cuando, deseo materno, los supone fruto de un fingimiento para escapar del cerco familiar-, acerca del despertar del ideal griego, de la «professió de fe panteística», de las lecturas de Rousseau, del interés por los acontecimientos revolucionarios franceses, de su condición de preceptor y de su *efímera* relación, aunque más acertado habría sido el calificarla de difícil, con los grandes literatos alemanes del momento, previo ingreso en la casa del banquero de

382. Cf. II, p. 132.

383. Es conocida desde un principio la buena relación de Hölderlin con su padrastro. Ninguna de las biografías de la época ofrece una lectura semejante a la de Esclasans. El malestar «a casa seva» no es tal; y si aparece, es precisamente como consecuencia de la muerte del segundo padre.

Frankfurt, en 1796. Han sido los años de formación y Esclasans se detiene aquí para ofrecer una descripción del poeta que de nuevo encaja con la imagen de sesgo *romántico* ya aportada por sus predecesores catalanes: «Hölderlin, psicología trista i recelosa, solitària i individualista, avorrí de mica en mica la societat que el voltava i amb la qual es veia forçat a alternar»³⁸⁴. Prosigue con la revelación del amor correspondido de Hölderlin por Susette Gontard -no se trata ya del amor platónico expuesto a peligrosas interpretaciones del que hablara Montoliu- y de su proyección en la obra del poeta con el nombre de Diotima. Precisamente, entretejida con los sucesivos acontecimientos biográficos, su huida a Homburg y Rastatt, su estancia en Suiza y Burdeos, Esclasans inicia a partir de este punto una interesante relación de títulos originales representativos de la obra del poeta, la novela *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, los dramas *Agis* y *Empedokles*³⁸⁵, «una peça en vers, *Emilie vor ihrem Brautag* i altres poemes», que el escritor barcelonés completa aludiendo finalmente a la actividad traductora del poeta³⁸⁶.

Como ya se adelantara, el tercer párrafo constituye el núcleo del artículo. Y conviene subrayar cómo Esclasans presenta desde sus primeras líneas los *Poemes de la follia* de Hölderlin como precursores e integrantes de la *tradición* lírica moderna:

Aquell «prendre a la música allò que és botí de la poesia», tan *cars als moderns*, troba en ell l'home que en farà *el programa previ* i que ho menarà fins a les darreres conseqüències.

384. Esclasans ya ha tildado de *efímeras* las citadas amistades de Hölderlin, lo que refuerza de antemano su descripción. Tampoco menciona el nombre de Sinclair, cuya ejemplar amistad obligaría a matizar la buscada imagen de misántropo, ampliada unas líneas más adelante: «A desgrat del pregon menyspreu, sovint disfregat d'indiferència, però també ple d'esclats d'odi, que anava sentint cada dia més per Alemanya, i lluitant amb la profunda misantropia que li alterava el caràcter i li obscuria la raó». Desde la perspectiva actual, habiendo además indagado en la personalidad de Esclasans, se tiene la tentación de plantearse hasta qué punto esta descripción no se acerca más a la de su propio autor que a la de Hölderlin. Téngase presente a Crexells y truéquese de nuevo Alemania por Cataluña.

385. Hölderlin sólo llegó a escribir tres versiones del *Empedokles*, todas ellas inacabadas. *Agis* es el nombre de otro personaje histórico, rey de Esparta que en el siglo III a. C. fracasó en el intento de una reforma social basada en una redistribución más equitativa de las tierras, sobre el que Hölderlin tan sólo habría posiblemente planeado lo que Esclasans clasifica de fragmento de drama.

386. Cf. II, pp. 132-133.

Esta aproximación resulta sin duda acertada en cuanto que representa y encauza la lectura moderna de Hölderlin en lo que atañe a la *forma* de su poesía. Subrayar explícitamente el uso y la peculiar musicalidad del lenguaje poético del último Hölderlin como exponente de modernidad supone reproducir los mismos sugerentes argumentos que esgrimieron los círculos poéticos alemanes liderados por el purista George: una «transició del món verbal al món musical, suprema aspiració de la poesia lírica, la trobem ací resolta en música verbal pura». Pero la aproximación se torna más que discutible, insostenible incluso si se repara en que la lectura de Hölderlin se hace en francés, cuando Esclasans reduce estos poemas del último período a «un oceà musical de *mots sense sentit lògic*», lo cual no se ajusta a la realidad del original ni, ciertamente, a la de su traducción. No obstante, Esclasans insiste y reincide en ello a lo largo del párrafo:

[Los poemas de la locura] són puríssima i simplement, un xoc de paraules que semblen una orquestra de címbals (...) lírica closa i rígidament lògica (...) el «zero absolut» del lirisme pur a ultrança, expressió dissolta en melodia (...) simple música angèlica de signes verbals incoherents.

Una poética que inevitablemente conduciría a la superación de la misma palabra, de la razón, de la lógica, del pensamiento y del sentimiento, o a lo que Esclasans *casualmente* denomina, recurriendo a su propia terminología, *ritme absolut*, la expresión de «una nova regió de la raó, més clara i més lògica que la dels homes raonables». El literato catalán vuelve a ilustrar su criterio con unas oportunísimas palabras de Bettina von Armin y recurre posteriormente de nuevo a autores y obras de *senectud* del ámbito

occidental de la cultura, *La tempestad* de Shakespeare, *La Novena Sinfonía*, el *Fausto*, todo ello para matizar el término *folia* y apuntar que tras él anidaría «la creació d'esperit portada a un estadi superior invisible i incomprendible per als altres homes». Llevada hasta aquí la argumentación, Esclasans ofrece entonces una personal descripción de los *Poemes de la folia* -«una immensa cortina lluminosa, al llarg i a través de la qual serpegen els ritmes fets a bocins, amb una pompa nerviosa de llampecs a color (...) la rítmica absoluta»- de la que se vale para preferirlos a los poemas de la *salud*, e introducir en su largo párrafo una segunda orientación crítico-apreciativa: la equiparación de la imagen con idea, la consecuente definición de poeta en cuanto que *hombre que piensa esencialmente con imágenes*, y la aseveración final de que los poemas de Hölderlin responden a esta orientación, por lo que en su conjunto, al igual que Píndaro y Víctor Hugo, sus versos son «una suprema harmonia verbal». Concluida la aproximación global a la poética de los poemas de la *locura*, una personal sublimación del llamado *ritmo absoluto*, Esclasans acaba por apoderarse totalmente de la poética de Hölderlin cuando utiliza su lectura para fustigar a sus contemporáneos:

Demandar a Déu Nostre Senyor uns quants granets de la magnífica folia de Hölderlin, que alterin i modifiquin el «seny» tan covat i tan soporífic i tan vulgaret dels il·lustres poetes catalans actuals, incloent-hi -ai las!- els pobres joves poetes més o menys avantguardistes i sobrerealistes...

Y contrapone la forma de hacer una *prosa en verso* con la «estructura arquitectònicament rítmica, estricta i exacta» de una poesía que no necesita un sentido lógico que la sustente, sólo música; el poeta no tiene más que «aplegar, per exemple, un feix de versos inconnexos, harmoniosament perfectes cada u per si sol» para conseguir, prescindiendo de toda coherencia *razonable*, imágenes y ritmo, el efecto lírico y musical

deseado. El poema, sin una mínima coherencia interna, queda de este modo reducido a «experiment rítmic perfecte»³⁸⁷. Y es cuando, finalmente, en un curioso alarde de modestia que cierra el párrafo, Esclasans no desaprovecha la ocasión para recordarle al lector que él también escribe versos, y que los puede escribir siguiendo las mismas pautas poéticas del experimento:

Jo, pensant en aquest Hölderlin diví dels *Poemes de la follia*, he escrit, seguint aquest ordre il·lògic, els *Ritmes núm. 26* que obren el meu *Segon llibre de ritmes*. I he obtingut, com és molt natural, l'efecte líric i rítmic lògicament il·lògic que em proposava. L'experiment pot repetir-se; i estic segur que el tema i la solució no les exhaurirà pas un líric sol, ni molt menys...³⁸⁸

El poeta-periodista barcelonés excluye así de todo interés por Hölderlin a las *fustigadas* corrientes populistas y vanguardistas de las letras catalanas; toda concepción

387. Cf. II, pp. 135 y ss.

388. Cf. II, pp. 135-136. El *Ritme núm. 26* (pp. 5-6) al que alude Esclasans es una composición de 34 versos de los que solamente se ofrecen los 19 iniciales, prueba más que suficiente de una primerísima sugerencia hölderliniana *-follia!*- y de toda la poética del barcelonés:

Follia! La joia dels bàrbars mutila diumenges...
(Cadenes de llum s'entrefilen amb lògiques àgils)
Un cop del teu dit desfermava els timbals de ma cursa
(l'orgull ha eixalat l'aletèig d'un colom escarlata)
Dissol les substàncies or-vell de la dura tristesa!
(no sents quina música d'himnes al volt dels presidis?)
Campanes de foc rosa i blau cascaden pels núvols...
(dispara les fones d'oblit, oh pastor de fantasmes!)
Els chors de cristall i de nervis arxiven absències
(quins dits poliran l'eina fina que t'obri els ulls closos?)
Oh vent, sotragueja el repòs on dormiten les fúries!
(mon cor sent l'enyor d'una pura beutat més tranquil·la)
Misèria, germana misèria, pesombre de pedra...
(remembra del pobre d'Assís la neurosi tan blanca)
Banderes de gel empal·lien els alts manicomis
(la nit s'angelitza d'incens entre els vels i les urnes)
Quin plor de misteri que fan les converses dels avis!
(menyspreu: guillotina l'indult i l'amnistia dels ídols...)
La mar era un doll de diluvis de llàgrimes tèbies
(...)

Surge aquí la obligada necesidad de preguntarse si estos versos reflejan en sí una influencia de Hölderlin. Cabe adelantar que la respuesta es negativa, pero se omite aquí su argumentación. La no-presencia de Hölderlin en la obra de Esclasans constituye un aspecto seguidamente abordado en el discurso principal.

progresista de la literatura en cuanto que actividad susceptible de influir *revolucionariamente* en el contexto que la crea -o traduce- y lee queda descartada; y con ella, por supuesto, el Hölderlin jacobino anterior a la *locura*, cuya producción también será tildada de *belleza pura* en el párrafo siguiente. La recepción del poeta alemán se limitaría pues a los poetas de tendencia *purista*, de raíz simbolista y básicamente interesados por la imagería y musicalidad de la forma.

No obstante, aunque sea sólo brevemente, el penúltimo párrafo del artículo amplía la perspectiva receptiva. De ello se encarga, después de minimizar la *locura* y dejarla en mero «incident lamentable (...) i prou», la concluyente descripción de Hölderlin:

*romàntic que vivia de cara a Grècia, trobà en ella la puresa d'ideal i de vida (...) Ell compregué com pocs el veritable concepte del classicisme pur, i el pogué comprendre precisament perquè era un romàntic pur. Isolat, clos, voltat de silenci i tenebra, Hölderlin donà la vida, en un país, un temps i un moment determinat, a l'ideal etern de bellesa pura que és l'única herència salvable del patrimoni dels antics.*³⁸⁹

Esclasans apela así abiertamente al interés de los poetas catalanes de tendencia clasicista en la forma y *romántico*-helenizante en el contenido; no está sino preparando la ya referida solicitud final a Carles Riba.

El principal valor de la aportación periodística de Esclasans radica en que revela la existencia de los *Poemes de la follia* en cuanto que conjunto de composiciones poéticas con una *personalidad* propia en la obra de Hölderlin. Si esta *locura* ya era conocida, no lo eran unos poemas a los que el autor catalán otorga por vez primera una justificación y atractivo literarios, independientemente de su reducción a *ritmo absoluto* con el que

389. Cf. II, p. 136. [La cursiva es mía]

fundamenta su crítica. En todo caso, reactiva el interés por el poeta alemán. Inductor directo o indirecto, a los cuatro años de presentar Esclasans su invitación, Riba publica dos poemas de la locura: «Les línies de la vida» en el periódico catalanista barcelonés *La veu de Catalunya*, el 1 de abril, y «Grècia. (*Tant com ho són els homes...*)» en *La Publicitat*, el 23 del mes siguiente.

Retomando la reducción a puro *ritmo absoluto* que caracteriza la fundamentación crítica de Esclasans, procede precisamente apuntar que ésta constituye el principal defecto del artículo. De hecho, ratifica plenamente la apreciación de Enric Bou respecto a la actividad periodística del poeta catalán: «Esclasans escriví articles crítics, en què volia fer passar pel sedàs del seu "sistema", les obres literàries d'autors diversos»³⁹⁰. Ello explica la fijación casi obsesiva por la cuestión rítmica, sin duda importante en la poética del autor germano, pero en absoluto la única a resaltar. También aclara consecuentemente el negar la influencia de Hölderlin en la obra posterior de Esclasans; donde por lo demás no se halla huella alguna propiamente holderliniana -excepto el "*folia!*" de los versos citados-. Componer siguiendo una técnica propia afirmando que emula la poética de los poemas de Hölderlin es prueba única de querer justificarse, amén de pretender ponerse a la altura del lírico alemán.

390. Enric Bou, «La poesia postsimbolista», p. 267.

IV.3 Elvira Agustí Lewi. Tres cartas traducidas

A finales de 1931 aparecían en el segundo número de la publicación semestral *La Revista* la traducción catalana de tres cartas pertenecientes al «Epistolari d'Hölderlin»³⁹¹ a cargo de Augusta Elvira Lewi, sobre quien nada relevante se ha podido averiguar salvo el ser la autora de esta traducción, la primera en el ámbito español centrada en la actividad epistolar del poeta.³⁹²

La edición de las tres cartas aparece en una publicación de prestigio en el ambiente literario barcelonés. Fundada en 1915 sobre planteamientos catalanistas y bajo el influjo de la *estètica noucentista*, *La Revista* ha superado en 1931 el paréntesis dictatorial de Primo de Rivera y puede hacer gala de haber contado y de seguir haciéndolo entre sus colaboraciones con poetas reconocidos tales como J. V. Foix, o las ya citados Marià Manent, Tomàs Garcés y Carles Riba³⁹³. Tras 16 años de historia, y una paulatina apertura estética, sus preferencias son por entonces «una atenció per l'observació, difusió, lectura i traducció de les novetats estrangeres de la darrera

391. Cf. II pp. 137-140 y III pp. 183 y ss. El soporte de estas tres cartas invita en un principio a incluir su análisis en el conjunto del apartado anterior, dedicado a las aportaciones de la prensa catalana. No obstante, el carácter semestral y exclusivamente cultural de la publicación y, sobre todo, el tratarse de unas traducciones obligan a un análisis diferenciado.

392. Ninguno de los textos abordados hasta la fecha incluye una mínima cita textual perteneciente al amplio epistolario del poeta. Ya existía no obstante desde 1910 una edición de *Ausgewählte Briefe* publicada en Jena por el editor Wilhelm Bohm.

393. Josep Pla no estava especialment entusiasmado con la publicación: «Etic parlant ara concretament de les planes de «La Revista», de les llanguides, soporífères, desmaiades, descordades pàgines de «La Revista», que queien de les mans per la simple ineluctabilitat de les lleis de la gravitació i sempre fent les excepcions que són del cas i que exigeix la correcció. (...) fou un paper empudegat de l'estil i de les maneres dorsianes i de la terminologia del noucentisme.» *Homenots*, pp. 366-367.

hora»³⁹⁴, una atención por lo foráneo que explica la presencia de Hölderlin en sus páginas.

Sin introducción o nota aclaratoria alguna, salvo el epígrafe que las sitúa en la ciudad de Tübingen y -con alguna inexactitud- entre los años 1788 y 1793, el lector se encuentra con tres cartas pertenecientes a un poeta alemán del que probablemente ya ha oído hablar en los círculos literarios de la capital catalana, o leído las primeras versiones de Carles Riba, o del que tal vez recuerde algunas ideas generales vertidas en la prensa catalana por Joan Crexells y Tomàs Garcés casi diez años atrás o, con mayor probabilidad, por Agustí Esclasans en mayo del año anterior. En todo caso, una ausencia de palabras introductorias que bien pudiera ser a su vez un indicador del grado de *familiaridad* que empezaría a disfrutar Hölderlin en el mundo de las letras catalanas, lo cual mitigaría un año después de ser formuladas las quejas de Esclasans: «Hölderlin (...) autor mig conegut»³⁹⁵. Pero a falta de textos que corroboren tal suposición, sólo cabe afirmar que la ausencia *sólo* impide averiguar el motivo, la fuente y criterio seguido para la selección de las tres misivas a amigos de juventud, una carta a C. L. Neuffer y dos a I. Nast, que la traductora presenta sin respetar el orden cronológico original, y sin concretar la fecha de sus respectivas redacciones.

De querer ilustrar la importancia que la actividad epistolar de Hölderlin puede aportar a todo lector interesado en su obra y figura habría de recurrirse, en primer lugar, a la certeza expresada por el propio poeta de que «die neue Ideen am deutlichsten in der Briefform dargestellt werden können.»³⁹⁶ Un firme convencimiento que permite posteriormente explicar cómo el extenso epistolario acabaría exponiendo dos aspectos claves -excluyendo los estrictamente autobiográficos- del pensamiento de Hölderlin: 1)

394. Enric Bou, «La poesia noucentista», p. 107. La atención por las novedades extranjeras debe enmarcarse en un determinado contexto sociohistórico: una comunidad literaria de convicciones catalanistas que pretende participar en el proceso de autoafirmación y condición de lengua culta del catalán mediante la traducción.

395. Cf. II, p. 132.

396. En carta del 24-11-1796 a Niethammer, II p. 615. De ahí el carácter epistolar del *Hiperión*.

la evolución de un compromiso político y pedagógico y 2) el carácter y la rica diversidad de tonos que deja translucir los «conflictos interiores que desde muy temprano le asaltaron, y que confirieron esa trágica dimensión a una existencia incapacitada materialmente para conciliarse con su suprema aspiración»³⁹⁷. El primero de estos aspectos claves no puede apreciarse en las misivas presentadas por la traductora catalana; el segundo apenas puede valorarse en las tres cartas traducidas, que ni son las más destacables de las que escribiera Hölderlin, ni son rigurosas en su traducción.

La primera carta no entra en excesivos detalles y su temática queda diluida en los sobrentendidos propios de la amistad que profesan remitente y destinatario. En todo caso, sugiere básicamente al lector la imagen de un Hölderlin solitario que reclama «la visita o, al menys, una lletra» al amigo, para paliar los efectos de una vida *fría* y *uniforme*. Ante esta situación es la poesía (más concretamente, la redacción de dos poemas) lo que *salva* a Hölderlin de su *invierno interior*. Unas circunstancias personales que, previa mención de la figura materna, seguidamente se saben agravadas por «la incertesa de la meva situació futura»³⁹⁸.

La segunda carta, aunque cambia de destinatario, carece también de una especificidad temática y ofrece desde un principio la imagen de un Hölderlin que *fantasea*, «quan estic sol, en penombra, (...) a altres llocs», lejos de «persones dolentes, tipus miserables». El texto refleja así un deseo de huida expresamente plasmado por un Hölderlin que escribe: «desitjaria restar en qualsevol altre lloc, que no pas entre gent coneguda»; y que reconoce, aunque sea en esta ocasión para rebatirlos, un cierto «amor propi» y una «excessiva sensibilitat»; características que, junto a la soledad y al deseo de evasión, son de hecho comúnmente consideradas parejas a la condición de poeta

397. Manuel Barrios Casares, «Las cartas de Hölderlin», p. 199.

398. Cf. II, p. 137.

romántico. Y es esta imagen *romántica* la que sale reforzada del resto de la misiva. Así, el poeta también es *pathos* cuando exclama: «Si jo pogués escriure quelcom d'alegre!»; cuando súbitamente *desciende* con un «Paciència, ja vindrà, confio, o potser no he patit encara prou»; y cuando se adentra en la duda, siempre interrogativa: «Estic sol! És tothom més feliç que jo? I, doncs, què he fet?»; para finalmente, mediante una prosa marcadamente personal, espontánea e inconexa, aludir a un conflicto interior -«Oh! m'estimo més callar»- y recaer en el tema del destino, que la traductora recalca con una mayúscula: «Destí»³⁹⁹. Tras la lectura de esta carta, que el poeta concluye en una hora del todo elocuente e intempestiva, resulta difícil no recordar la descripción del Hölderlin *romàntic pur* ofrecida por Esclasans: «Isolat, clos, voltat de silenci i tenebra»⁴⁰⁰.

La última carta sitúa al lector ante el mismo destinatario y, en sus inicios, ante una nueva turbia situación de conflicto súbitamente contrarrestada con una declaración de alegría, que el lector debe atribuir, pese a la ausencia del protagonista, a un encuentro entre amigos compartidos. La traducción ofrece a partir de ahí un texto confuso, inconexo y repleto de licencias expresivas propias de una escritura informal en el que se adivina un alegre juego de alusiones personales de las que obviamente el lector no tiene guía alguna. Sólo queda claro un alto concepto de la amistad que Hölderlin contrapone nuevamente a una situación personal marcada por el aislamiento, de efectos favorables en esta ocasión: «Em trobo lluny. (...) No parlo gairebé amb ningú, però per això mateix penso sovint en els meus estimats que estan escampats pel món, i això em fa bé»⁴⁰¹. Cierra la carta el testimonio de un intenso intercambio de lecturas.

La traducción de las cartas ofrecida por Elvira Augusta Lewi ha sido previamente tildada de poco rigurosa. Sostener este juicio crítico obliga necesariamente a exponer el

399. Cf. II, pp. 138-139.

400. Cf. II, p. 136.

401. Cf. II, p. 139.

análisis contrastivo entre los originales y los textos definitivos en lengua catalana. De ello se ocupan los siguientes apartados:

La primera carta deforma la presentación externa original convirtiendo los cuatro originales en nueve párrafos estructurados -excepto el segundo y tercero- sobre una única unidad sintáctica. Aunque aparentemente de poca importancia en lo que atañe a la captación del significado, la deformación sugiere una falta de cohesión y acentúa una sensación de incongruencia y mera acumulación de frases⁴⁰². Ello explica la extrañeza y cierta dificultad que provoca una simple y primera lectura. Pese a omitir un «Wie ich vorhatte»⁴⁰³, la traductora por lo demás respeta aquí todas las frases y su sentido; Elvira Augusta Lewi se muestra de hecho preferentemente fiel a la estructura sintáctica original, lo que conlleva en ocasiones una prosa catalana poco natural, que refuerza la citada extrañeza, y de sentido poco claro; así la traducción de: «Meine Mutter hätte mir *noch* manches zu besorgen, und ich bin so neugierig als sie, *denn* die Ungewissheit meiner künftigen Lage macht mir eben keine gute Laune»; por un calcado: «La meva mare deuria cercar-me coses *abans*, i sóc tan curiós com ella, *però* la incertesa de la meva situació futura no em dóna pas gens de bon humor»⁴⁰⁴, que matiza los conocimientos lingüísticos de la traductora cuando se observa la traducción de *noch* por *abans*, y de un *denn* causal por la conjunción adversativa *però*.

La segunda carta participa de la misma deformación de los dos párrafos originales. La traductora ofrece así respecto al original alemán un texto mucho más fragmentado que atiende a una injustificada división personal que en realidad dificulta su comprensión. Elvira Augusta Lewi sigue traduciendo de modo paralelo al original,

402. Ninguna de las ediciones consultadas ofrecen semejante distribución. Es por ello, de hecho, que resulte imposible determinar la edición de los originales que manejara la traductora.

403. Cf. II, p. 137 y III, p. 184, línea 9.

404. Cf. II, p. 137 y III, p. 184, líneas 13-15.

pero ello no le impide omitir el «ich war auch bei dir» de la primera línea y no haber entendido la expresión «Pallisaden sezen»⁴⁰⁵ -poner barreras- cuando la traduce por un enigmático «deixar esquilar Palisadde»; lo mismo que el «potser jo esclati» final no acaba de reflejar con exactitud el «vielleicht zerrei ichs» referido al *Gesudel* original⁴⁰⁶.

La tercera y última de las cartas traducidas participa de la misma deformación de las estrofas originales, y acentúa respecto a las precedentes la señalada falta de rigurosidad. Resulta de entrada excesivo traducir «zanken» por *barallar-me* cuando la carta dirigida al amigo señala el verbo *enfadarse* como mucho más adecuado; el «Bruder Märklin» del original no induce a la aposición vocativa y cambio de nombre, «Germà, Martin»⁴⁰⁷, de la traducción. El cambio de nombre persiste con la traducción del *Bilfinger* original por *Lilfinger*, pero más destacable resulta aquí la traducción del original «'S war Dir eben nicht Ernst. Schelm! Gestehs nur!» por un confuso «No; va ésser amb tu Ernest Lehelm! És ben cert» que delata una comprensión defectuosa, pues no corresponde al verdadero significado: *Sencillamente, no te lo tomaste muy en serio. ¡Bribón! ¡Reconócelo!*⁴⁰⁸. La traductora vuelve a saltarse un fragmento del original, pero sorprende que sea en esta ocasión un significativo «Ich bin jetzt so allein, immer, so in der Stille»⁴⁰⁹ que hubiera complementado la imagen de Hölderlin que desprende la carta anterior. Se aprecia de nuevo una mala comprensión del original cuando Elvira Augusta Lewi traduce *Stammbuch* -libro de invitados- por un poco claro *el celler dels meus llibres*, inicio de una frase que es calco de la estructura sintáctica germana original: « (...) hauràs tu ja oblidat» / «wirst Du wohl vergessen haben»⁴¹⁰.

405. Cf. II, p. 138 y III, p. 187, línea 5.

406. Cf. II, p. 139 y III, p. 189.

407. Cf. II, p. 139 y III, p. 191, línea 4.

408. Cf. II, p. 139 y III, p. 191, línea 7.

409. *Ibíd.* Línea 8.

410. Cf. II, p. 140 y III, p. 192, línea 14.

La traducción supone el dar a conocer la existencia de un epistolario, pero no ayuda a la plena comprensión de las tres cartas aportadas; las irregularidades observadas acentúan de hecho las inconexiones que ya de por sí derivan de la escritura informal del original.

Así, el valor de esta traducción reside principalmente en su condición de ser, pese a su carácter minoritario y casi anecdótico dada la poca repercusión que van a tener, el primer y único testimonio en prosa de Hölderlin publicado en España hasta la traducción del *Hyperion* en 1976. Más aún, la primera y única traducción de una correspondencia de la cual se tienen noticias pero que sólo a partir de 1990 empezaría a ser traducida.

La redacción de las cartas de Hölderlin coincide con un momento climático en la historia de la epistolaridad en la literatura occidental. Las cartas juegan aquí un ambiguo carácter literario, pero no son un ejercicio retórico. Ante ellas «el lector asume que el autor real, el narrador y el protagonista son una misma persona»⁴¹¹ por lo que las cartas son ante todo documento que testimonia una realidad humana; otorgan credibilidad y sustentan una existencia *literaria* real en cuanto que es fusión de vida y obra. En esta ocasión, cierto es que la selección de las cartas no aporta novedad sustancial alguna respecto a lo anteriormente publicado, sigue eludiendo toda aproximación al pensamiento crítico de Hölderlin, y confirma incluso la imagen del poeta ofrecida por las aportaciones periodísticas y paratextos anteriores: solitario (pese a sus amistades), melancólico, alejado, en conflicto con su entorno, volcado hacia la literatura. No obstante, esas tres misivas corporeizan por vez primera su existencia real.

411. Claudio Guillén añade al respecto: «El pacto autobiográfico según Lejeune consiste en que el lector identifica el "yo textual", el del protagonista que aparece presentado en el texto por el escritor que narra su propia vida, con el "yo del autor", es decir, con el yo empírico que escribe. El yo del texto autobiográfico reconduce al autor» y «El pacto epistolar era una invitación a lo que luego se llamaría realismo.» en «El pacto epistolar», p.87 y p. 95.

**IV. ÁLVARO CUNQUEIRO, PRIMER TRADUCTOR
DE HÖLDERLIN EN LENGUA GALLEGA**

IV.1 *Nós* y Álvaro Cunqueiro

En octubre de 1934 aparecían en la revista *Nós* la traducción en lengua gallega de tres breves poemas de Friedrich Hölderlin: «Adeus», «Idades da vida» y «Primavera»⁴¹². Junto a la traducción, un pequeño grabado firmado por Vidarte, del poeta alemán, de perfil, en solitario, con árboles y aves de fondo. El autor de las traducciones es el escritor gallego Álvaro Cunqueiro (1911-1981); un intelectual profundamente galleguista entonces y sumamente reivindicativo y activo durante esos primeros años de la República, el cual ejercería a lo largo de su vida, en su lengua materna y en castellano también, el periodismo y las artes literarias en sus más variadas formas⁴¹³. Álvaro Cunqueiro es aquí asimismo el autor de la breve nota biográfica que introduce los tres breves textos traducidos.

Así, la existencia de Hölderlin en lengua gallega en 1934 debe abordarse desde un principio teniendo en cuenta dos circunstancias que también, introduciendo las oportunas y sabidas diferencias, acaban de quedar patentes en el caso catalán: la condición de poeta e intelectual (aquí) galleguista del traductor y, consecuencia lógica de esta primera circunstancia, la necesidad de reivindicar una lengua política y literariamente marginada y asociada (en Galicia) a las capas analfabetas de las sociedad, campesinos y marineros principalmente. La traducción vuelve aquí y de este modo a ser

412. Cf. II, pp. 141-145 y III, pp. 67, 151 y 179 respectivamente.

413. Fue también novelista, dramaturgo, guionista -una espléndida biografía puede ser consultada en la siguiente dirección: <http://cvc.cervantes.es/actcult/cunqueiro/> - y traductor «de mil poetas». Es más, «as primeiras traducións de poetas doutros lugares feitas por Álvaro Cunqueiro de que se teñen noticia, son as de Hölderlin». Xesús González Gómez en su introducción a A. Cunqueiro: *Flor de diversos*. (*Escolma de poetas traducido*), p. 6.

un intento de demostración de la capacidad literaria del idioma que *recepiona*; y con más motivo aún tras el decaído *Rexurdimento* gallego de la segunda mitad del XIX.

De esta voluntad reivindicativa, defensa y revalorización social de la lengua gallega, participa precisamente la revista cultural que acoge estas primeras traducciones gallegas de Hölderlin: *Nós*; fundada en Orense en 1920 alrededor de la personalidad de Vicente Risco, y escrita exclusivamente en gallego, dicha publicación imprimirá —recordaba Claudio Guillén— «un dinamismo, hasta la guerra civil, y una capacidad de modernización artística decisiva al sentimiento de fraternidad gallega»⁴¹⁴. De hecho, *Nós* acabaría revelándose como la referencia clave de las llamadas *Irmidades de Fala*, o lo que es: un grupo de intelectuales galleguistas —entre los que cabe destacar junto al citado Risco, a Castelao u Otero Pedrayo— que «están na procura dunha identidade para unha cultura marxinal e periférica»⁴¹⁵. Que no sorprenda pues que *Nós* sea considerada germen principal del partido galleguista fundado en 1931; una revista político-literaria que quiso también ser la revista del campesinado gallego, pero que acabó padeciendo la desventaja de la marginalidad y del distanciamiento tras luchar a lo largo de sus 145 números con la intransigencia de los estamentos más conservadores de la sociedad gallega, hasta morir en 1936, saqueada la redacción, con el estallido de la guerra⁴¹⁶.

Es tal la importancia de la revista *Nós* en el ámbito de las letras gallegas que se llegaría incluso a hablar de un “grupo *Nós*”, entendiendo por tal sólo a aquellos escritores «que se caracterizan por haber evolucionado desde un cosmopolitismo elitista y un poco *esnob* a un galleguismo universal al calor de la efervescencia nacionalista de

414. Claudio Guillén, *Múltiples moradas*, p. 331.

415. Xosé Luis Axeitos, citado por el biógrafo Manuel J. Santos Cobo en <http://cvc.cervantes.es/actcult/cunqueiro/biografia/compostela.htm>.

416. Cft. Fanny Rubio, *Revistas poéticas españolas 1939-1975*, pp. 398-414.

los años de la Dictadura de Primo de Rivera»⁴¹⁷. Un grupo que se propone básicamente europeizar Galicia, convirtiéndola a la vez en «célula de universalidad». ¿Cómo?: abriendo *Nós* a todos los vientos:

Darán cabida en ella no ya a escritores contemporáneos portugueses, sino también a irlandeses, ingleses y bretones, en un afán por reconstruir la antigua comunidad celta defendida por Manuel Murguía –patriarca de la restauración cultural de la región y esposo de Rosalía de Castro- que les lleva a publicar en versión gallega recopilaciones de leyendas irlandesas o a dar a conocer a sus lectores fragmentos del *Ulisses* de Joyce, traducidos al gallego por Ramón Otero Pedrayo antes de que lo fuera a ninguna otra de las lenguas peninsulares, y poemas de Hölderlin, vertidos al gallego por Álvaro Cunqueiro [...] antes de que el poeta alemán fuera traducido al portugués por Paulo Quintela en 1944.⁴¹⁸

Galleguismo y reivindicación literaria del idioma propio explican en sí la publicación de las traducciones en *Nós*, su ubicación, pero cabe ahora ir más allá, concretar y preguntarse el porqué precisamente Hölderlin en manos de Álvaro Cunqueiro en la revista insignia de la literatura gallega de los años treinta. Disponemos de dos fuentes textuales que nos acercan sobremanera a la respuesta de esta primera cuestión.

La primera, una carta fechada en torno a 1950 y dirigida al amigo Francisco Fernández del Riego que nos remite directamente a los motivos que empujaron al poeta gallego Cunqueiro a traducir y publicar a Hölderlin en lengua gallega. Más que en las traducciones publicadas en *Nós*, Álvaro Cunqueiro tiene aquí en mente la reedición ampliada y revisada de los poemas de Hölderlin (10 en total) que publica muy minoritariamente (200 ejemplares) en forma de pequeño folleto ese mismo año, en 1950

417. Vázquez Cuesta en «Literatura gallega», p. 824.

418. Anacleto Ferrer, *Hölderlin*, p. 191.

-y fuera por lo tanto del margen cronológico marcado para este estudio⁴¹⁹; no obstante, dado el indudable valor textual de la misma y, sobre todo, la referencia directa a las traducciones de *Nós* no puede dejar de aparecer aquí. Porque los motivos vienen a ser:

- a) Actualidade de Hölderlin: Éste volta a ser considerado nun primeiro plano pola máis alta poesía do noso tempo. É unha fonte viva, e a sua experiencia poética, pola mesma traxedia da sua vida, esgotadora. [...] *Esta “actualidade”, ou, millor, “perennidade” de Hölderlin foi por mín vista xa polo 1933-1934, cando o traducín para “Nós”.*
- b) Hölderlin é un clasicismo que é *posibel* [sic] pra nós, galegos. Vainos Hölderlin millor que Virxilio, que era, no fondo, unha melancía insondável. El ollaba colunas nas mámoas turinxias e fixo combatible a bidueira e o orbe dórico, a asamblea dos ventos nos castiñeiros e a craridade do discurso platónico. *Nós, os celtas, podemos ser unha Grecia, outra eterna Grecia. Unha vida vagabunda ten tamén a sua arquitectura. Hölderlin amosouno.*
- c) Hai que traducir ao galego aquilo que é apremiante, urxente, que seña dito entre nós, e si todo se fai arqueoloxía e cacheo de castros e arquivos, hai que botarse fora e decir, coa boca doutros, anosado, aquilo que os galegos deben saber. Quizabes todo sexa labrar e paredar no mar, pero non por eso deixarei de facelo.⁴²⁰

Aprovechar la *actualidad continental* de Hölderlin para empezar a poner la lengua gallega a la altura de cualquiera de las literaturas europeas, valerse de la concepción idílica de Grecia que impregna la totalidad de la obra de Hölderlin y establecer un paralelismo con la concepción identitaria de la cultura propia, la Galicia *celta* en el caso de Cunqueiro, son dos motivos que ya asomaban en la recepción de Hölderlin en lengua catalana. ¿Cabría pues recordar que Carles Riba y Álvaro Cunqueiro se conocieron en Barcelona, en 1934, precisamente? Aunque indemostrable,

419. «O folleto publícase como caderno 1 das “edizós do pescador da cana” con data de “primaveira MCML”. Imprimíronse 200 exemplares numerados e selados na imprenta Xesús López Díaz de Mondoñedo» Johannes Kabatek, «*Friedrich Hölderlin en Galego*», p. 11. El folleto incluye asimismo un poema de Cunqueiro dedicado a Hölderlin, sobre el cual volveremos, y una nota biobibliográfica.

420. La carta aparece en *Grial*, núm. 72 (1981) pp. 272-273. También la cita y traduce en parte Anacleto Ferrer en «Hölderlin en la lírica española del siglo XX» p. 13. Las cursivas son mías y están relacionadas con lo que se decía acerca de las referencias directas a *Nós* y con lo que se sugiere más adelante en relación con Carles Riba.

En términos generales, con sus traducciones, Álvaro Cunqueiro «quixo petar por dentro á fala, (...) darlle ao idioma galego unha andadura máis aberta e lixeira do que se usa, axeitada ao asunto; crao que, humildosamente se decrara, coas nosas limitacións» Manuel M^a Seoane: «A Santiago ven El-Rei», en *Grial*, núm. 56 (1977), citado por X. González Gómez en su introducción a A. Cunqueiro: *Flor de diversos*. (*Escolma de poetas traducido*), p. 5.

una influencia (o, más exactamente, recomendación) del poeta catalán no debiera parecer improbable. Tanto «Abbitte» como «Lebensalter» son dos composiciones que habían sido traducidas por Riba en 1933; Álvaro Cunqueiro bien pudo saber de su existencia y determinar al menos su selección. Sin embargo, volviendo al contenido de la carta, es el primer motivo aducido el que encaja perfectamente con el porqué de la traducción de Hölderlin en *Nós*: su actualidad.

Porque los tres breves poemas vertidos al gallego en 1934 poco dejan entrever acerca de esa visión tan helénica como idílica de «un clasicismo que es posible para nosotros». El «profundo mal da vida» del tercer verso de «Adeus», y la temática *romántica* del poema en sí, como las ruinas de Palmira y el *ubi sunt*, «onde están», y la consiguiente reflexión solitaria que fundamenta «Idades de vida», así como el contenido de «Primaveira» nos abocan más bien a la segunda fuente textual que anunciaba y que no es otra que la ampliación de las citadas palabras de Xosé Luis Axeitos acerca del grupo de intelectuales fundadores de *Nós* que:

«están na procura dunha identidade para unha cultura marxinal e periférica e *fundamentan a súa teoría en elementos esencialmente neorrománticos: saudade, raza, tristura, enxebrismo e terra*».⁴²¹

Un neorromanticismo entendido pues como expresión de nostalgia, de *saudade*, de tristeza por la pérdida de un idílico ser esencial en la tierra, una esencia, un edén que sólo latiría aún en la Galicia de las gentes del campo y del mar, en lo rústico-portuario, en el *enxebrismo*, término de tan difícil traducción. Un neorromanticismo que en este caso asoma en las traducciones de Cunqueiro solamente en forma de *saudade* o en

421. Op. Cit. nota 415 pág. 204. [Las cursivas son mías.]

forma de vate que es encarnación del poeta genio sufridor por ser un incomprendido y por su propia biografía.

Y es que tocaría preguntarse ahora acerca de qué Hölderlin traduce Cunqueiro, de qué concepción del poeta alemán parte el traductor. El primer indicio nos lo ofrece el intelectual gallego en forma de brevísima nota introductoria a sus traducciones que reproducimos aquí:

Johán Cristián Federico Hölderlin finouse en Tubinga -Universidade, mazás, viñas- cando ía a comezar a verán, ano 1843. Nascera alí, no Würtemberg, na pequena vila de Lauffen, no encontro dos doces ríos Zaber e Neckar. Vivía en Tubinga dende 1806, *en grave estado de loucura*.

Estudou en Tubinga, onde coñeceu a *Schelling i-a Hegel*.

Foi profesor en Jena e Weimar. Eiquí trabou *amistade co Schiller*, por quem tivo sempre fonda admiración.

Arredor do ano 1800 vive en Hamburgo; había ido alí *fluxando dunha forte pasión*.

Da primeira época *-romántica i-helenizante-* é o poema «Adeus», «Idades da vida» e «Primaveira» son poemas da época de Hamburgo, cando escribía o «Emilie von Ihrem Brautag», e comenzaban a *nascerlle os máis finos vidros da outra razón, da razón de detrás da cabeza*.

La nota ofrece (entre incorreccións que en nada influyen) unas coordenadas sumamente xerais –señaladas en cursiva- y nada *inocentes*, idealismo (Schelling, Hegel y Schiller), forte pasión, romanticismo y helenismo, que desembocan en el -anunciado desde el final del primer párrafo- *grave estado de locura*. Siendo así la locura lo que máis destaca; esos «máis finos vidros da outra razón, da razón de detrás da cabeza» que condicionan la lectura. Precisamente, en el folleto publicado en 1950 con motivo de la reedición ampliada de estos poemas, Álvaro Cunqueiro reconecía que «[...] -alá polo ano 1934-, cando despois da lectura de *A loita co demo* de Stefan Zweig, *fun irresistibelmente levado a coñecer o grande e desventurado poeta*»⁴²². El libro en

422. Cf. nota 419 p. 206 [Las cursivas son mías]

cuestión, *La lucha contra el demonio*, que ya conociera Carles Riba⁴²³, recoge como es sabido tres ensayos biográficos de Hölderlin, Kleist y Nietzsche centrados precisamente en la *locura* de estos y no siendo dicha *locura* otra cosa que, según Zweig, la expresión de una genialidad creativa mal entendida y marginada por sus contemporáneos. Recordemos que Zweig sintetiza el cúmulo de las nuevas investigaciones e interpretaciones de entonces que caracterizan el redescubrimiento de Hölderlin en tanto que 'poeta contemporáneo' entre los jóvenes del ámbito cultural germano inmediatamente posterior a la primera gran guerra; que su texto consolida la versión definitiva de un Hölderlin poeta que vendría a ser el modelo de artista moderno, el modelo a reivindicar; eso es: poeta en confrontación con el mundo y precursor en asumir la incompatibilidad de la palabra poética con un mundo mercantilizado, o, en lectura de Cunqueiro, con un mundo anti-*enxebri*smo e terra. De ahí la valoración del crítico literario Claudio Rodríguez Fer:

Está poi moi lonxe este Hölderlin que Cunqueiro traduciu e admirou do que estudaran e admiraran metafísicos como o poeta Rilke ou o filósofo Heidegger. *Cunqueiro viu a Hölderlin ao romántico, ao idealista e, sobre todo, ao personaxe trágico máis que ao verdadeiro poeta.*⁴²⁴

A Cunqueiro parece moverle pues el querer destacar, por empatía tal vez, incurriendo de este modo en un inevitable proceso de *apropiación-adaptación personal*, esta incompatibilidad-incomprensión; y pudo ciertamente, desconocedor por entonces de la lengua alemana⁴²⁵, tener acceso a la traducción francesa del texto de Zweig aparecida

423. Cf. nota 304, p.157.

424 . Citado por Johannes Kabatek en «Friedrich Hölderlin en Galego», p. 10. [Las cursivas son mías.]

425. Todos los datos biográficos apuntan hacia ese desconocimiento.

tres años después del original, en 1928⁴²⁶, o bien conocer la edición española recién editada del mismo, *La lucha contra el demonio*, que ocupa el siguiente capítulo de este estudio; es decir, la versión en castellano publicada por la Editorial Apolo de Barcelona en 1934, precisamente. Pero hay otro elemento que explicaría este interés por la *locura*: la traducción francesa de los llamados *Poèmes de la folie* publicada en París en 1930⁴²⁷ -prácticamente el mismo libro que reseñara Esclasans en Cataluña- y que va a ser el texto desde el cual Álvaro Cunqueiro traducirá los tres poemas aparecidos en *Nós*.

426. Stefan Zweig: *Le combat avec le démon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche*. Traduit de l'allemand par Alzir Hella et Olivier Bournac. Librairie Stock Delamain et Boutelleau. Paris 1928.

427. Hölderlin, Friedrich: *Poèmes de la folie*, traduction de Pierre Jean Jouve avec la collaboration de Pierre Klossowski, avant-propos par Bernard Groethysen, Gallimard, Paris, 1930. Cf. nota 377, p. 183.

IV.2 Tres poemas traducidos

«Adeus», «Idades da vida» y «Primaveira» fueron los poemas seleccionados por Álvaro Cunqueiro. El cotejo de las traducciones con el original alemán⁴²⁸ delatan tal cantidad de irregularidades que ya el primer estudio que aborda la cuestión de las fuentes descarta que el escritor gallego, de reconocidísima calidad literaria, haya podido basarse en los textos en lengua alemana. Así, Xesús González Gómez se preguntaba:

Unha das interrogantes que sempre quedarán é saber de que idiomas traduciu estes primeiros poemas, pois, ¿sabía o escritor galego alemán?

Para poco después desembocar en una disyuntiva:

Do alemán normalmente axudábase a través de versións españolas ou francesas, e cita as fontes. Mais como dixemos noutro lugar, existe, en certa maneira, un “misterio”. É o das súas primeiras versións de F. Hölderlin publicadas en *Nós*. Ou se axudou da versión francesa destes poemas feita por Pierre Jean Jouve-Pierre Klossowski, e publicada en 1929 [sic], ou fou axudado por alguén que coñecía o alemán.⁴²⁹

No obstante, este interrogante quedaría despejado a los pocos años y definitivamente, cuando Johannes Kabatek demuestra en su ya citado estudio «que non

428 . Cf. II, pp. 143-145 con III, p. 67, 151 y 179 respectivamente. Siendo las irregularidades alemán-gallego tan obvias y habiendo sido suficientemente señaladas ya por Xesús González Gómez y Johannes Kabatek, a quienes se cita a lo largo de este subcapítulo, no se ha creído oportuno desarrollar en exceso el oportuno análisis contrastivo que sí se ha llevado a cabo en los capítulos previos dedicados a las traducciones de Montoliu o Elvira Lewi y que en este caso apenas si tendría razón de ser.

429. Para la primera cita, en 1990, en *A. Cunqueiro traductor*, p. 52; y en 1991 para la segunda cita, en su introducción a *A. Cunqueiro: Flor de diversos. (Escolma de poetas traducido)*, p. 8.

queda pois ningunha dúbida de que Cunqueiro traduciu dende o francés»⁴³⁰, y más exactamente, como quedaba anunciado al final del punto anterior, en la traducción francesa de los llamados *Poèmes de la folie* publicada en París en 1930.

Es por ello que para acabar de entender y valorar cómo ha traducido Álvaro Cunqueiro a Hölderlin en *Nós* viene al caso presentar aquí la traducción de «Adeus», «Idades da vida» y «Primavera» directamente confrontada a su *original* en francés. Se ilustra de este modo la –salvo errores- casi total literalidad de los tres textos con respecto a un original francés que, pese a opciones de traducción discutibles y algunos errores también, sigue siendo de calidad y goza de prestigio y buena salud editorial habida cuenta su presencia aún en las estanterías de las librerías galas. Tres poemas *originales* franceses que en gallego pasarían a ser:

I	<i>Pardon</i>	<i>Adeus</i>
	Divine créature! Oh j'ai troublé	<i>Diviña criatura! Eu turbei en ti</i>
	Le vermeil repos doré des dieux en toi,	<i>O vermello dourado descanso dos deuses.</i>
	Et sur le secret profond mal de la vie	<i>Saber do segredo profundo mal da vida</i>
	As-tu beaucoup appris de moi.	<i>Aprendiche moito en mín.</i>
	Oublie-le et pardonne! Et pareil au nuage	<i>Esquece todo. Eu voume d-eiquí</i>
	Devant la tranquille lune je m'en vais d'ici	<i>semellante a unha nube que pasou diante a lua</i>
	Et tu reposes, tu brilles dans ta	<i>e ti descansas e brilas novamente</i>
	<i>Beauté retrouvée, ô douce lumière.</i>	<i>na túa nova e bela luz.</i>

430. En 1998, Johannes Kabatek, *op. cit.*, p. 10. De este estudio también tomo y agradezco la idea de confrontar la traducción gallega con el *original* en lengua francesa.

II

Ages de la vie

Idades da vida

Vous villes de l'Euphrate!

Vos vilas do Eufrates!

Et vous rues de Palmyre!

E vos rúas de Palmira

Vous forêt de piliers sur

Os vosos bosques de coluna sober

le plan du désert,

do chán do deserto

Qu'êtes-vous?

Onde están?

Vos couronnes,

Hai que coronarvos

alors que vous passiez

-agora que xa pasástedes do

Outre la limite de ce que respire,

linde do que respira-

Par la fumée des dieux célestes et

co fume dos deuses celestes

Par le feu au loin vous furent enlevées.

cos fogos que ao lonxe vos foron acesos.

Et maintenant je suis assis sous les nuages

Namentras eu estou sentado nas nubes

(Dont chacun a son repos particulier) sous

-cada un descansa a sua maneira-

Les chênes bien aménagés, et sur

sober de carballos ben plantados,

la lande du chevreuil,

e sober as terras dos corzos.

Étrangères et mortes me semblent

Extranxeiros e mortos parécenme

Les âmes des bienheureux

almas benaventurados.

III

Printemps

Primaveira

Il descend le nouveau jour des hauteurs lointaines	<i>Desce un día novo das outuras lonxanas.</i>
Le matin, qui des crépuscules s'est réveillé,	<i>A mañán que xa se despreguizou de crepúsculos</i>
Il rit à l'humanité et gai et orné,	<i>leda e decorativa sorri ás xentes.</i>
L'humanité est pénétrée d'une joie douce	<i>Ás xentes que están cheas de doce lediza.</i>
La vie nouvelle est révélée dans l'avenir,	<i>Semella quererse revelar o porvir</i>
On croit voir la grande vallée et toute la terre	<i>Óllase o imenso val e toda a terra</i>
S'emplir de fleurs, signe des joyeux jours,	<i>Encherse de froles -sinal de brillantes días-.</i>
Et par contre au printemps la plainte est éloignée.	<i>Pola primaveira sempre están lonxe as bágoas.</i>

Al igual que en el original francés, Álvaro Cunqueiro prescinde de métrica y rima y entrega el criterio de calidad de su labor traductora a, por una parte, la anunciada literalidad, un mero trasvase de contenido (y de errores) que llega a ser incluso copia morfosintáctica del francés, y, por otra parte, al dominio literario del idioma gallego del que debe hacer gala en tanto que poeta. Pese a la temática *neorromántica*, esta forma poética exenta de corsé métrico es la que mejor corresponde a la imagen de un Hölderlin moderno al cual aludíamos líneas arriba. La traducción (¿o versión?) parece pues coherente y funcionar, pero ofrece una serie de objeciones ya abordadas, como se anunciaba, por Johannes Kabatek en su citado estudio, quien reparte (acertadamente) los problemas que presenta el quehacer de Cunqueiro en dos grandes bloques: problemas de

comprensión de (y en, si se puntualiza) los textos *originales*, y problemas de la lengua de llegada.

Así, tan breve como elocuentemente, los problemas de comprensión de los textos originales son *problemas do traductor* por no traducir Cunqueiro del original sino de la versión francesa, *habendo entón dúas posibles fontes de erros*. Efectivamente, a modo de ejemplo y ciñendonos a *Idades da vida*, valgan las palabras Kabatek:

(...) vemos por unha parte liberdades de traducción aínda xustificábeis (como este “onde están” por “was seid ihr”, que na versión francesa aparece axeitadamente como “Qu’êtes vous” [sic], que sería máis ben “que sodes” ou “que é de vos”) ou calcos do vocativo do orixinal xa algo discutíbeis coma o “vos vilas de Éufrates!” por “Ihr Städte des Euphrats”, “Vous villes de l’Euphrate” na versión francesa, que en galego podería ser un simple “¡Vilas de Éufrates!” ou, en todo caso, algo como “Ai, vilas de Éufrates” ou “¡Oh vilas de Éufrates”. Pero hai tamén claros erros de comprensión –en todo caso difícil- do texto orixinal. No texto alemán [y francés], o terceiro verso segue na enumeración de obxectos perdidos por mor da vaidade do mundo mentres o texto galego inventa unha posesión: “os vosos bosques”, malinterpretando probablemente o “vous forêts” como “vos forêts”. No mesmo verso, tradúcese “in der Ebene der Wüste” por “sober do chan do deserto”, que sería máis ben “na chaira do deserto”. Esta solución pódese explicar pola liberdade do traductor, pero supoñemos que se trata máis ben dun malentendido producido pola versión francesa, que traduce aquí tamén con certa liberdade “sur le plan du désert”. (...) Pero o erro máis grave de toda a traducción aparece nos versos seguintes: a estrutura do texto de Hölderlin é aquí algo complexa e hai que descifrala antes de podela comprender tamén nunha lectura inmediata na lingua orixinal. É a seguinte: “Die Kronen (die Himmlische tragen) sind euch vom Rauchdampf und vom Feuer weggenommen worden, als ihr über die Grenze der Atmenden gegangen seid.” (..) A estrutura que desciframos no orixinal corresponde máis ou menos a: “As coroas (características de celestiais) fóronvos quitadas polo bafo do fume e polo lume no momento de pasardes por riba do límite dos que respiran.” Esta é a base do significado, evidentemente non é a traducción, pero é a base desta estrutura que o traductor elabora o seu texto. Unha vez entendido o significado básico, temos que ver ata qué punto podemos tamén ter en conta outros factores como o ritmo [por exemplo, el verso yámbico de cinco pies de *Der Frühling* no es respetado ni en francés ni en gallego], a ruptura da linearidade que hai no orixinal por varias interpolacións ou tal vez outros factores.⁴³¹

431. Johannes Kabatek, *op. cit.*, pp. 14 y 15.

Cunqueiro, más que probable desconocedor del original, no parece presentar una - *stricto sensu*- verdadera traducción sino un texto, una versión en definitiva, que, a juicio un tanto severo de Kabatek, *parece ser producto do azar ou un invento feito a base de correspondencias casuais atopadas nun dicionario*. Y es que si persistimos en el análisis de *Idades da vida* aflorarían más malentendidos tales como el “hai que coronarvos” que contradice ya el *original* francés que habla más bien de coronas quitadas, retiradas: “Vos couronnes (...) vous furent enlevées”; o afloraría el error de la versión francesa “par la fumée des dieux célestes” que Álvaro Cunqueiro traduce (mal) por un inspirado “fume dos deuses celestes” en vez de una forma activa tal como “o fume (..) quitouvos as coroas”, alejándose aún más del auténtico original, el alemán, donde las coronas son de los dioses y el humo el elemento que quitó a las ciudades las coronas divinas.

Los problemas del segundo bloque, los de la lengua de llegada vendrían marcados por el hecho de que la lengua gallega de 1934 es *unha lingua aínda non elaborada*, típica de la época, con numerosas formas que hoy en día serían consideradas falsas analogías o *hiperenxebrismos* como “primaveira”, “divinio”, “brilar”, “brilante”, etc., o con *outras que na actualidade son proscritas por seren castelanismos como “coronar” ou “había ido” ou outras que clasificamos baixo o criterio de “dialectalismos” como “froles”, “sober”, “adeprender”, etc.*⁴³². A ello habría que añadir otro fenómeno en los textos de Cunqueiro que resulta un tanto más difícil de valorar, describir y de remediar: el empobrecimiento de esa lengua de llegada. A Kabatek le llama la atención:

(...) –como en grande parte da literatura galega- o esforzo que fai por galeguizar os textos e por fuxir do castelán, esforzo que nalgunha que outra ocasión leva a empobrecer as traducións. Todo é “olla” e “semella”, todo é “ledicia” e “ledo”.

432. J. Kabatek toma los ejemplos de los textos publicados en *Nós* en 1933-34.

Onde, no texto orixinal hai variación entre “munter” e “Von Freunden”, o texto galego simplifica e emprega dúas veces formas do mesmo étimo: “ledo” e “lediza” (vs. 3 e 4)⁴³³

Dos formas con la misma etimología que, no obstante la recriminación, favorecen en este caso a la sonoridad del poema. A estas alturas bien puede afirmarse que Álvaro Cunqueiro en 1934 ha traducido buscando ser fiel a un original que desconoce y, por lo tanto, casi por libre y con un único criterio: su intuición poética⁴³⁴. Pero, ¿acaso no es consciente de ello el lector último de *Nós*?

Aunque alcanzando un público minoritario y de influencia posterior en las letras gallegas sumamente difícil de rastrear, concretar y evaluar, ¿hasta qué punto podrían haber calado estos tres mínimos poemas en los círculos poéticos gallegos de 1934? No hay ninguna noticia al respecto.

Desde una perspectiva histórica, se trata de la primera noticia y traducción en lengua gallega de la figura y obra de Johán Cristián Federico Hölderlin [sic]. Unas versiones de tres poemas que, pese a su discutible calidad, pese a su intencionalidad y coherencia, no dejarán de ser mínima y anecdótica expresión del poeta suabo. Dos años más tarde la Guerra Civil si no silenciaría, sí dificultaría sus posibles ecos⁴³⁵. Dos años más tarde, en 1936, aparecerían unas traducciones de Luis Cernuda que bien pudieran también hacerles sombra.

433. *Op. cit.* p. 15.

434. Recordemos que estas fueron las primeras traducciones publicadas del poeta gallego. Años más tarde, en 1969, con una amplísima experiencia ya en traducción literaria, Cunqueiro afirmaría no ser amante «das versións “libres” dos poemas doutros poetas», que le gustaban «as versións fieis, que conservasen o decir do poeta e mantivesen o son espiritual, o decir do poema, e a imaxe», citado por X. González Gómez en su introducción a A. Cunqueiro: *Flor de diversos. (Escolma de poetas traducido)*, p. 9.

435. Tal vez por ser consciente de ello la ampliaría Álvaro Cunqueiro años más tarde, aunque con un alcance muy minoritario aún, sobrevivida la postguerra, en 1950.

La repercusión de las mínimas versiones de Álvaro Cunqueiro en los círculos literarios gallegos y galleguistas apenas si parece pues llegar a darse. No obstante, en 1947, un original gallego del siguiente poema, retrato de un Hölderlin idealista, heleno y trágico que encaja con la imagen (y temática) ofrecidas por las versiones de *Nós*, fue incluido en el libro *Cómaros verdes* (Villagarcía de Arosa, Ediciós Celta) dentro de la sección titulada “Nenias”. *Cómaros verdes*, el «primer libro de poesía verdaderamente importante publicado en Galicia en la posguerra»⁴³⁶. Su autor, un conocido (y más que probable amigo) de Álvaro Cunqueiro: el poeta y también galleguista Aquilino Iglesia Alvariño (1909-1961)⁴³⁷:

Joh. Chr. Friedrich Hölderlin

Eran ben doces os campanarios de Tubinga
e eran ben ledas as rúas -ai!- dos estudantes.
Louriñas louras, as taberneiras de Denkéndorf
sorrín alegres ôs probes mozos tonsurados.

Ai, qué bebedizo a aquel mociño lle darían!
Ai, qué oscuro aquél na mar clariña dos seus ollos!
Ai, quen fanaría o vidro limpio da súa i-alma!
Ai, qué verme roe o corazón do noso amigo!

e agora, en ónde sona moi vello son da fruta?
E agora, en ónde verdega o buxo de Academo?

436. Fonte, R., «Una poesía europea», p. 33.

437. Véase http://bvg.udc.es/ficha_autor.jsp?id=AquIgles&alias=Aquilino+Iglesia+Alvari%F1o o http://bvg.udc.es/ficha_autor.jsp?id=AquIgles. Cabría citar desde estas páginas el siguiente aspecto biográfico: «Após a guerra civil, Iglesia Alvariño compuxo poesía de signo fascista en español, mais en 1947 voutou á lírica galega, editando *Cómaros verdes*».

Respecto a los contactos que tuvo con Cunqueiro: «Tras varias colaboraciones esporádicas, en 1930 [Álvaro Cunqueiro] comienza a publicar artículos y poemas en varios números de la revista *Vallibria*, dirigida en Mondoñedo por el cronista de la villa, don Xosé Traperero Pardo, al tiempo *que impulsa y dirige, hasta 1933, la revista Galiza, de signo galleguista y prácticamente monolingüe, en la que escriben también Aquilino Iglesia Alvariño* [la cursiva es mía] y José Díaz Jácome, además de los ya consagrados Castela, Otero Pedrayo o Vicente Risco (Francisco Fernández del Riego, en 1991, transcribe una carta, con fecha del 28 de agosto de 1931, del escritor mindoniense en la que lo hace partícipe del proyecto del semanario, también nacionalista, *Acción Gallega*, que nunca se concretaría). El 25 de julio de 1930 se presenta el primer número de la publicación, y Cunqueiro, con José Ramón Santeiro, realiza su primer discurso público en Mondoñedo.»

En <http://cvc.cervantes.es/actcult/cunqueiro/biografia/compostela.htm>

Mirtos de Aspasia, ónde decoran eles ora
craro entusiasmo, deuses de gracia e pedra mármore?

Plátanos con sol, beiras do Iliso, cheos de niños.
Plátanos con mel e abellas de ouro, vago son.
erasme péleia, pombiña branca de Batilo,
sin viño roxo, de alas xeadas e sin sono.⁴³⁸

Así, pese a unas circunstancias desfavorables, la primera recepción de Hölderlin en lengua gallega empezaría pues a dar algunos frutos.

Una última cuestión merece ser abordada y es la de la posible influencia de Hölderlin en la obra de Álvaro Cunqueiro. Contrariamente a lo que sucede con Carles Riba y Luis Cernuda, la lectura de la poesía de éste no ofrece ningún indicio de una influencia formal y/o temática clara⁴³⁹. Tampoco parece existir ningún estudio que ni siquiera me

438. Según versión ofrecida por Anacleto Ferrer, Hölderlin, p. 231-32. En *Poetas del poeta*, p. 92, Jesús Munárriz ofrece esta traducción:

Joh. Chr. Friedrich Hölderlin

Eran bien dulces los campanarios de Tubinga
y bien alegres las calles -¡ay!- estudiantiles.
Rubitas rubias, las taberneas de Denkendorf
sonríen alegres a los pobres mozos tonsurados.

¡Qué bebedizo a aquel mocito le darían!
¡Ay, y qué oscuro en la mar clara de sus ojos!
¡Quién empañaría el cristal limpio de su alma!
¡Ay, qué gusano corroe el corazón de nuestro amigo!

Y ahora, ¿dónde suena antiguo son de flauta?
Y ahora, ¿dónde verdea el boj de Academo?
Mirtos de Aspasia, ¿dónde decoran ahora,
claro entusiasmo, dioses de gracia y de mármol?

Plátanos con sol, riberas del Iliso, lloro de niños.
Plátanos con miel y abejas de oro, vago son.
erasme péleia, paloma blanca de Batilo,
sin vino rojo, de alas heladas y sin sueño.

439. La narrativa de Álvaro Cunqueiro que aborda la figura del héroe sí ofrece algunos indicios claros de la presencia de un Hölderlin interpretado en clave precisamente heroica. José Manuel López Mourelle, en su tesis doctoral *El héroe en la narrativa de Álvaro Cunqueiro* (2001) apunta certeramente esta presencia en la novela *Las mocedades de Ulises* del año 1960: «Ulises añadirá todavía un matiz más a la pintura de

desmienta e insinúe la presencia de una influencia formal de Hölderlin en la labor poética de uno de los «once nombres clave en el desarrollo de la poesía gallega desde la eclosión de los movimientos de vanguardia hasta nuestros días [y] una de las grandes figuras de las letras gallegas de todos los tiempos»⁴⁴⁰. Influencia formal más difícil de asegurar aún si se tienen en cuenta, junto a las serias dudas acerca de conocimientos que pudiera tener Cunqueiro de la lengua alemana, sus características propias de creador *eclectico*, «perfecto ejecutante, prodigioso en su mimetismo, hábil en la inserción de novedades, hasta agotar la fórmula»⁴⁴¹. Pueden apreciarse en su poética, eso sí, coincidencias temáticas –nostalgia por un ideal perdido y un latente panteísmo, por ejemplo- que más bien deberían ser tildadas de afinidades temáticas que remiten a esos elementos neorrománticos antes citados y presentes en la creación publicada por *Nós*, tales como *saudade*, *tristura* y vate como ser melancólico o, más exactamente, a las palabras citadas anteriormente: *Cunqueiro viu a Hölderlin ao romántico, ao idealista e, sobre todo, ao personaxe tráxico máis que ao verdadeiro poeta*⁴⁴². Es decir, un Hölderlin parcial, a imagen y semejanza de un Álvaro Cunqueiro poeta «que ahonda en el poso melancólico», de «espíritu alejandrino, es decir romántico»⁴⁴³ que le define.

Con el tiempo, el poeta gallego le dedicaría el siguiente poema. El Hölderlin retratado alude –o, al menos, así lo parece- al poeta ido y recluido en *su* torre de

Dionís, buscando en última instancia la respuesta de Alicia y su enamoramiento: prueba la vía de la compasión, *barnizando a su personaje con la piel de un héroe romántico, entregado al destino ("Caminé mi tierra, mi heredad, en la noche, en dirección al ejército de los legítimos.", p. 213), a la muerte, recordándonos al héroe Empedocles en dirección al Etna en la obra de Hölderlin; un héroe desesperado ("... para mis nocturnas, escondidas lágrimas.", p. 213), que se despide del mundo: "Me despedía con versos antiguos de las estrellas siempre nuevas." [La cursiva es mía], p. 213).*» (p. 194) Y también: «El motivo del héroe que regresa y permanece en un estado de amnesia, aparece en LMU cuando Jasón cuenta a Ulises la historia de un príncipe (...). Pero también *nos recuerda al final de la vida de Hölderlin - cuando es hospedado por Zimmer en su casa- , en definitiva un soñador como Sinbad.* [La cursiva es mía]» (p. 294) En <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/fil/ucm-t25155.pdf>

440. Basilio Losada en su edición bilingüe: *Poetas gallegos contemporáneos*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p.8 y p. 185.

441. Basilio Losada, *op. cit.*, p. 13.

442. Cf. nota 424, p. 209.

443. Basilio Losada, *op. cit.*, p. 184-185.

Tübingen. Solitario, visionario, pagano, contempla el atardecer de un mundo que pudo ser poético mientras, en expresión típicamente gallega, *a vaca do vento muxe*:

A Hölderlin

*Iste latexo do sol nas nenas dos teus ollos
cóstame comparanzas das rosas á luarada.
Namentras a vaca do vento muxe.*

*Aetas Cumoei carminis, sentado estás nas nubens
anunzando como un anxo ledo ou un praneta antigo.
Namentras a vaca do vento muxe.*

*Xa non podes apreixar tanto sono segredo como pasa
quente e roxo como un viño vello
- namentras a vaca do vento muxe -*

*dianre a fiestra onde penduras as tías mans douradas
pra que sempre os Deuses teñan unha despedida ao solpor.
Namentras a vaca do vento muxe.*

*Agora que ti dices a túa consague co bronce e a rosada
e deitas nos teus beizos de marbre unha brasa conservada
de calquier incendio antergo
- namentras a vaca do vento muxe.*

*e no nome de Apolo e no silencio da terra dices de ti. Eu
son quen canta
comenzando por falar a traveso dista auga quente e xorda
que batexa nos cons da miña testa.
Namentras a vaca do vento muxe.⁴⁴⁴*

La imagen sigue correspondiendo a la ofrecida en la introducción de sus tres versiones de 1934, imagen que Álvaro Cunqueiro, poeta y lector, apenas si varía a lo largo de su vida, imagen que remite a la ofrecida por Stefan Zweig en *La lucha contra el demonio*,

444. Poema incluido por Basilio Losada en su citada antología bilingüe *Poetas gallegos contemporáneos*, p. 214-216. El antólogo ofrece la fuente: «Publicado en *Escolma de poesía gallega*, vol. IV», pero no la fecha de composición del texto. El poema, extrañamente, no aparece recogido en la edición de sus obras completas: Álvaro Cunqueiro, *Obra en galego completa*, Vigo, Galaxia, 1991. Anacleto Ferrer, (*Hölderlin*, p. 200) apunta la fecha de 1950.

a través de cuya lectura, recuérdese, «*fun irresistiblemente levado a coñecer o grande e desventurado poeta*»⁴⁴⁵.

445. Cf. nota 422, p. 208.

V. LA LUCHA CONTRA EL DEMONIO DE STEFAN ZWEIG

Aun sin tratarse de una traducción *stricto sensu* de un texto de Hölderlin, nos hallamos ante la publicación de un ensayo, la *Lucha contra el demonio. (Hölderlin, Kleist, Nietzsche)* del literato y *humanista* europeo Stefan Zweig, cuya singular importancia explica el presente capítulo. La historia de la primera recepción de Hölderlin, aunque fundamentada en estas páginas en las traducciones de su obra, no puede limitarse a ellas cuando también interviene en el proceso receptivo un libro que resulta ser amena ventana a una sugerente perspectiva del vate alemán, tanto psicológica, literaria como biográfica, perspectiva repleta de citas igual de sugerentes y procedentes del conjunto de su obra; ensayo que encauza e *influencia* la lectura del poeta de tal manera que llegará incluso a propiciar algunas de las primeras traducciones peninsulares de Hölderlin. Así Álvaro Cunqueiro a raíz de la edición española de 1934 del libro.

VI.1 Breve historial de un libro

El austriaco Stefan Zweig, de obra tan extensa, como densa y rica en todos los géneros, biografía, ensayo, teatro y novela, uno de los autores más leídos de la Europa de entreguerras y el que «mejor supo reflejar los anhelos y los miedos de sus contemporáneos»⁴⁴⁶ concluye *Der Kampf gegen den Dämon. Hölderlin, Kleist,*

446. Luis Fernando Moreno Claros: «Europeo, humanista, cosmopolita», El País (Babelia), 20-08-2005. La densa y rica obra de Stefan Zweig se ha vuelto a editar en el último decenio en Europa, (aunque no en su Austria natal). Su actualidad y contribución a la cultura europea sigue intacta. En Francia sobre todo y también en España (El Acantilado), «vuelve a editarse su obra elegante, de perspicacia psicológica inigualable, su obra densa y rica en todos los géneros: la biografía, el ensayo, el teatro, la novela». La prensa más reciente no ha desatendido el fenómeno y ofrece algunos artículos al respecto que rozan la excelencia. Por su capacidad de síntesis destacaría precisamente el de Silvia Escobar, «Stefan Zweig: un hombre de hoy», (El País, 25-02-2002.), de donde procede la cita anterior. Los ensayos de LAFAYE, Jean Jacques, *Nostalgias europeas: una vida de Stefan Zweig y Stefan Zweig. Un aristocrate juif au coeur de l'Europe* ofrecen asimismo un reciente intento de análisis de los oscuros motivos del fenómeno, motivos que tal vez explican también la amplísima recepción de Zweig en la Europa de entreguerras:

A fin de cuentas, de su *Momentos estelares de la humanidad* se vendieron en alemán -en los años veinte- cerca de un millón de ejemplares. Hoy sus libros están en los escaparates de toda Europa, y la razón es difícil de conocer. Su espíritu europeo, quizá. La amplitud de su obra: ensayos biográficos sobre casi cien personajes de la historia universal. La excelencia de su escritura. Jean-Jacques Lafaye propone: "Zweig vuelve porque la literatura europea actual se caracteriza por el ombliguismo y la oscuridad". (...) Zweig es un escritor realmente distinto respecto al modelo de nuestros días. Elijo de uno de los más ricos industriales austriacos, lo que le libraba del principal condicionante del artista, tuvo una juventud de frenético estudio (por libre) y poesía, en la Viena única del cambio de siglo, que también desde hace cierto tiempo se encuentra incomprensiblemente de nuevo bajo los focos. Incomprensiblemente por cuanto parece imposible que alguna vez fuese olvidada. (...) Inspirándose en la brillante estela de Hofmannsthal y admirador de Freud -que a su vez elogiaría su libro sobre él como el más inteligente que se había escrito hasta la fecha-, coetáneo de Schnitzler, Kraus, Musil, Kokoshka, Klimt, Schiele y una larga lista sin la cual el siglo no está completo, Zweig descubrió pronto que tenía talento para contar quiénes habían sido artistas excepcionales, como Tolstói, o personajes oscuros, como Fouché, arquetipo mismo del cinismo político. "Zweig tuvo la modestia y la generosidad de aceptar su talento de divulgador", dice Lafaye. Sin necesidad de dinero, utilizó su talento para la claridad, que no trivialidad, y para difundir la gran cultura. "No se rebajó al nivel de las grandes audiencias, que es lo que se propone ahora, sino que intentó subir ese nivel", dice Lafaye. "Y dio le mejor que podía dar". La vida y obra de Zweig testimonian también un espíritu individual que es el reverso del espíritu actual, muy tendente a la uniformidad en la cultura de los medios de comunicación de masas, en opinión de Lafaye.

Pedro Sorela en «El regreso de Stefan Zweig. Jean-Jacques Lafaye indaga en el espíritu europeo del escritor vienés», El País, 21-12-1995.

Nietzsche en Salzburgo y lo publica el mismo año, 1925, en Leipzig y en una editorial de prestigio y amplísima presencia comercial: Insel Verlag. El libro, especialmente a partir del éxito y popularidad de la publicación, en 1928, del ensayo *Momentos estelares de la humanidad*, llegaría a tener 20 ediciones. En 1928 aparece la traducción al francés. Carles Riba dispone de ella en su biblioteca. Esclasons se vale de ella para escribir (como se vio) un artículo sobre Hölderlin⁴⁴⁷. E incluso Cernuda pudo asimismo haber sabido de su existencia durante y después de su estancia en Francia, también en 1928. Finalmente, dirigido asimismo a un público instruido, con una mínima base de educación clásica, y de tradición liberal con vocación europea, aparecerá en Barcelona seis años más tarde la traducción castellana de *La lucha contra el Demonio*⁴⁴⁸:

Es handelt sich bekannterweise um Aufsätze über Hölderlin, Nietzsche und Kleist, die einen Höhepunkt der feuilletonistischen Kunst des österreichischen, in Spanien schon damals sehr beliebten Autors bilden. Die Sammlung war 1928 in Frankreich erschienen und konnte sich in Spanien *zwischen 1934 und 1936 eines so großen Erfolgs erfreuen*, dass bereits 1940 kurz nach Ende des Bürgerkrieges die vierte Auflage vorlag.⁴⁴⁹

La traducción castellana de la *Lucha contra el demonio* aparece bajo el sello de la editorial barcelonesa Apolo. No edita el ensayo un editorial minoritaria cualquiera. La editorial Apolo es por entonces una de las más activas y comerciales, abierta a novedades y *europizadas* del país. Una editorial tan consciente y atenta al panorama cultural europeo como a la creciente demanda de poesía y temática poética que estaba

447. Véanse pp. 182 y ss. de este estudio.

448. Cf. II, pp. 147-243.

449. Javier Orduña: «Auf den Spuren der Rezeption Kleits auf Spanisch» en http://www.kleistonline.de/texte/beitraege/jo_spanisch.htm. [La cursiva es mía] La tercera edición es de 1937. De la segunda no se ha podido cotejar ejemplar alguno, pero bien puede ubicarse a finales de 1935 o principios del 36. La editorial Plaza y Jané de Barcelona, en 1967, seguía editando la obra. Por otra parte, huelga señalar que Gonzalo Sobejano data incorrectamente la primera traducción de este libro: «En este mismo año 1946 [...] y se traduce en Barcelona el libro de Stefan Zweig: *La lucha ...*» en *Nietzsche en España*, p. 636.

empezando a experimentar por esas fechas la sociedad española, un interés por lo poético que explica que en las ferias del libro de 1935 y 1936 se hallaran los libros de poesía «entre los más buscados por los lectores y los de más éxito, según precisaban editores y periodistas»⁴⁵⁰. Bien informada del éxito cosechado por el ensayo de Zweig en los círculos (y mercados) literarios europeos, la editorial no duda en tomar la iniciativa y ofrecer el texto al lector español de la época.

La *Lucha contra el demonio* es el único ensayo biográfico de Zweig basado en autores alemanes; Hölderlin, Kleist y Nietzsche, tres visionarios analizados individualmente que Zweig reúne bajo un mismo título al observar en ellos una serie de afinidades espirituales y existenciales que coinciden con la tipificación de raíz romántica que se hará del genio (literario) a lo largo del siglo XX⁴⁵¹. Inadaptados sociales o de adaptación aparente (y enajenante), profundo convencimiento de ser unos incomprendidos, solitarios, siempre un paso (o más) por delante de los restantes mortales y de su tiempo, originales, dominados por una fuerza superior, léase incontrolable, que desestabiliza los sentidos, desborda la inteligencia y conduce (por exceso y agotamiento) a la aniquilación intelectual, psíquica y vital, a la locura, a la autodestrucción, a la muerte prematura o al suicidio. Todo ello después de sentar, eso sí, y sin reconocimiento alguno por parte de sus coetáneos, algunas de las bases y reglas de la literatura y filosofía contemporáneas. Sin casa propia, sin actividad laboral estable, sin vínculos familiares fuertes, «sin arraigo a nada ni a nadie, viven en el inestable vacío y en la fragilidad de las estrellas fugaces»⁴⁵²: así son los genios, así es el genio. La vigencia (o éxito) del texto de Zweig queda probada por sus reiteradas e incesantes reimpressiones en el conjunto de Europa a lo largo de todo el siglo XX y, en el caso de

450. Víctor Fuentes, «1936: un boom poético perdido», p. 66.

451. JIN Xiulin: *Stefan Zweigs literarische Typisierung des Genialischen*, Hamburg, Verlag Dr. Kovac, 2004.

452. Tomo estas palabras prestadas de la excelente reseña que hace de la obra de Zweig el poeta extremeño Santos Domínguez en su *blog*: <http://santosdominguez.blogspot.com/2006/01/la-lucha-contra-el-demonio.html>.

España, por la reciente recuperación del mismo por parte de la editorial catalana *El Acanalado*⁴⁵³. Una edición citada aquí por la significativa razón de que vuelve a ofrecer la misma (por excelente) traducción que la que presentara la editorial Apolo en 1934.

Porque, ¿qué se le ofrecía con este libro al lector de entonces? Salvando el contexto histórico y social, un contenido del todo parecido a lo que le aguarda al lector actual:

Hölderlin, Kleist, Nietzsche, tres personajes extraordinarios por los que Stefan Zweig, como «psicólogo por pasión, creador por voluntad creadora» sentía un profundo apego. Su inquietud vital los aleja de la contención de Goethe decidido a auto construirse: «La fórmula para la vida según Goethe es la representada por el círculo: una línea cerrada, la redondez absoluta que abarca toda existencia, el eterno retorno a uno mismo.» En cambio, «la forma de lo demoníaco», de la inquietud interna en Hölderlin, Kleist y Nietzsche, «se expresa por una parábola: un ascenso rápido e impetuoso en una única dirección, hacia lo superior, lo infinito, una curva perpendicular y una caída brusca.» El demonio, entendido por Stefan Zweig como remanente del caos original del mundo, es quien desafía a los hombres creativos, poseídos por él, y les «arranca de las manos, a la fuerza, el timón de la voluntad, de manera que... son tambaleados por la tempestad, y chocan contra las peñas de su destino.»⁴⁵⁴

Pero, ¿qué ofrece exactamente la prosa precisa y subyugante de Zweig respecto a Hölderlin? Una selección mínimamente comentada de algunos de los pasajes más significativos del ensayo vendría a ser –creo– el modo más expositivo de responder a esta pregunta. Y de ello se encarga el siguiente punto.

453. Stefan Zweig, *La lucha...*, Barcelona, El Acanalado, 1999. Huelga apuntar que la misma editorial prosigue en la actualidad con la recuperación de las obras completas del autor austríaco.

454. Texto de la contraportada de la edición más reciente. Nótese cómo precisamente resuenan en ellas los versos finales de la “Canción del destino de Hyperion”: «Wie Wasser von Klippe / Zu Klippe geworfen».

VI.2 Hölderlin y *Der Kampf mit dem Dämon*

Desde las páginas de *Der Kampf mit dem Dämon*, Stefan Zweig recoge y sintetiza eclécticamente los resultados de las nuevas investigaciones e interpretaciones que derivaron del redescubrimiento de Friedrich Hölderlin en el mundo cultural germano de la posguerra y los acerca al público lector. El título es sugerente y acompañan a Hölderlin dos figuras entronizadas ya por entonces en el mundo de las letras alemanas y europeas: Kleist y Nietzsche. Zweig, como ya quedó apuntado en páginas anteriores⁴⁵⁵, estructura su ensayo sobre el seguimiento *poético* de la obra y, sobre todo, biografía del poeta; un seguimiento que vuelve a desarrollarse *grosso modo* en cada uno de los capítulos. Una simple mención del título de los diecisiete que jalonan el ensayo reflejarían dicha voluntad *biográfica*, como también el deseo de ofrecer una visión completa, rotunda y plenamente coherente de la figura (y obra) del recientemente recuperado y *genial* Hölderlin: *La pléyade sagrada*, *Infancia*, *La imagen del poeta*, *La misión del poeta*, *El mito de la poesía*, *Faetón o el entusiasmo*, *Entrada en el mundo*, *Encuentro peligroso*, *Diotima*, *El ruiseñor canta en las tinieblas*, *Hiperión*, *La muerte de Empédocles*, *Las poesías de Hölderlin*, *Caída en el infinito*, *Tinieblas de púrpura*, *Scardanelli* y, finalmente, *Resurrección*.

Con este ensayo Zweig consolidaba la versión definitiva de un Hölderlin poeta que vendría a ser *el* modelo de poeta moderno. *El* que es cuando vive *poseído* por una fuerza que le enfrenta al incipiente mundo burgués, a la incipiente *modernidad*. Un Hölderlin (reiteradamente) *puro*, precursor en asumir plenamente las consecuencias de

455. Remito a las páginas 68 y 69 de este estudio.

saber de la incompatibilidad de la palabra poética con un mundo mercantilizado. Poeta moderno *avant la lettre* y primero en encarnar la oscura fuerza *daimónica* que por encima de cualquier imperativo social le alimenta y obliga como creador, fuerza natural y atemporal que le desasosiega tanto como le nutre, separa y enfrenta a una realidad técnicamente desacralizada, cosificada y apoética por definición. Una forma de ser en el mundo que desembocaría en una rebeldía incontrolable, por insatisfacción y por insuficiencia de la razón concebida ésta última como elemento meramente instrumental y calculador; una fuerza *daimónica* que empujaría a una frágil y autodestructiva tensión existencial, cuyas exigencias expresivas darían pie –vía *entusiasmo*– a un peculiar tratamiento del lenguaje poético y a toda una poética personal que, superando su condición de mero *loco* soñador adscrito a la escuela romántica, habrían de aguardar más de un siglo en empezar a ser entendidos. Por ello, «con la frente coronada de destellos de gloria, sale de la obscuridad, como quien abandona una misteriosa patria, para iluminar de nuevo nuestra época.»⁴⁵⁶

Zweig escribe de manera concentrada y ordenada. Quiere explicar y divulgar la figura de Hölderlin en clave contemporánea. Su discurso sigue una lógica interna tan clara como efectiva, en el cual abunda la repetición –ampliada, complementada, matizada– de una misma idea. Así, con el primer capítulo, *La pléyade sagrada*, Zweig, a modo de introducción, define, describe y vuelve a ubicar la figura de Friedrich Hölderlin en la historia de la literatura alemana reciente. La misma idea nutre el último capítulo, cerrando de modo circular y (aparentemente) perfecto la totalidad del ensayo. La larga cita que sigue sintetiza y anuncia la imagen definitiva que del mismo nos aguarda al finalizar la lectura del centenar de páginas que abarca el texto:

456. Cf. II, p. 153.

Uno sólo de esa pléyade sagrada, *el más puro de todos*, se arrastra todavía largo tiempo sobre esa tierra ya sin dioses. Es Hölderlin, a quien la Fatalidad ha señalado los más extraños destinos. Aún florecen sus labios, aún camina a tropezones su aviejado cuerpo por las tierras alemanas; su mirada azul se hunde todavía desde la ventana en el tan amado paisaje del Neckar. Aún puede abrir sus párpados para elevar sus ojos hacia el «Padre Éter», hacia el cielo eterno; pero su espíritu ya no está despierto, sino cubierto por las nubes de un ensueño infinito. Los dioses, celosos, no ha matado al que los espiaba, sino que, como a Tiresias, le han cegado la inteligencia. No han degollado a la víctima sagrada, como a Ifigenia, sino que la han envuelto en una nube para llevarla a al Ponto Euxino del espíritu, a la obscuridad quimérica del sentimiento. Un espeso velo cubre su alma y su palabra. Vive aún algunas docenas de años con los sentidos turbados «en divina esclavitud», desligado del mundo, extraño a sí mismo, y sólo el ritmo, como una ola, brota aún, pulverizado, en sonidos quejumbrosos, de su boca vibrante. (...) Poco a poco, empieza a grisear su cabeza, ya no queda más que una sombra tímida, un fantasma, del ser agradable que fué un día. Y, tambaleante, marcha por las calles de Tubinga, escarnecido por los muchachos, rodeado de estudiantes que se burlan de él, estudiantes que no supieron ver aquel espíritu apagado tras la envoltura trágica del cuerpo. Hace ya tiempo que nadie se acuerda de Hölderlin. Un día, a mediados del siglo, Bettina -que ya una vez le saludó como a un dios- oye decir que el poeta arrastra su vida serpentina en casa de un honrado carpintero y se horroriza ante él como si fuera un emisario de Ades, tan extraño le encuentra para el presente, tan remoto suena ya su nombre, tan olvidada está su magnificencia. *Y el día que se acuesta para morir, su muerte no tiene en Alemania más importancia que la caída de una hoja marchita ya por el otoño.* Algunos obreros le llevan a la tumba envuelto en raída mortaja; miles de páginas que escribió durante su vida se dispersan entonces o algunas son guardadas negligentemente, cubriéndose de polveo año y más años en las bibliotecas. *Durante toda una generación quedó sin ser leído el heroico mensaje del último, del más puro de la pléyade sagrada.*

*Como una estatua griega, enterrada entre los escombros, permanece la imagen espiritual del poeta escondida durante muchos años, docenas de años, cubierta por le olvido.*⁴⁵⁷

Los dieciséis capítulos restantes son una detallada y documentada explicación a cómo ha llegado Hölderlin a ser esa estatua griega enterrada. No procede citar aquí la totalidad del ensayo, 144 páginas en su primera edición española, pero sí —como se señaló— aportar esos párrafos que, capítulo tras capítulo, dan idea y sintetizan el avance del discurso de Zweig.

457. Cf. II, pp. 152-153 [La cursiva es mía]

Así, después de ubicarle de forma introductoria en *La pléyade sagrada*, el ensayista austríaco nos presenta una *Infancia* idílica, entre naturaleza y ambiente familiar, femenino y protector, que se rompe, dando pie al poeta escindido entre realidad y deseo:

Entonces, pues, en el crepúsculo de su infancia, en los años decisivos de su formación, es cuando se inicia en Hölderlin ese *desgarramiento interior, incurable, ese corte rotundo entre el mundo real y su mundo interior*. Y esa desgarradura no cicatriza ya jamás; siempre le queda la sensación de ser un niño desterrado lejos de su casa; siempre experimentará ya la nostalgia de una patria feliz, perdida prematuramente, y que se le parece a menudo como una *Fata morgana*, rodeada siempre de una atmósfera poética, hecha de presentimientos y de recuerdos, de sueños y de música. Sin cesar, se siente, ese eterno muchacho, como arrancado del cielo de su juventud, de sus primeros deseos, de un mundo primitivo e ignoto; *se siente precipitado brutalmente contra la dura tierra, metido en un medio repulsivo para él; y desde esa época, desde su primer encuentro con la realidad, supura, en su alma herida, el sentimiento de un mundo hostil*.⁴⁵⁸

Zweig avanza intercalando oportunas citas de la correspondencia de Hölderlin o versos de sus poemas; no está sino anunciando la «posición romántica que Hölderlin ha tomado en la vida»:

Las dos únicas direcciones de su alma están fijadas: *hacia atrás y hacia arriba*, nunca su voluntad se dirige a la vida real, sino que está siempre fuera y por encima de ella. No quiere tener nada que ver con el presente, ni aun para combatirlo. Toda su fuerza se hace pasiva, muda, tratando sólo de conservar la pureza de su ser. Así como el mercurio no se mezcla nunca con el agua, así su propio ser se niega a toda combinación o mezcla. Por eso, fatalmente, se ve siempre rodeado de una invencible soledad (...) La pureza de Hölderlin es su error trágico.⁴⁵⁹

Consolidado el poeta, escindido, solo, trágico, Zweig procede entonces a describir *La imagen del poeta*. Bajo el título del capítulo aparece de nuevo la cita de rigor. Todas ellas han sido cuidadosamente seleccionadas; y esta llama aquí la atención por ser claro

458. Cf. II, p. 156. [La cursiva es mía –salvo *Fata morgana*]

459. Cf. II, pp. 158-159.

indicador del carácter helénico panteísta de la poética hölderliniana: «Nunca comprendí las palabras de los hombres. Me hice grande en brazos de los dioses»⁴⁶⁰ Dicho esto Zweig ofrece al lector las descripciones documentadas –cita, entre otros, a Schiller– que se tienen de un joven Hölderlin que resultó ser esbelto y delicado en su juventud, amén de dotado para la música. Una imagen que, pese a su «porte delicado y aristocrático», no implica que el poeta «nos hable de sentimientos verdaderamente alegres». Zweig subraya más bien su personalidad introvertida y da noticia de su teórico destino como párroco:

Retraído, tímidamente recogido en sí mismo, como también nos le pintan sus compañeros. Nos dicen que *jamás se mezcló con los otros*, que solamente en el refectorio, lleno de entusiasmo, leía algunos versos de Ossian, de Klopstock y de Schiller o que a veces desahogaba la plenitud de su pecho por medio de la música. Sin ser orgulloso, sabe guardarse a distancia; cuando sale de su celda, esbelto, erguido, como quien marcha hacia lo sublime, les parece a sus camaradas como «si Apolo atravesara la habitación». *La persona de Hölderlin hace pensar en la antigua Grecia y en la patria griega*. hasta al menos dado a las musas, hasta a aquel hijo de pastor, destinado a ser él también pastor, (...).⁴⁶¹

Zweig recuerda seguidamente la ausencia de retratos de su edad madura, «como si la suerte no quisiera dejarnos ver a Hölderlin más que en plena floración», añadiendo que «sólo medio siglo después, nos muestra la máscara reseca del viejo, convertido otra vez en niño. Entre estas dos imágenes, hay tinieblas y crepúsculo.» El escritor austriaco complementará esa *imagen* que da título al capítulo con una descripción centrada en la evolución de la personalidad de Hölderlin y en los motivos que le conducen a la locura:

Hölderlin se hace *desconfiado y susceptible*: «una palabra , una palabra cualquiera podía ofenderle». Lo precario de su situación le quita la seguridad y hace que su ambición se refugie en lo hondo de su pecho, causando una profunda herida de arrogancia y amargura. Desde entonces, trata ya de ocultar su rostro interior ante la brutalidad de la plebe intelectual a quien está obligado a servir y,

460. Cf. II, p. 159.

461. Cf. II, p. 160. [La cursiva es mía]

poco a poco, esa máscara servil se le incrusta en la carne y en la sangre. *Sólo la locura, como sucede con toda pasión, pone al desnudo el devoramiento interior que padece.*⁴⁶².

Y la *locura* de Hölderlin pasa a ser el eje del resto del capítulo. Y con ella la relación de vida y anécdotas durante su confinamiento en casa de la familia Zimmerman, en Tübingen, convertido durante 40 años en un *Scardanelli* cuya mirada «tiene aún la pureza, reflejo de la pureza interior»⁴⁶³.

En el siguiente capítulo Stefan Zweig da a conocer y desarrolla uno de los aspectos fundamentales de la poética hölderliniana, *La misión del poeta*, o lo que, tomando el término del mismo Hölderlin, la crítica ha venido llamando desde el principio *Dichterberuf*. Apenas reseñados su excelente formación filológica y filosófica -«domina completamente las lenguas muertas: el latín, el griego y el hebreo; ha estudiado filosofía, teniendo a Hegel y a Schelling por compañeros de clase»-, Zweig expone reiteradamente a lo largo del capítulo la idea que él mismo anuncia desde un principio; ese *Dichterberuf*, esa vocación es la de ser «mensajero de un mundo superior» y, otra vez, puro⁴⁶⁴. Una idea que Zweig amplía, concreta y viste de nuevo con citas textuales procedentes de la obra y correspondencia del poeta alemán:

*Mi vocación es sólo cantar lo sublime; por eso Dios me dió una lengua y puso el reconocimiento en mi corazón. [...] Esas son sus orgullosas palabras. Quiere permanecer puro en su resolución e íntegro en su modo de ser. No quiere la realidad que él llama destructora, sino que busca el mundo eternamente puro [...] un mundo donde no haya necesidad de mezclarse con las cosas bajas y donde el espíritu puro pueda flotar en un elemento también puro. En esa resistencia fanática, en esa grandiosa intransigencia para la realidad, es donde se manifiesta el sublime heroísmo de Hölderlin mucho más claramente aún que en cualquiera de sus poesías.*⁴⁶⁵

462. Cf. II, p. 161. [La cursiva es mía]

463. Ídem.

464. Cf. II, p. 162.

465. Cf. II, p. 163.

El impulso de la poética hölderliniana aparece así íntimamente relacionado con una fuerza, la daimónica, idéntica a toda vocación de tintes religiosos, sagrados. Zweig se repite; pero siempre añadiendo información. En una prosa que avanza en espiral, el lector percibe plenamente la idea que subyace en su prosa: la poesía es para Hölderlin un fenómeno religioso. Los términos ‘sacrificarse’ y ‘trágico’ no tardarán en volver a aparecer:

Esa firmeza interior, esa decisión de mantenerse puro ante todo, esa voluntad de dedicarse con toda el alma a la vida que se ha señalado, todo eso constituye la verdadera fuerza de Hölderlin, de ese muchacho dulce y humilde. Sabe perfectamente que la poesía, el infinito, no puede ser alcanzado divorciando su corazón de su espíritu; quien quiere anunciar lo divino, *debe entregarse íntegramente a lo divino y sacrificarse completamente. Hölderlin tiene un concepto sagrado de la poesía; el verdadero poeta, el poeta de vocación, debe renunciar a todo lo que la tierra ofrece a los humanos, a cambio de poderse aproximar a la divinidad.* [...] decidido, entra bajo el cielo de su destino. Con esa resolución de tener un fin único en su vida y conservarse íntegramente puro, queda marcado el destino de Hölderlin, y así también atrae sobre sí la fatalidad. Pero su sufrimiento interior llega a ser pronto *trágico*, porque su primera lucha no ha de ser contra el mundo que él odia, contra el mundo brutal, sino contra los seres que él ama y que le rodean llenos de cariño; y eso, para su corazón lleno de sensibilidad, es la mayor de las miserias. Los primeros adversarios con que se encuentra su firme voluntad de vivir tan sólo para la poesía, son las personas de su familia a quienes ama tanto y que, al mismo tiempo, le aman tanto a él. Es su madre, es su abuela, son los parientes cercanos que le cierran el paso.⁴⁶⁶

Estas dos últimas citas anuncian el contenido del resto del capítulo: una relación de los obstáculos *mundanos* con los que se va encontrando el poeta para poder *ser* poeta. Relación repleta de noticias biográficas y citas textuales que amenizan y amplían la lectura. Zweig concluye *La misión del poeta* relacionándola con la temática del fracaso:

466. Cf. II, pp. 163-164. [La cursiva es mía]

El poeta siente su misión, obedece a la misteriosa voz y cree en su vocación, pero no tiene fe en el triunfo. Él, tan sensible, nunca tiene la conciencia de ser invulnerable a los dardos del destino, como Sigfrido; nunca jamás se imagina victorioso o triunfante. Y es precisamente esa idea de fracaso que siempre le acompaña en la vida lo que da a su lucha esa fuerza grandiosamente heroica.⁴⁶⁷

El mito de la poesía, el capítulo siguiente, es extensión del anterior. Expuesto el *Dichterberuf* de Hölderlin, Zweig se centra aquí en explicar qué es para Hölderlin poesía y, reiterándose, desarrolla lo que ha venido anunciando: «Para él, la poesía es lo que el Evangelio para aquéllos: es la Verdad suprema, es el misterio embriagador de la Hostia y el Vino que pone en comunicación el cuerpo con el Infinito». El capítulo arranca con un largo párrafo que resume conceptualmente el resto, y del que cabe citar lo que es continuación de la cita anterior:

(...) para el mismo Goethe, la poesía era una parte de su vida, pero para Hölderlin es la vida misma y su único sentido; para aquél fué una necesidad puramente personal; para éste es una necesidad religiosa. Hölderlin reconoce en la poesía el aliento divino que anima y fecunda la tierra, la única armonía en la que se sumerge el espíritu para, en dulce bienaventuranza, borrar dentro de sí el eterno desacuerdo interior. La poesía llena este angustioso vacío que existe entre las partes elevadas del espíritu y las regiones más bajas del mismo, entre los dioses y los hombres, de la misma manera que el éter llena y presta color a ese abismo espantable que existe entre la bóveda estrellada y la superficie de la tierra. Repito, pues, que para Hölderlin no es la poesía un puro adorno de la humanidad, o una postura espiritual, sino que es el único designio de la vida, es el principio creador que sostiene el Universo. Por eso, el consagrar la vida entera a la poesía es la única ofrenda digna de ofrecerse. Y este grandioso concepto explica por sí sólo todo el heroísmo de Hölderlin.

A partir de ahí, Zweig amplía contenido e introduce un número nada desdeñable de citas textuales sobre las cuales se va apoyando para sustentar afirmaciones, desarrollar su discurso y ofrecer, en definitiva, algunas de las que vendrían a ser –según Zweig– claves

467. Cf. II., p. 167.

del pensamiento de Hölderlin (neoplatonismo, idealismo, panteísmo...) en comparación con figuras tales como Schiller,

Así como el hombre necesita lo divino para no morir, lo divino necesita del hombre para ser realmente divino y, por eso, crea testigos de su fuerza y bocas para que le canten alabanzas, bocas de poetas que le hacen verdaderamente divino.

Esa idea primordial de la filosofía de Hölderlin podría ser muy bien un préstamo recibido de Schiller [...] Pero, no. ¡Cuán diferente es la visión órfica que tiene Hölderlin del nacimiento del poeta!

[...]

No es por ocio o por tristeza, como dice Schiller, que la Divinidad crea al poeta; en eso sigue siempre una idea secundaria de la poesía, sino que, según Hölderlin, es una necesidad esencial; sin el poeta, no existe lo divino y sólo se forma gracias al poeta. *La poesía -aquí se llega hasta el mismo fondo de la ideología de Hölderlin- es una necesidad del Universo*, no es algo que el Cosmos ha creado, sino que es algo creado con el mismo Cosmos. Los dioses no crean los poetas como un juego sino como una necesidad, les son precisos.⁴⁶⁸

U ofrecer las claves del pensamiento de Hölderlin en justa comparación con Kleist y Nietzsche o, de nuevo, confrontado a *la* figura de Goethe:

El poeta procede de lo humano, pero sirve a lo divino; su existencia es una misión. [...] el poeta lleva la unción sacerdotal y ha de guardar el voto de pureza [...] Nunca perdió esa fe en lo sagrado de la poesía, por eso también su esencia era sacerdotal, sacramental. Siempre, las poesías de Hölderlin empiezan por una elevación; desde el momento en que su espíritu se dirige a lo poético, se olvida de su propio ser para convertirse en un mensajero que las fuerzas divinas envían a la Humanidad [...] Al callar los dioses, hablan los poetas en su nombre para plasmar la divinidad en la vida cotidiana [...] Esa misión de mensajero divino no fué nunca olvidada por Hölderlin aun a pesar de los embates y desgracias de su vida [...] El poeta sabe perfectamente que ser llamado por los dioses quiere decir renunciar a toda felicidad; [...] la poesía pertenece a la fatalidad [...] El poeta está siempre en peligro porque lucha con las fuerzas que no conocen el freno. Es como un pararrayos solitario [...] Por eso Hölderlin se da perfecta cuenta de lo trágico de su destino; como en Kleist y Nietzsche, domina en él, desde muy pronto, el sentimiento de una caída trágica e inevitable, y su siniestra sombra se proyecta ante él con diez años de antelación. Pero ese tierno hijo de pastor protestante, Hölderlin, tiene como Nietzsche, que también era hijo de pastor, el valor y hasta el deseo de medir su fuerza con el Infinito. No trata nunca, como hizo Goethe, de domar ese demonio interior ni aun intenta refrenarlo. Mientras que Goethe está siempre esquivando su

468. Cf. II, p. 168-170. [La cursiva es mía]

destino, para salvar así el tesoro dulcísimo de la vida, Hölderlin, con un alma de bronce, se lanza a la lucha sin más armas que su pureza. Sin miedo y lleno de devoción (ese dualismo de su vida no le abandonó jamás, ni en la vida, ni en la poesía) levanta su voz para recordar a los poetas.⁴⁶⁹

Tras dos capítulos centrados en la poética del poeta, Zweig realiza en el siguiente un primer acercamiento a la creación poética de Hölderlin, «algo, para él, de una necesidad absoluta»⁴⁷⁰. Y lo hará *previniendo* al futuro lector con afirmaciones que, de forma aislada, bien pudieran resultar chocantes, pero que, en su contexto, cumplen con la función de preparar y reforzar la imagen del poeta genial e inspirado, «un fenómeno de intensidad», frente a la del poeta retórico y mundano; aquí, de nuevo, Goethe:

Faltan, en sus poesías, incluso las huellas de los elementos fundamentales de toda creación literaria, es decir: visión del mundo sensible, humor, conocimiento de los hombres, en fin, todo lo que procede de lo humano; y como *Hölderlin renuncia siempre a mezclarse con la realidad*, ese estado de ceguera para las cosas del mundo llega a convertirse en un *sueño absoluto y en una visión irreal de un mundo formado únicamente de idealismo*. La substancia de su poesía está privada de sal y de pan, falta en ella todo colorido y así resulta algo etéreo, transparente e ingrátido, que ni aun los años, de infortunio logran teñir de una sombra mística, ni darle más que un misterioso soplo como de presentimiento. Su capacidad productiva es, al mismo tiempo, escasa, está como entorpecida por una debilidad en el sentimiento, por la melancolía o por un desarreglo nervioso. Junto a esa plenitud sabrosa de Goethe -cuyas poesías están llenas de fuerza y de jugos vitales- junto a ese campo fértil, trabajado por mano fuerte, junto a esa tierra que parece absorber toda la fuerza del sol y de los elementos, el campo poético de Hölderlin aparece pobre en extremo. *Tal vez nunca, en la historia literaria de Alemania, haya habido un poeta tan grande con menos dotes poéticas. Su «material» era insuficiente; el todo era su ejecución, como se dice de los cantantes. Era más débil que cualquier otro, pero su alma creció alimentada por un mundo superior. Sus dotes pesaban poco, pero su expansión era infinita. El genio de Hölderlin no era, en fin, genio de arte, sino milagro de pureza. Su genio era el entusiasmo, el impulso invisible.*⁴⁷¹

469. Cf. II, pp. 171-173.

470. Cf. II, p. 181.

471. Cf. II, p. 175. [La cursiva es mía]

Faetón o el entusiasmo es el título de este capítulo. Zweig nos recordará en el último párrafo del mismo que Faetón es el nombre que los griegos dieron al adolescente alado que montó en un carro de fuego para acercarse a los dioses justo antes de, como castigo, precipitarse de nuevo en la vida cotidiana, en la melancolía y, finalmente, en las tinieblas. Nombre tomado de una de las novelas de Wilhelm Waiblinger –Zweig reconoce así indirectamente haber manejado su conocidísimo *Friedrich Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn-*, Faetón viene a ser la perfecta imagen con la cual ilustrar un Hölderlin cuya poesía «brota de un entusiasmo innato y espasmódico y de su anhelo por un mundo inaccesible (...) poesía tan alada, tan ingrávida, tan como un vuelo de pájaro»⁴⁷². Oportunamente complementado con pasajes de la obra de Hölderlin, la totalidad del capítulo gira en torno a esta idea, entusiasmo, de las raíces “en” y “theos”, lleno de divinidad; entusiasmo, sentimiento puro que rompe todo dualismo, que posibilita que todo sea uno, pero que, una vez perdido, solo deja «un sentimiento de nostalgia, tristeza que ha de despertar en un ángel el recuerdo del cielo perdido, añoranza infinita de una invisible patria»⁴⁷³.

Con *Entrada en el mundo*, Zweig retoma el hilo biográfico del ensayo y aborda breve –el lector se halla ante uno de los capítulos más cortos- y nuevamente las dificultades que experimentara Hölderlin para adaptarse al mundo. Independizado, recomendado por Schiller, introducido en los círculos literarios de Weimar y Jena, las cosas parecen irle bien, parece que «se ha domiciliado en el mundo». Pero no:

(...) pronto siente en su interior aquel demonio de la intranquilidad, aquel espíritu demoníaco de la inquietud que le arrastra como las aguas de un torrente. Pronto, en las cartas, hay un deje de melancolía y veladas quejas acerca de su falta de libertad; el secreto es éste: quiere partir, porque Hölderlin no puede vivir sujeto a un empleo,

472. Cf. II, p. 176.

473. Cf. II, pp. 180-181.

quiere vivir sólo para la poesía. En esta primera crisis, Hölderlin no se da aún cuenta de que lleva un demonio interior que le impide trabar relaciones, y no comprende que es su voluntad inflamable, su interno impulso, lo que le mueve.

Dos aspectos resultan además aquí de especial interés. En primer lugar, Zweig corrige biografías anteriores, las cuales sostenían que Hölderlin había sido humillado por todas partes, y afirma todo lo contrario, que «por todas partes se trató de favorecerle», para seguidamente puntualizar: «pero su epidermis era demasiado fina, su sensibilidad exagerada, su ánimo sufría demasiado»⁴⁷⁴, unas palabras que resultan difíciles de no asociar con la figura de Luis Cernuda. En segundo lugar, Zweig brinda al lector en el último párrafo del capítulo la posibilidad de asociar ya inequívocamente ese “Demonio” de la portada del libro con el *Dichterberuf* de Hölderlin, cuya «inadaptación es incurable [y quien] aun llama casualidad a eso que encierra un demonio y que es su vocación.»⁴⁷⁵

El *Encuentro peligroso* al que se refiere Stefan Zweig en el siguiente y extenso capítulo alude al encuentro que realizara Hölderlin durante sus estancias en Weimar y Jena con “los espíritus grandes”, Goethe, Schiller, Fichte, Wieland, Herder, Jean Paul... con «todo el firmamento espiritual de Alemania», pero encuentro, sobre todo, con el error «de querer formarse de modo sistemático (...) someter sus proyectos poéticos a las doctrinas filosóficas», y, muy especialmente, el perjudicial encuentro «con Kant y con su *Metafísica*»⁴⁷⁶ y unos dogmas filosóficos incompatibles «con el reino de la poesía»:

Soy de la firme opinión de que la influencia de Kant limitó en extremo la producción poética de la época clásica, producción que se dejó influir mucho por la maestría constructiva de sus pensamientos. Kant perjudicó en extremo la expresión sensual, la euforia de la poesía, el libre curso de la imaginación, al quererlas llevar

474. Cf. II, p. 183.

475. Cf. II, p. 184.

476. Cf. II, p. 185.

hacia un criticismo estético. Esterilizó las facultades puramente poéticas de todo aquel que abrazó sus teorías. ¿Y cómo podría ser de otro modo? : un ser todo cerebro, todo fría razón, ¿cómo podría fecundar la fauna y la flora de la fantasía? ¿Cómo podría ese hombre que no conoció mujer ni salió de su provincia, ese hombre que era como un delicado mecanismo de relojería inflexible en su regularidad, ese hombre que se atornilló así a su vida cuarenta, cincuenta y hasta sesenta años, ese hombre desprovisto de espontaneidad, sujeto a un sistema rígido, pues su genio era sólo constructivismo fanático, como podría ese hombre, repito, ser jamás útil a un poeta, a un poeta que vive sólo por sus sentidos, que se eleva por su inspiración y a quien la pasión arrastra siempre a la inconsciencia?

En las páginas que siguen Zweig despliega este planteamiento sumamente crítico con la figura y obra de Kant. Recorre y describe los devastadores efectos que habría tenido la influencia kantiana en hombres tales como Goethe, Schiller, Novalis, Kleist y, claro está Hölderlin:

Hasta Hölderlin, todo inspiración, que aborrece lo sistemático; indómito, abstracto, rebelde por su propia voluntad, fuerza su naturaleza y se atornilla a los análisis filosóficos creyéndose además obligado a hablar en esa jerga estético-filosófica que domina, y todas sus cartas de los tiempos de Jena están atiborradas de sosas interpretaciones de conceptos y de esfuerzos por filosofar, cosas tan contrarias al anhelo infinito que le llenaba. Pues Hölderlin es precisamente un espíritu ilógico, no intelectual; sus pensamientos, grandiosos como relámpagos del genio, no son articulables; resisten a toda combinación, a todo sistema.⁴⁷⁷

Zweig deja seguidamente constancia de la difícil relación que mantendrá Hölderlin con toda filosofía sistemática y, citando nuevamente su correspondencia, certifica su toma de conciencia de que esta le alejaba de sí mismo y de su naturaleza. Hölderlin habría buscado entonces refugio en los poetas: «su segunda decepción, más peligrosa aún que la primera»:

Desde lejos, se le aparecían como mensajeros de lo sobrenatural, sacerdotes que elevaban su corazón hacia Dios; creía que su entusiasmo aumentaría en su presencia, principalmente en la de Goethe, y aun más en la de Schiller a quien

477. Cf. II, pp. 185-186.

había leído noches enteras en el Seminario de Tubinga y cuyo «Don Carlos» había sido como la «nube encantadora de su juventud». Esperaba que le darían, a su propia inseguridad, aquello que transfigura la vida, es decir, el impulso hacia el infinito, la elevada fogosidad. [...] Hölderlin esperaba de ellos entusiasmo y ellos le enseñan moderación; él ansiaba inflamarse a su lado y ellos sólo le bañan con una ligera luz; junto a ellos, quería una vida libre, una existencia espiritual, y ellos se esfuerzan por buscarle una buena colocación burguesa. Él iba a buscar, junto a ellos, ánimos para la lucha monstruosa que le marca su destino y ellos (con la mejor intención) le aconsejan una paz honrosa. Él iba a inflamarse y ellos tratan de apagarle; así, a pesar de todas las afinidades intelectuales, a pesar de sus simpatías, la sangre ardiente de Hölderlin, frente a la sangre ya templada de ellos, da lugar a la mala inteligencia.⁴⁷⁸

Partiendo de este *peligroso encuentro* con los poetas, Zweig pasa a describir la difícil relación que mantuviera Hölderlin con los dos astros de las letras alemanas de finales del siglo XVIII, Goethe y Schiller. Respecto al primero, quien siempre mirará «a Hölderlin con mirada superficial que no trata nunca de hacerse profunda»⁴⁷⁹, actitud que nunca perdonaría Hölderlin, el lector español del ensayo de Zweig tendrá por primera vez minuciosa noticia del desafortunado primer encuentro entre ambos, veintidós años antes de que Luis Cernuda lo recordara, por vez primera en lengua castellana, en un breve artículo publicado en su exilio mexicano⁴⁸⁰. Respecto a las «trágicas relaciones» con Schiller, estas ocupan las páginas restantes del capítulo y Zweig ofrece en ellas un documento humano de especial interés en el que, intercalando incluso citas textuales de la correspondencia que mantuvieran ambos autores consagrados, va desgranando la «falta de comprensión entre Schiller y Hölderlin», una relación en la que el alumno será quien defienda la pureza de ideas contra su propio maestro y anteponga «la fidelidad a

478. Cf. II, p. 187-188.

479. Cf. II, p. 189.

480. Luis Cernuda: «Goethe y Hölderlin» en *México en la Cultura*, (núm. 360, pp. 1 y 2), 1956. Asimismo, Cf. II, p. 297.

sí mismo al proselitismo. Y verdad es que Hölderlin fué más fiel a Schiller que el mismo Schiller consigo mismo»⁴⁸¹:

Hölderlin es sencillamente todo lo que Schiller pidió a los jóvenes: entusiasmo, pureza, exaltación; es el postulado de Schiller hecho hombre, es decir, idealismo como condición primera de la existencia. Hölderlin vive verdaderamente ese postulado, mientras que el propio Schiller ya no pide más que un idealismo retórico-dogmático; Hölderlin cree en esos dioses de la Grecia, esos dioses que para Schiller ya no son más que grandiosas y decorativas alegorías; Hölderlin vive con toda fe religiosa, no poética tan sólo, para aquella misión del poeta que para Schiller es ya sólo un postulado ideal.⁴⁸²

De hecho, viene a decir Zweig, tanto Schiller como Goethe reconocen en Hölderlin ese «demonio interior, esa presión interna, recalentada, explosiva», ese demonio que otorga el «instinto de no acomodarse»⁴⁸³, algo que no podían permitirse los dos acomodados astros.

Y Hölderlin recalca en Francfort y allí conoce a quien será su *Diotima*, Susana (sic) Gontard, la mujer del banquero que le ha contratado para ser el preceptor de su hijo. Zweig retoma en este capítulo el hilo cronológico de la biografía del poeta y, como corresponde, se detiene a exponer *el* episodio amoroso clave en la vida y obra del poeta suabo.

Por primera vez en este mundo corrompido y fragmentario, logra ver, logra ver, en la embriaguez del entusiasmo, la criatura humana que es «Uno y Todo». Amabilidad y elevación, calma y viveza, espíritu y corazón, y además belleza; tal es esa criatura privilegiada. Y por primera vez, en una carta de Hölderlin, brota la palabra *felicidad* como un sonido de órgano triunfal. [...] Una sola vez –sólo por esa vez- y por un momento fugaz, su vida tiene el armonioso equilibrio de la poesía. Pero el terrible demonio vela siempre en él.⁴⁸⁴

481. Cf. II, pp. 189-190.

482. Cf. II, p. 190.

483. Cf. II, p. 191 y p. 193, respectivamente.

484. Cf. II, pp.195 -197.

La exposición prosigue con sumo detalle y numerosas citas textuales, tanto de la obra del poeta, del *Hyperion* sobre todo, como de su correspondencia. Zweig está sin duda muy bien documentado. Aunque se guarda de asegurar los motivos por los cuales un marido celoso echa a Hölderlin de su casa, la prosa de Zweig tiene la virtud de presentar a un Hölderlin poeta que, aunque fiel a su *pureza*, no deja de ser hombre de carne y hueso.

Pensando ya en el siguiente capítulo, Zweig dedica los últimos párrafos de *Diotima* a loar la libre obstinación del que, pese a los golpes de la vida, se mantiene fiel a si mismo, a su carácter y a su destino. A modo de muestra:

Pues este hombre tan frágil siente dentro de sí algo indestructible, algo que siempre queda incólume de los manotazos de la vida. «La libertad, para quien sabe lo que esta palabra significa, es algo lleno de profundidad». «Estoy herido, brutalmente herido, como nadie pudo estarlo jamás; estoy sin esperanza, sin meta, sin honor y, sin embargo, dentro de mí, noto algo fuerte, invencible, que me hace estremecer apenas se agita en el interior de mi pecho, llenándome de entusiasmo». En estas palabras está todo el valor de Hölderlin; detrás de su decaimiento de neurasténico, detrás de su cuerpo débil, caduco, se oculta un aplomo indestructible, la invulnerabilidad de un dios.

Porque «ahora que tiene el alma herida, rota, es cuando va a desplegar la fuerza suprema de su valor poético»⁴⁸⁵: el ruiseñor cantará en las tinieblas.

El ruiseñor canta en las tinieblas da título al siguiente capítulo. El de mayor brevedad. Zweig inicia este capítulo, el cual bien pudiera considerarse de transición, prosiguiendo con la idea de que, citando su *Hyperion*, «solamente en la profundidad del dolor (...) surge y resuena divinamente el canto vital del mundo, del mismo modo que [precisamente] se oye en las tinieblas el canto del ruiseñor»⁴⁸⁶ para anunciar que el poeta da su paso decisivo, que se alza «por encima de su desgracia, por encima de su propia vida» y que su creación ofrecerá «visiones poderosas proféticas, himnos atronadores como de anunciación». Tras

485. Cf. II, pp. 198-199.

486. Cf. II, p. 200.

citar la totalidad del poema «An die Parzen», Zweig anuncia los tres frutos de aquella “fuerza suprema de su valor poético” que anteceden su caída en la oscuridad, el triple canto del genio: «Hiperión», «Empédocles» y las «Poesías». Los tres capítulos siguientes.

El capítulo *Hiperión* expone el contenido y forma de una novela epistolar que vendría a representar el mero sueño de juventud de un Hölderlin sin experiencia. Zweig introduce al lector en el mundo de la novela previniendo: «*Hiperión* es sólo sueño, sólo poesía; sólo un mundo donde el poeta se refugia al huir del mundo de la realidad, pues, en los umbrales del siglo, los idealistas alemanes huyen de la realidad para refugiarse en la literatura (...)»⁴⁸⁷. Tras englobarla en el conjunto de novelas alemanas que, frente a la praxis revolucionaria del otro lado del Rin, no pasan de ser burdo libro de ensueño o diario de una sensibilidad en el que nada hay de concreto y en el que se pierden todos los límites, Zweig da pie a lo que será, con cierto tono paternalista, el único párrafo que emite un juicio relativamente positivo de la novela de Hölderlin:

De todas esas antinovelas (perdóneseme esa palabra), de todas esas novelas emocionantes, puras, divinamente juveniles, *es el «Hiperión» la más pura, la más emocionante y la más juvenil*. Tiene todo el dulce abandono de un sueño de juventud, junto con *el embriagador impetu del genio* (...)

Pero resulta

(...) inverosímil hasta la parodia y al mismo tiempo solemne por el ritmo de esa marcha hacia el infinito; hace reflexionar largo tiempo para poder *descubrir todo lo que se ha malogrado por falta de madurez en este libro encantador*, y aun no se puede presumir todo. Pero hay que tener la valentía (en presencia de una naciente idolatría por Hölderlin, idolatría que desearía encontrar grandioso hasta lo menos acertado, lo mismo que en Goethe) la valentía de declarar que *la naturaleza íntima del genio de Hölderlin era entonces ajeno a lo humano e incapaz, por tanto, de formar una psicología consistente*. (...)Por eso, él, todo pureza, todo presentimiento, necesita pedir prestado a otros libros lo que quiere representar.

487. Cf. II, p. 202.

Toma los nombres de otras novelas, las descripciones de Grecia, de los viajes de Chandler; copia situaciones y figuras de obras contemporáneas como las copiaría un escolar; la fábula está llena de reminiscencias; la forma epistolar es imitación; la parte filosófica no es más que una presentación poética de escritos o conversaciones. *Nada en «Hiperión» es propiedad de Hölderlin* (¿por qué no hablar claro?) sino es lo único y más original, o sea, el monstruoso impulso de sentimiento; un ritmo en la palabra que hace saltar a uno, un ritmo que es reflejo del infinito. En el más elevado sentido, esa novela no tiene otro interés más que como música.⁴⁸⁸

A partir de ahí, lo cierto es que la descripción del anunciado *primer canto* del genio puede llegar a desconcertar al lector. Las palabras de Zweig no invitan precisamente a la lectura del libro:

Pero a ese libro de ensueños no sólo le falta lo plástico, sino hasta lo espiritual, y se ha tratado de llamarle novela filosófica para encubrir así todo lo que tiene de amorfo, de abstracto y de impreciso. [...] pues la filosofía de Hölderlin no tiene lazos profundos con ninguna filosofía. Su espíritu indisciplinado, inquieto, desordenado, que se nutría sólo de la intuición o de la revelación, no podía nunca asimilar ningún sistema filosófico, es decir, no podía ordenar coordinaciones de pensamientos arquitectónicamente; sí, cierta confusión de ideas, gemela de la confusión de sentimientos que tenía Kleist, incoherencia del pensamiento, es típica de Hölderlin.⁴⁸⁹

Un juicio negativo que recorre la totalidad de un largo párrafo y que da pie a una frase lapidaria que tal vez explique que la novela no fuera traducida en España hasta abril de 1976⁴⁹⁰: «El contenido ideológico de *Hiperión* cabría perfectamente dentro de una nuez». Zweig se justifica aludiendo a la anteriormente expuesta limitación de Hölderlin -«cuya capacidad intelectual era la contemplación»- ante todo planteamiento filosófico basado en

488. Cf. II, p. 203. [La cursiva es mía]

489. Cf. II, pp. 203-204.

490. En traducción de Jesús Munárriz para *su* editorial Hiperión. Por lo demás, huelga señalar que existía edición sudamericana del mismo libro desde 1946 (Emecé, Buenos Aires) en traducción de Alicia Molina y Rodrigo Rudna.

un sistema o dogma. Pero Zweig asimismo reduce toda filosofía en Hölderlin a un planteamiento dualista de la existencia:

el dualismo disarmónico, el no poder conciliar el mundo externo, banal e impuro con el mundo interior; reunir el interior y el exterior en una forma suprema de unidad y de pureza, crear sobre la tierra la «teocracia de la belleza», la unidad del Todo, he aquí la tarea ideal del individuo en particular y de la Humanidad en general.⁴⁹¹

Un ideal que Hölderlin, como es sabido, situará en una Grecia histórica tan idealizada como veladamente republicana y armonizada con la *Naturaleza*, y en la que el individuo sería libre y *uno* con el Todo. Pero la realidad desmiente al deseo y:

cediendo a una cólera que no pueda dominar, Hölderlin conduce a su héroe a Alemania, a la Alemania donde el mismo Hölderlin sufre, en su propia carne, la maldición de no poder encontrar nada de aquella perfección de la vida, sino que sólo encuentra dispersión, aislamiento y disolución del todo. Entonces se alza la voz de Hiperión para hacer una terrible advertencia. Parece como si Hölderlin hubiera ya, con ello, profetizado todo el peligro adonde conduce el occidente: el americanismo, la mecanización, la desespirtualización de ese siglo a quien él pedía la teocracia de la belleza.⁴⁹²

Zweig deja entonces, aunque citando versos del *Archipiélago*, constancia de la famosa carta de Hiperión contra los alemanes. Tras lo cual anuncia que Hölderlin «ha terminado su sueño en las cosas humanas». Él sólo puede ser pureza y música. De ahí unos párrafos finales en los cuales Zweig (al menos) alaba la prosa del libro, mitigando de este modo los severos juicios previamente emitidos:

491. Cf. II, p. 204.

492. Cf. II, p. 206.

Nada ha producido la prosa alemana más puro y más lleno como esas oleadas sonoras que no se interrumpen ni por un segundo; ninguna obra de la poesía alemana tiene esa continuidad de ritmo, esa armonía tan bellamente desplegada. Pues para Hölderlin, la nobleza de su lenguaje era la forma natural de su aliento, de su voz; era algo fundamental de su propio ser; así que nada hay de artificial en esa obra, sino espontaneidad y naturalidad, compensando así la endeblez del fondo por la magnificencia de la forma.⁴⁹³

Mas Stefan Zweig ya ha recordado al lector que Hölderlin huirá del mundo para refugiarse en la poesía, que huirá de la vida a la muerte. Motivo del que el escritor austriaco se vale para anunciar (y preparar) el siguiente capítulo centrado en la obra *La muerte de Empédocles*.

«Empédocles es el superlativo heroico del sentimiento de Hiperión». Con esta frase inicia Zweig el capítulo. El ensayo aparece bien entramado. Hiperión o «Hölderlin ha visto su alma destrozada [y] traspasa ya el umbral oscuro de la profundidad suprema que consiste en abandonarse voluntariamente (...) al propio destino»⁴⁹⁴, a la muerte. Esta entrega voluntaria constituye el eje de un capítulo en el que se alude muy brevemente, sin fundamentos, a la superioridad formal de un poemario en el que la poesía «tiene un ritmo más elevado» y en el que, sobre todo, se insiste en la figura de un Empédocles que resulta más puro aún que Hiperión:

Al muchacho Hiperión, sólo podía Hölderlin darle su anhelo caótico, su impaciencia, pero Empédocles puede ya darle su mística comunión con el Todo, su éxtasis y su intuición de una próxima y fatal caída. Hiperión es poesía, símbolo; Empédocles, la exaltación del heroísmo, la embriaguez de la divinidad. Aquí se cumple todo su ideal, que es elevarse con toda la plenitud de su intacta sensibilidad.

493. Cf. II, p. 207.

494. Cf. II, p. 208.

Zweig, por lo demás, vuelve a subrayar el conflicto del poeta genio con un mundo real que es fragmentación,

(...) el maestro padece por la forma fragmentaria de la vida; sufre al ver que todo lo que existe es regido por la ley de la sucesión. Sufre al ver que los hombres dividen la vida en escalones, en puertas, en barreras y que, hasta el más alto entusiasmo, nunca es capaz de borrar las divisiones en una unidad de fuego. Así Hölderlin proyecta hacia lo cósmico su propia experiencia, el desacuerdo que hay entre su propia fe y la insipidez del mundo real.⁴⁹⁵

para posteriormente, citando fragmentos extraídos, principalmente, del segundo esbozo del texto, señalar la salida emprendida por Empédocles-Hölderlin: en soledad, la comunión con el gran Todo, con la Naturaleza; porque

(...) la vida es destrucción, [...] desintegración, fraccionamiento, mientras que la muerte disuelve al ser en el Universo. *La pureza es la ley suprema del artista* y ha de cuidar de mantener puro no la envoltura, sino el espíritu que encierra. [...] Sólo la muerte salva lo divino que hay en el poeta, sólo la muerte puede guardar intacto su entusiasmo, no manchado aún por la vida sólo la muerte puede inmortalizarle y hacer de él un mito. [...] El hombre que desafía a los dioses y al destino, alzándose contra ellos en un ímpetu de amor; el sufrimiento del genio, rodeado de vulgaridad y fraccionamiento en este mundo sin alas; tal es el conflicto elemental en el Hölderlin ha expresado magistralmente su propia opresión.⁴⁹⁶

En Hölderlin, vida y obras se funden. Zweig se acerca al final del ensayo y le falta abordar aún el tercer y último de los cantos del genio, sus poesías, *Las poesías de Hölderlin*.

La prosa de Zweig se centra en su conjunto en plasmar la evolución del poeta genio, puro, que sucumbe a un impulso poético indomable, daimónico. No sorprende que Zweig se baste de un solo capítulo para *analizar* la creación poética de Hölderlin y ofrecer un

495. Cf. II, p. 210.

496. Cf. II, pp. 212-213.

somero repaso retomando las mismas ideas que ha ido reiterando a lo largo de las páginas del ensayo o en capítulos tales como el de *Faetón o el entusiasmo*. Así, el lector estará más que familiarizado con unas palabras iniciales tales como:

[la poesía de Hölderlin] es pura, es diáfana. A su través pasan todos los colores y tiene un ritmo incesante de subida y de bajada, como la eterna respiración del espíritu creador. No tiene raíces que la aten a la tierra, sino que crece hacia arriba, hostilmente, en esa tierra pesada e infructífera; sus versos son inquietos, errantes, como nubes que suben hacia el cielo y que ora se arrebolan de sol, ora se oscurecen de pesimismo y, a veces, dejan escapar de pronto el violento rayo y el trueno de la profecía. Pero siempre se ciernen allá arriba, en las regiones etéreas, siempre alejadas de la tierra, inaccesibles a los sentidos y sensibles solamente para el sentimiento.⁴⁹⁷

Una poesía que es, como ya advirtiera con cierta insistencia el escritor austriaco, contraria a la de Goethe en cuanto que es evaporación de lo material en espiritual, hecha por expansión, sin detenerse en el suceso, en la anécdota, ni en lo concreto, huyendo de la vida para refugiarse en la poesía, «como realidad más cierta de la existencia»:

En la poesía de Hölderlin, la desintegración de lo concreto, o mejor aún, según la expresión de Schiller, «la negación de lo accidental» es tan completa y destruye tanto lo objetivo que los títulos que escribe sobre los versos no parecen a veces tener ningún sentido y diríanse colocados por la casualidad. Para darse cuenta de eso, léanse las tres odas: «Al Rhin», «Al Main» y «Al Neckar», y podrá verse cómo el mismo paisaje está despojado de toda individualidad: El Neckar corre hacia el mar ártico de sus ensueños y los templos griegos muestran su blancura en las márgenes del Main. La propia vida del poeta se disuelve en símbolos; Susana Gontard pierde su verdadero sentido al convertirse en Diotima. Alemania es una patria mística. Los sucesos se convierten en sueños; el Mundo, en mito; ningún vestigio terrestre, ningún vislumbre del destino del propio poeta se salva de ese proceso de depuración lírica.⁴⁹⁸

497. Cf. II, pp. 214-215.

498. Cf. II, p. 216.

Una poesía pobre en imágenes, afirma Zweig. Basada en el uso de un lenguaje, eso sí, *puro* en el que se repiten epítetos tales como “divino” o “celestial”, en el que se tiende a un léxico tomado de la antigüedad y a palabras «vaporosas, sugestivas, que como incienso exhalan perfume religioso, aroma de fiesta, de solemnidad, algo que huele a consagración»:

Hölderlin no coge nunca las palabras según lo que pesan, según su colorido para concretar las cosas, sino siempre según su fuerza ascensional, por su ímpetu espiritual para llevarnos al mundo superior, al mundo divino del éxtasis. Todos esos epítetos efímeros: «feliz», «celeste», «sagrado», esas palabras, como ángeles sin sexo, *son incoloras como un velo, pero, como un velo también, cuando se inflan de impetuosidad de ritmo, de soplo de entusiasmo, se llenan de ampulósidades maravillosas, y nos elevan muy alto. Toda la fuerza de Hölderlin -ya lo dije otra vez- viene de su potencia de exaltación, de su entusiasmo; alza todas las cosas, y por tanto las palabras también, a otras esferas donde adquieren otro peso específico que el que tienen en nuestro mundo mezquino, apagado, donde no son más que una «nube eufónica».* En el aliento del canto, esas palabras vacías e incoloras adquieren nueva luz, se ciernen en el éter, solemnes, y suenan misteriosamente como en un sentido oculto.⁴⁹⁹

Resulta aquí de nuevo interesante resaltar el juicio que Zweig emite respecto a la prosa de Hölderlin. En su afán por explicar los versos del poeta, Zweig recurre a una descripción mediante comparación que no anima precisamente al lector español de 1934 a conocer una faceta creadora que no obstante ha ido revalorizándose con el tiempo.

Hölderlin, al contrario de eso [la prosa de Goethe], en la prosa tiene una lengua pesada; en sus cartas y en su conversación tropieza continuamente al encontrarse con fórmulas filosóficas; su léxico está desarticulado si se compara con el de sus poesías, que es donde mana naturalmente. Como aquel albatros de la poesía de Baudelaire, sólo puede medio arrastrarse por tierra, pero en los aires, en las alturas, puede moverse libremente, cernerse y hasta descansar. Así cuando Hölderlin encuentra su propio entusiasmo, entonces el ritmo fluye de su boca como aliento de fuego; la pesadez de la sintaxis se convierte en giros llenos de arte; brillantes inversiones hacen el contrapunto a una fluidez mágica; su etérea canción, transparente como el ala membranosa y cristalina de un insecto, deja ver a su través

499. Cf. II, pp. 217-218. [La cursiva es mía]

el azul infinito, todo sonoridad. Precisamente lo que en los demás poetas es más raro, la inspiración que no decaiga un momento, la continuidad del verdadero canto, es para Hölderlin lo más natural.

Una poesía que es ritmo sonoro y cuyo poder y belleza crecen «a medida que aumenta la presión de su demonio interior»⁵⁰⁰. De hecho, Zweig, citando sus fuentes, reconoce en la poesía de Hölderlin una época de transición en la que los poemas aún ofrecen algo parecido a una arquitectura intelectual en la que se adivina «la huella, la maquinaria, la parte técnica». Pero Hölderlin iba a prescindir de todo sistematismo y entregarse a una libertad sin leyes, a una lírica que sería todo ritmo. Zweig, lógicamente, relacionará dicha evolución con el título del ensayo:

Por primera vez Hölderlin se libra, en sus poesías, de la razón del racionalismo y se abandona a las fuerzas puras. *Lo demoníaco de su ser rompe sus trabas rugiendo, y despliega las magnificencias del ritmo, una vez que ha dejado ya las leyes que le ataban*. Sólo entonces es cuando, de las profundidades de su ser, brota la música original de Hölderlin, ese ritmo, esa fuerza caótica y salvaje que es lo más íntimo de su ser.

Una poesía, pues, difícil de traducir. Y en ello repara Zweig y, con él, los lectores del ensayo, Álvaro Cunqueiro y, seguramente, Luis Cernuda entre ellos:

La melodía de Hölderlin, como la de Keats y a menudo como la de Verlaine, parece tomada de las regiones cósmicas de los sueños; nada tiene de terrenal; su carácter específico está por encima de todo contacto tangible y se cierra milagrosamente. *Es por eso que sus poesías tienen tan poco de materia objetiva que permita ser aislada y transmitida por medio de una traducción*; mientras que las poesías de Schiller y hasta las de Goethe pueden ser traducidas línea a línea a lenguas extranjeras, las poesías de Hölderlin no admiten ese trasplante, porque, aun dentro de la lengua alemana, se coloca más allá de la expresión sensible. Su secreto supremo es magia; es un milagro de idioma, único, inimitable y sagrado.⁵⁰¹

500. Cf. II, pp. 218-219.

501. Cf. II, p. 220-221. [La cursiva es mía]

Zweig concluye el capítulo insistiendo en el papel clave que desarrolla el ritmo en la poética hölderliniana y en la libertad formal de sus últimas creaciones. Lo hará, además, fiel a su proceder como ensayista, conduciendo al lector hacia el contenido del siguiente punto.

Esa libertad, esa potencia, esa glorificación del ritmo sin ley va mano a mano misteriosamente (como en Nietzsche) con la destrucción del espíritu y el obscurecimiento de la razón. El ritmo en Hölderlin va tomando más libertad a medida que se aflojan los lazos de las facultades mentales del poeta.[...] ; primero se libera de la rima, esa cadena que ataba sus pies, después prescinde de la estrofa, esa vestidura que estrechaba su amplio pecho. [...] Todas las formas tradicionales se hacen demasiado estrechas para el poeta, las profundidades resultan muy superficiales, todas las palabras, sin acento, y todos los ritmos, pesados; la regularidad, que era al principio clásica, tiende a formar la bóveda del edificio lírico para hundirse después; el pensamiento fluye oscuro, pero más fuerte y tormentoso, del seno de las imágenes evocadas; [...] Empieza el tránsito a lo místico; el tiempo y el espacio se han hundido en purpúrea obscuridad; la razón ha sido completamente sacrificada a la inspiración; ya no hay canciones, sino oraciones versificadas a las que rodean luces de antorcha y de relámpagos píticos. *El entusiasmo juvenil de Hölderlin se ha convertido en embriaguez demoníaca, en furor sagrado.* [...] El poeta y sus poesías perecen a la vez en el infinito, en la suprema exaltación de sus fuerzas. Perece el espíritu de Hölderlin, sublimizándose dentro de la poesía sin dejar rastro, y al fin se obscurece en un caótico crepúsculo.⁵⁰²

Con el capítulo siguiente, *Caida en el infinito*, Zweig recupera la biografía del poeta; una narración comentada de los años que transcurren entre su estancia en Homburg y su confinamiento en «la casa de un honrado carpintero»⁵⁰³. Zweig no ofrece fechas, sino una sucesión comentada de los episodios claves de la vida de Hölderlin, asimismo

502. Cf. II, p. 221-222. [La cursiva es mía]

503. Cf. II, p. 229.

sustentada en numerosas citas procedentes de obra y correspondencia del poeta. Zweig, de entrada, reubica al lector:

A los treinta años sigue comiendo en una mesa que no es la suya; da sus lecciones vistiendo una raída levita de aspirante a pastor. Vive aún a expensas de su anciana madre y de su decrepita abuela, encorvada por la edad. Como cuando era muchacho, esas dos mujeres siguen zurciéndole las medias, le proveen de ropa blanca y de vestidos. Con «cotidiana aplicación», ha buscado en Homburg, como antes lo hizo en Jena, un medio de vivir sólo para la poesía, gracia a una increíble vida de privación; se ha tasado la comida y ha tratado de llamar «la atención de la patria alemana hasta el punto de que los hombres deseen conocer el punto de nacimiento y el nombre de su madre». Pero nada sucede de esa manera; nada le es favorable; a veces, Schiller, con condescendencia benévola, acepta alguna de sus poesías para su «Almanaque», rechazando las restantes.

Ese silencio que el mundo hace a su alrededor le rompe todos sus ánimos. Verdad es que él, en lo profundo de su alma, sabe perfectamente que lo sagrado es siempre sagrado aunque no sea reconocido por los hombres, pero el poeta encuentra más difícil de cada día sostener su fe en un mundo donde no se encuentra ninguna simpatía. «Nuestro corazón no puede seguir amando a la Humanidad si no tiene hombres a quien amar»⁵⁰⁴

Zweig insiste así en una idea que recorre su ensayo: la impotencia del espíritu frente a la realidad. Y cuando mayor es su debilidad «tanto más fuerte salta el demonio». Zweig describe así en clave psicológica (mas siempre de modo asequible al gran público) las reacciones y evolución de la patología de Hölderlin:

Poco a poco, la sensibilidad de Hölderlin se va haciendo enfermiza y sus vibraciones espirituales se convierten en ataques. Las nimiedades le excitan y aquélla renuncia a todo, que le protegía como una coraza, se desgarran y deja ver su hipersensibilidad; por todas partes cree ver ofensas y desprecios. Su cuerpo reacciona dolorosamente a los cambios atmosféricos; lo que antes era inquietud espiritual, es ya una neurastenia, una crisis y una catástrofe de sus nervios; sus gestos son nerviosos, su humor, aprensivo, y su mirada, antes tan serena e inteligente, pone ya un brillo de inquietud en su cara demacrada. El incendio se extiende por todo su ser; el demonio de la agitación y de la confusión, el espíritu siniestro, se apodera de la víctima; «una inquietud que le aturde» y que se «acumula alrededor de su alma» le arrastra a los extremos opuestos; ardor y frialdad; éxtasis y desespero; alegría y tristeza, y le lleva de país en país, de ciudad

504. Cf. II, p. 224.

en ciudad. La febril irritación turba sus pensamientos hasta que alcanza a su poesía; la intranquilidad del hombre se refleja ya en la incoherencia de sus versos: se ve incapaz de formar un pensamiento, sostenerse en él, y desarrollarlo. Así como su cuerpo va de casa en casa, su espíritu va de imagen en imagen, de idea en idea. Y este ardor demoníaco no se calma hasta que ha devorado toda la persona del poeta.⁵⁰⁵

Tras apenas referirse a sus breves estancias en Hauptwyl y Burdeos, Zweig nombra el abandono definitivo de Schiller -«le deja hundirse»- y recoge la *famosa* anécdota del poeta hablando a las estatuas de los dioses en un parque de las afueras de París. Incidente del cual ya había tenido noticia el lector en lengua catalana en 1926⁵⁰⁶:

¿Sería Hölderlin aquel extranjero que, diez años más tarde, fué visto por una mujer en París hablando entusiasmado con las marmóreas estatuas de los dioses en un parque? ¿Será cierto que una insolación le privó de sus sentidos y que, como él mismo afirma, el rayo de Apolo le castigó? ¿Será cierto que unos bandidos le robaron todo su dinero y hasta sus vestiduras? Nunca se tendrá la respuesta a esas preguntas. Un negro velo encubre su regreso a Alemania y su caída. Sólo se sabe que un día, en casa de Matthisson, en Stuttgart, entró un hombre pálido como un cadáver, flaquísimo, con ojos apagados, enmarañada y salvaje cabellera, luengas barbas y traje de mendigo y, como Matthisson retrocediera espantado, temeroso ante aquella visión, el extranjero, con voz apagada, dijo su propio nombre: Hölderlin.⁵⁰⁷

Prosigue la descripción. La prosa de Zweig roza la ampulosidad, pero es simplemente efectista. Queda de nuevo constancia de la anunciada pérdida paulatina de la capacidad de raciocinio. Incapacidad de mantener una mínima conversación. Pérdida que no impide que surja «la palabra del genio» y que «sobre su cabeza pase, en alguna ocasión, sonora y

505. Cf. II, p. 226.

506. En junio de 1926, la publicación barcelonesa *Revista de Poesia* publicaba la traducción de Carles Riba del texto «Hölderlin entenebrat: una visió i una conjetura» que recogía dicha anécdota. Cf. pp. 150 y ss. de este trabajo.

507. Cf. II, p. 227.

rápida la poesía»⁵⁰⁸. Hölderlin se va quedando solo. Los pasajes finales del capítulo incluyen referencias a la amistad inquebrantable de Sinclair, a los escritos de Bettina von Armin, a Hölderlin el *loco* que, «golpeando el teclado en incesante esfuerzo para lograr acordes», se funde en la música durante horas y, finalmente, a un Hölderlin confinado en la casa del honrado carpintero, en la que, haciéndose llamar a veces “el señor bibliotecario” o “Scardanelli”, va apaciguando sus nervios y espíritu. Así:

Su locura cataléptica se hace ahora tranquila, pero, aunque el espíritu del poeta se calma, su razón queda siempre envuelta en negro velo y muy raras veces un relámpago de razón ilumina su pasado. Recuerda cosas, es cierto, pero no se recuerda a sí mismo. Como en un sueño, su cuerpo sin alma nota aún la suave acción benéfica de la primavera y aspira el agradable aliento de los campos; su corazón solitario palpita aún durante cuarenta años en su cuerpo consumido, pero no es ya más que una sombra del que fué. Hölderlin, aquel adolescente divino, está ya hace mucho tiempo entre los dioses, como Aulis: Vive en otra esfera, vive una vida que nada tiene de terrestre.⁵⁰⁹

El capítulo siguiente, *Tinieblas de púrpura*, viene a ser un amplio comentario concluyente de la parte final y más relevante, la más actual, la más *moderna*, de la obra de Hölderlin. Centrado en la obra de la época tardía del poeta, Zweig ve en ella la síntesis definitiva del genio poético del *vidente*, la expresión actual del *demonio* que subyugaba y hace que Hölderlin vaya siendo y sea finalmente el poeta moderno y actual que reivindica su ensayo desde las primeras páginas. Se trata de la obra que precede a su *locura* y engloba los poemas escritos entre 1803 y 1806, poemas *fragmentados* pertenecientes a géneros distintos, principalmente a odas y a elegías, pero con un común denominador: estar dictada «por el demonio»⁵¹⁰. Creación poética tardía pues recogida en los llamados *Nachtgesänge*, *Cantos de la Noche* en traducción de Joaquín Verdaguer, que son corazón, núcleo y cima

508. Cf. II, p. 228.

509. Cf. II, p. 229.

510. Cf. II, p. 230.

de la obra hölderliniana y en los que «resuena un canto grandioso, el caos, la fuerza del universo y no la voz poética del individuo»⁵¹¹. Recorre así los párrafos del capítulo la idea de un Hölderlin que empieza su poema en «valiente y osado énfasis» pero para abandonarse y acabar en «trágico balbuceo»⁵¹²:

(...) balbucea palabras profundas, en transportes convulsos, el demonio creador hace fluir en ellos, del cráter apagado de su espíritu, una lava de fuego y de piedras incandescentes. En esas poesías demoníacas de Hölderlin no habla la razón, ni habla el idioma corriente de la vida real, sino sólo el ritmo, sin significación, incomprensible, dejando ver a veces en un renglón el relámpago que ilumina todo el universo. El vidente está transportado a una esfera apocalíptica.⁵¹³

El lector se halla ante un Hölderlin que, ante la necesidad de ampliar sus horizontes expresivos, llevaba ya tiempo interesado en Píndaro, del cual traduce ya en 1800 algunos de sus epinicios, y Sófocles; un Hölderlin lanzado a la búsqueda de una dicción poética que se aleje de convenciones y realmente *diga*, una dicción poética que trascendiese y trascendería sus propios límites temporales; un Hölderlin *moderno* que rechaza finalmente el poema idealista (o schilleriano) y el canon de belleza clásica y que recurre a hiatos, vacíos, silencios, rupturas e interrupciones para expresar exilio, pérdida y negación; un Hölderlin *moderno* que practica las estrofas sin rima, articuladas en numerosas ocasiones en forma de sonata, más próximas a la oración que a la canción, poética en la que se rompen, en fin, las jerarquías gramaticales y las subordinaciones sintácticas, dando así paso a la yuxtaposición (frente a la composición) que rompe el proceso intelectual lógico y hace de la sugerencia reveladora la luz del poema; un Hölderlin que abandona la retórica armoniosa para escapar a la simulación de una conciencia ordenadora. De este modo, el sentido del poema se mantiene «fuera del alcance del *logos*, pero sin caer en el caos; en la

511. Cf. II, p. 235.

512. Cf. II, p. 232.

513. Cf. II, p. 230.

tensión entre orden y caos». ⁵¹⁴ Las palabras de Zweig no son de entrada tan exactas, pero, pegadas a la temática *demoníaca* de su ensayo, apuntan hacia la misma dirección:

(...) esos «Cantos de la Noche», esas canciones rotas, son indudablemente improvisaciones que ya no nacen de lo terrenal, de lo cultivado del arte; no salen ya de lo commensurable; no son materia trabajada en el trepidante taller del genio, sino meteoros caídos del invisible cielo de la inspiración, llenos aún de la fuerza mágica de las regiones ultraterrenales. Una poesía representa un tejido de elementos artísticos, salidos de la inconsciencia, de la inspiración y de la conciencia, y cualquiera de estas tramas se ve más o menos, se acusa con más o menos fuerza. Es un fenómeno completamente típico que, en el ser normal (Goethe, por ejemplo) en la edad madura, domine la técnica, es decir, el elemento material sobre la inspiración y, por consiguiente, que el arte que fué al principio un presentimiento consciente se convierta en sabia maestría dominadora y sugestiva. En Hölderlin sucede lo contrario: se fortalece el envoltorio, lo inspirativo, lo demoníaco, lo genial, mientras se deshace como una cadeneta el tejido intelectual, lo artificioso, lo planeado. Por eso, en sus obras líricas posteriores, el lazo intelectual va relajándose más y más, los versos, como las olas, montan uno sobre otro no obedeciendo ya más que a la armonía de sonido, y toda forma, toda regla, toda ley son arrolladas por la ola sonora. Pues, el ritmo se ha hecho ya el amo y señor; la fuerza primitiva vuelve a su origen. A veces puede verse en Hölderlin, que ha sido arrancado de su propio ser, una especie de defensa contra este poder superior; se ve su esfuerzo para fijar una idea poética y desenvolverla espiritualmente, pero siempre las olas sonoras le arrebatan lo medio planeado, lo que está a medio formar. ⁵¹⁵

Zweig será en el penúltimo párrafo un tanto más explícito. Acercándose al contenido del siguiente capítulo, en el que se abordará al Hölderlin «privado de razón», ofrece al lector una sucinta (y asequible) síntesis de esos aspectos poético-lingüísticos:

Y en estos cantos, en esas versiones de Píndaro y de Sófocles, grandes como rocas caótidas, *el lenguaje de Hölderlin sobrepasa al simple helenismo, a la claridad apolínea* de sus comienzos: como enormes construcciones de bloques megalíticos de una Grecia primitiva y rítmica, esas *transposiciones del ritmo trágico se levantan en nuestro mundo lingüístico de atmósfera tibia y que ya no tiene más que*

514. Félix de Azúa, «A propósito de banderas. El intérprete de Hölderlin como traductor», p. 160, parafraseando de hecho las ideas vertidas por Adorno en su capital «Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins».

515. Cf. II, p. 231.

un calor artificial. No es la palabra del poeta, no es una frase dulce de un verso lo que pasa de una orilla del lenguaje al otro, sino que es el núcleo de fuego de la pasión creadora que sigue ardiendo con su fuerza primitiva. Así como, en el mundo físico, los ciegos oyen más claramente, porque un sentido muerto despierta los otros, así también el espíritu de Hölderlin, privado de razón, es más sensible a las fuerzas que llegan de las misteriosas profundidades poéticas con audacia inaudita; *Hölderlin estruja el idioma hasta hacerle manar sangre melódica, hasta romperle el esqueleto de su armazón, tornándole así flexible y al mismo tiempo endurece su lenguaje por la tensión del ritmo sonoro.*⁵¹⁶

De este modo sus poemas son sonidos, balbuceos –Zweig reincide en el uso del término–, que, aunque incoherentes para el logos, quedan unidos por un sentido elevado. «Tartamudeo rítmico [y] embriaguez ilógica» en los que Hölderlin, «hijo del espíritu alemán y del espíritu griego» alcanza «una profundidad de sentido como nunca alcanzó cuando su espíritu estaba despierto» para después caer «hacia el infinito»⁵¹⁷: *Scardanelli*.

Scardanelli es el título del penúltimo capítulo del ensayo. El nombre ya ha ido apareciendo a lo largo del mismo y el lector sabe ya de antemano a qué aspecto concreto de la biografía de Hölderlin atenerse; de hecho, el más conocido: sus cuarenta años de *locura* recluido en casa del honrado carpintero y su familia.

Durante cuarenta años, lo que queda de Hölderlin está sumergido en la vorágine de la locura. Lo que queda de él en la tierra es sólo su sombra, su triste imagen, *Scardanelli*, pues ése es el nombre que su mano desvalida pone al final de las tumultuosas olas de sus versos. El mundo le ha olvidado ya; él también de sí mismo. [...] El tiempo pasa insensible por encima de su cabeza y, con su toque, hace emblanquecer sus cabellos que antes fueron revueltas ondas doradas. El mundo exterior se agita, muda continuamente. [...] mientras que Hölderlin sigue viviendo (...)⁵¹⁸

516. Cf. II, p. 235. [La cursiva es mía]

517. Cf. II, p. 232 y 235.

518. Cf. II, p. 236.

¿Y qué hace? ¿A qué se dedica? A declamar *rítmicamente* en su cuarto, tocar machaconamente un viejo piano, a recibir visitas con desmesurada cortesía, a pasear por el entorno natural de Tübingen... y a escribir versos. Zweig deja aquí constancia de lo que es sin duda, desde un punto de vista estrictamente literario lo más relevante de este capítulo: la existencia de «unos versos de locura». La primera constancia clara y comentada que se tendrá de ellos en el panorama literario en lengua castellana⁵¹⁹; unas «poesías de locura» que ofrecen rima, ritmo, imágenes, comparaciones, candidez y ligereza infantil y que, aún así, «siguen siendo poesías»:

Scardanelli, pues, hace poesías, como las haría también Hölderlin cuando niño. Horas enteras escribe en pliegos de papel versos y más versos o prosas fantásticas (Mörke, que dejó perder esos manuscritos, declara que se los llevaba a capazos). Si un visitante le pide una hoja como recuerdo, se sienta sin dudar y escribe con mano segura (su letra salió indemne de su enfermedad) unos versos, según se desee, sobre las estaciones, sobre la Grecia, o también un «pensamiento» [...] Debajo escribe una fecha cualquiera, siempre inexacta, pues en las cosas reales le abandona instantáneamente la razón, y después añade siempre estas palabras: «Vuestro humilde servidor, Scardanelli». Esos versos de locura son completamente distintos de las producciones de su crepúsculo espiritual, de aquellas ampulósidades de sus *Cantos nocturnos*. Parece que el poeta vuelve misteriosamente a sus principios. Ninguna de las composiciones de ahora está escrita en versos libres como aquellos himnos compuestos en el umbral de la locura; todas riman (a menudo en asonantes); presentan estrofas bien marcadas, de ritmo corto, en contraposición a la amplitud del ritmo que hay en sus odas. Es como si el poeta fatigado temiera lanzarse a la oda, sin freno, libre, a la catarata del ritmo; aquí parece servirle la rima como de muleta. Ninguna de esas poesías tiene sentido claro, pero ninguna tampoco está libre completamente de sentido; no tienen forma lógica, sino forma eufónica; son como la transcripción lírica de algo vago que no puede ser desentrañado.⁵²⁰

519. Esclasans lo hizo para el lector en lengua catalana en 1930. Cf. pp. 182 y ss. de este estudio.

520. Cf. II, pp. 238-239.

El último capítulo, *Resurrección*, es una tan anunciada como breve crónica del entierro y redescubrimiento de Hölderlin en el mundo de las letras alemanas. Zweig retoma lo que ya expusiera en el capítulo inicial del ensayo:

El 7 de junio de 1843 han sacado un cadáver ligero como el de un muchacho para llevarle desde su cuartito a la tierra que lo ha de cubrir. Scardanelli ha muerto y Hölderlin no ha resucitado todavía en la gloria. Su existencia está ya terminada. Las historias literarias mencionan su nombre como al paso, citándole como discípulo de Schiller. Los papeles que ha dejado -grandes rimeros y voluminosos tomos- son en parte arrojados; algunos son llevados a la Biblioteca de Stuttgart; allí se les pega un número que indica el fascículo y se le pone la abreviación «Mcpt» (manuscritos), con una cifra al lado. El polvo los va pudriendo; nadie los hojea; tal vez en cincuenta años no les dirigen ni una sola mirada los futuros profesores de literatura, que saben administrar muy cómodamente las herencias del genio. Tácitamente se les tiene por ilegibles, como escritos de un loco, como la grafomanía de un monomaniaco, como simple curiosidad, tan simple curiosidad que, en medio siglo, nadie se empolva los dedos desatando esas empolvadas pandectas. [...] la resurrección de Hölderlin es grandiosa. Aquel eterno adolescente vuelve a la luz, puro, incólume, lo mismo que aquellas estatuas griegas que han permanecido siglos enteros bajo las arenas del pasado para salir después a la luz mostrando su belleza.⁵²¹

Zweig no está sino, de este modo, concluyendo y cerrando el círculo. «Como una estatua griega, enterrada entre los escombros, permanece la imagen espiritual del poeta escondida durante muchos años, docenas de años, cubierta por el olvido» había ya escrito en el primer capítulo del ensayo⁵²². Y el párrafo final también recoge los adjetivos e ideas que *constantemente* acompañan a Hölderlin –comparación con Goethe incluida- a lo largo de sus diecisiete capítulos:

poeta alado, como *radiante genio* de la aurora, el hijo del arte cuyas miradas conservan todo el día el frescor del rocío matinal; siempre parece venir de una esfera más alta, de una región que está allí arriba, y su poesía no tiene la tibieza de la sangre y del trabajo del día, sino el fuego interno de oculto origen. Hasta *el*

521. Cf. II, pp. 240-241.

522. Véase el final de la cita de la página 233 de este trabajo correspondiente a la nota 457.

demonio que le atenaza y le hace sentir la empresa peligrosa de su *misión*, toma por *su pureza un brillo de serafín*: como fuego sin humo, como un aliento, fluye la palabra de su boca. Es así que, con *blancura de pureza*, se presenta a las generaciones posteriores como *imagen heroica* del idealismo entusiasta [...] En Hölderlin, ese entusiasmo que le sale del corazón toma una forma radiante, única, [...] Como una leyenda heroica, su destino, reflejado en sus obras, toma un prestigio grandioso: *Anhelos infinito* hacia un ciclo infinito, *ardiente entusiasmo* juvenil de la vida que sube, eterno adolescente de los alemanes; todo eso es Hölderlin para las generaciones nuevas que tienen *fe en la poesía*. [...] *Si Goethe es el Zeus* de Otricoli, dios de plenitud y de fuerza, *Hölderlin es el joven Apolo*, el dios de la mañana y del canto: un mito de dulce heroísmo y de *santa pureza emana de su figura apacible* y, como un *joven serafín* con alas de esplendor, el rayo plateado de su poesía se cierne por encima de la pesadez y confusión de nuestro mundo.⁵²³

A modo de breve conclusión, cabe recordar las palabras del gallego Álvaro Cunqueiro tras la lectura del texto de Stefan Zweig -«*fun irresistibelmente levado a coñecer o grande e desventurado poeta*»- para intentar concebir en la medida de lo posible la repercusión de la traducción española de *La lucha contra el demonio*. Porque, en efecto, el texto reúne en sí unas cualidades que bien deberían haber invitado a conocer la obra del poeta. Independientemente de la amenidad que acompaña (y explica) el éxito del libro, de la prosa fácil, efectista y veladamente reiterativa, de la pasión que desprenden imágenes y juicios, el ensayo de Zweig es además una excelente fuente de sugerente información; el texto aporta noticias de Bettina, Waiblinger, fragmentos de la correspondencia y anécdotas varias... . Así, extensamente documentada, la biografía y obra que presenta Zweig de Hölderlin ofrecen una imagen del poeta bastante completa y de una coherencia tal que el término *locura* habrá de escribirse en partir de entonces en cursiva. De mero loco, Hölderlin pasa a ser “poeta de poetas” con una obra relativamente extensa y ampliamente citada a lo largo del ensayo. Pero, ¿quién leyó o leería el libro de Zweig? Sucede que, hasta donde se ha podido averiguar, las únicas palabras escritas entre quienes tradujeron a Hölderlin que

523. Cf. II, p. 242-243.

reconocen la huella de esta lectura son las ya citadas de Álvaro Cunqueiro. ¿Leyó *La lucha contra el demonio* Cernuda? Luis Cernuda no cita a Zweig, ni a su famoso ensayo, en ninguno de sus escritos, ni en su epistolario, pero su acercamiento a Hölderlin hacen suponer que sí conocía el texto. ¿O sucedió tal vez que el *espíritu* del libro, ampliamente leído, comentado pues en tertulias y conversaciones, llegó a oídos del poeta sevillano? El fragmento que sigue podría ser atribuido al ensayo de Zweig, pero se trata de la prosa de Luis Cernuda, y del año 1935,

(...) todo vibra en esa voz de Satán que llora sobre el mundo, todo es expresión de esa oscura fuerza que quiere asir lo perecedero; fuerza que consumía la vida de Hölderlin, mientras más hermosa era la voz que le hacía emitir. ¿Quién no recuerda la visa trágica de los grandes poetas? El mismo don lírico que en ellos habita parece impulsarles a su destrucción, para llegar a no sé qué indescifrable libertad, lejos de nuestro sol, de nuestros árboles, de nuestros cuerpos, de nuestro mar, tan terrenos pero tan inmortales.⁵²⁴

Indemostrable, pues, lo cierto es que las traducciones de Hölderlin realizadas por Cernuda tendrían además rápida reseña en prensa bajo el título de «Hölderlin, el joven puro». ¿Cuántas veces recurre Zweig a este calificativo? Lo que resulta indudable es que parte de la primera recepción de Hölderlin en las letras españolas pasa por la excelente traducción de Joaquín Verdaguer.

524 . Primera versión de «*Palabras antes de una lectura*», Cf. II, p. 277.

VI. 3 La traducción

La editorial catalana *El Acanalado* reedita *La lucha contra el demonio* en 1999 y ofrece la misma traducción que la que presentara la editorial Apolo 65 años antes. Al ofrecer este dato en páginas anteriores también se ofrecía, entre paréntesis⁵²⁵, el motivo más que probable, más probable incluso que el económico, que explicaba tal reedición: la excelencia del texto en castellano, su calidad⁵²⁶.

Así, respecto a la traducción, el primer rasgo relevante lo ofrece la misma contraportada del libro cuando anuncia: «traducción directa del alemán de Joaquín Verdaguer». Subraya de este modo algo que hoy en día parecería una obviedad, pero siendo entonces, en 1934, una novedad en el sentido de ser asimismo indicador de garantía o, más exactamente aún, de fidelidad respecto al original: la traducción de la monografía no pasa en esta ocasión por el tamiz de otro idioma. La regla (o norma general, común) hasta entonces era traducir, sobre todo tratándose de un ensayo en y para una editorial divulgativa y popular, la *difícil* (por no decir, casi exótica) lengua germana partiendo de una traducción previa realizada al idioma extranjero *oficial* del mundo literario de entonces: la lengua francesa. (El caso de Carles Riba constituye una feliz excepción premonitora del quehacer posterior.)

Cotejar original y traducción buscando irregularidades o infidelidades que alteren el mínimo significado de la prosa clara y directa -ajena a cualquier retórica

525. Remito a las páginas 229 y 230 de este estudio.

526. Se trata de una afirmación ampliamente compartida. Por ejemplo: «Als Nächstes ragt 1934 die Veröffentlichung der Essaysammlung von Stefan Zweig *Kampf mit dem Dämon* (1925) in der *gelungenen, sehr lebhaften Übersetzung* von Joaquín Verdaguer heraus.» [La cursiva es mía] Javier Orduña: «Auf den Spuren der Rezeption Kleits auf Spanisch», *op. cit.*, nota 449, p. 228.

pretenciosa- de Zweig resulta prácticamente infructuoso, exceptuando la confusión seguidamente comentada entre *Hamburg* y *Homburg*; tampoco aparecen galicismos o construcciones sintácticas que recuerden la versión francesa de 1928, por si se desconfiara de la anunciada “traducción directa del alemán”. Y destaca, sobre todo, la excelente sonoridad y ritmo que presenta el texto final resultante en la lengua castellana. No es pues de extrañar la excelente acogida que tuvo entre los lectores.

Aún así, como se acaba de anunciar, en el capítulo titulado *Diotima*, Verdaguer confunde erróneamente Homburg, localidad cercana a Frankfurt, refugio del poeta tras ser despedido de la casa del banquero Gontard y lugar de los encuentros secretos con Susette, con la ciudad de Hamburgo, muchísimo más distante. Verdaguer parece reparar en la incongruencia, o imposibilidad física, y su traducción se resiente:

Pero Hölderlin no se defiende, no se vuelve virilmente hacia quien le ataca, sino que se deja arrojar de la casa como si fuera un ladrón sorprendido y *renuncia a ver de nuevo a su amada, si no es en algunos encuentros convenidos en secreto, para los que viene de Hamburgo*.⁵²⁷

Aber er wehrt sich nicht, er rafft sich nicht mannhaft auf: wie ein ertappter Dieb läßt er sich aus dem Haus jagen, *um dann nur mehr an heimlich vereinbarten Tagen von Homburg aus wieder der treugebliebenen Geliebten zu nahen*.

También se le podría objetar al conjunto de la traducción no haber presentado en verso la traducción de las numerosísimas citas textuales pertenecientes a poemas de Hölderlin. El autor de *La lucha contra el demonio* no cita las fuentes, por lo que resulta lógico –no se trata de una traducción filológica- que el traductor tampoco lo haga. Pero Joaquín Verdaguer bien pudiera haber respetado la presentación en verso de los poemas citados. No obstante, también cabe pensar en la posibilidad de que el traductor, desde la

527. Cf. II, p. 198.

humildad de quien no se considera poeta -estamos en 1934- optara por la prosa como vía más sincera y directa de verter el sentido del contenido de esos versos.

Finalmente, del traductor, Joaquín Verdaguer, nada se dice en contraportadas o páginas preliminares de las ediciones del texto de Zweig en lengua castellana. Tal vez se trate del mismo Joaquín Verdaguer Travessí (1898-1966) autor en 1959 de *Un menorquí indòmit. Petita biografia del Doctor Josep Miquel Guàrdia* -Editorial Moll (Les Illes d'Or, nº 72), Palma de Mallorca-, o autor incluso del clásico *El arte de fumar en pipa* de, como mínimo, 1943⁵²⁸, poco se ha podido averiguar; búsqueda casi infructuosa pues, salvo su indudable condición de literato dado también a labores de traducción. Por ejemplo, traduce *La reina Cristina de Suecia* de Oskar von Wertheimer para la editorial Juventud de Barcelona en 1937 o, del Húngaro, junto a Pilar Goytisolo, *El dios de la lluvia llora sobre Méjico ; amor y muerte en las lagunas* de Lászlo Passuth para el editor barcelonés Luis de. Caralt, en 1946.

528. Hay constancia de esta segunda edición publicada en Palma de Mallorca, Editorial Trofeo, por la Imprenta Mossèn Alcover. La obra vería varias reediciones y llegaría a ser traducida al, que se sepa, alemán e inglés.

VII. HÖLDERLIN Y LUIS CERNUDA

El capítulo dedicado a Cernuda es el más extenso y ocupa buena parte de este estudio. No es algo premeditado. Su extensión se impuso porque sencillamente recoge y refleja la importancia y crucialidad de la intermediación del poeta sevillano en lo que supuso la primera recepción de Hölderlin en España, y muy especialmente en la literatura en lengua castellana.

Resulta por ello asimismo conveniente recordar qué entendemos por recepción a lo largo del presente estudio, o qué aspectos pretende abarcar, comparar y estudiar el concepto de recepción literaria sabiendo ya de la complejidad que la figura de Luis Cernuda nos va a deparar. De ahí que retome, aunque sea sólo brevemente, el planteamiento inicial; es decir: constatar las intertextualidades y a partir de ahí determinar su origen, y clarificar entonces la cuestión de qué es lo que posibilita la lectura, reconocimiento y traducción de la obra de un autor en el marco de otra situación histórica distante temporal y espacialmente, tanto en el ámbito tradicional como en el contexto lingüístico. En nuestro caso concreto responder a: ¿Por qué vino a fijarse Luis Cernuda en los versos del poeta alemán? ¿Qué situación personal, qué necesidad espiritual le llevó hasta la singular obra de Friedrich Hölderlin, y le empujó a superar, respetar y aglutinar las diferencias lingüísticas, sociales y culturales? ¿Repercutió -y en caso afirmativo cómo- en la creación poética posterior a su lectura? La lista de preguntas podría ampliarse y acabar en infinitas matizaciones, pero estas son en sí las preguntas centrales.

Surge entonces la cuestión de las influencias. Intensas e individuales, no siempre serán visibles. La lectura de una obra literaria conduce a un estado anímico, nuevo tal

vez, revelador, a una predisposición creativa que propicia y condiciona la obra posterior de un autor, sin tener porque hallar plasmación concreta en forma de una influencia detectable, delimitable. La influencia de Hölderlin en Cernuda no se limita, por citar un ejemplo, en el uso consciente y más marcado de encabalgamientos en las composiciones poéticas posteriores a *Invocaciones*. Hay influencias más profundas, que son las que transforman al escritor, le ayudan a formarse, le confirman en su ser; y esas influencias, mucho más sutiles y conflictivas, son el objetivo del análisis de esta recepción. La presencia de Hölderlin en Carles Riba ya nos obligó a ello. El estudio de la recepción contribuye a la determinación de un autor, a la comprensión de sus circunstancias literarias, su poética, y al seguimiento de las lecturas que de él harán sus lectores, entre ellos futuros poetas. De ahí la importancia de su valoración en el caso de Cernuda; proporciona al estudioso una introducción viva al taller del artista, a su cabal biografía de poeta.⁵²⁹

Se pretende pues ir más allá del imprescindible paso previo que consiste en señalar influencias, o morfologías y tematologías⁵³⁰, y centrar el estudio comparativo de las literaturas de los dos poetas enfocando la relación desde aquél que acoge. Desde ahí cabe establecer la anunciada cronología de la recepción y destacar los rasgos afines a ambos, las circunstancias vitales paralelas; es decir, detallar la existencia de precondiciones sociales y personales comunes.

Aun no siendo la primera en lengua castellana, ni la primera en España. la traducción de unos cuantos poemas que realizara Luis Cernuda (1902-1963), en 1935,

529. Claudio Guillén: «De influencias y convenciones», en *Teorías de la historia literaria*, pp. 95-117.

530. Claudio Guillén (*op. cit.*, pp. 141-181) también habla de *genología* o estudio comparado de las progresivas y mutuas influencias entre los géneros literarios y artísticos. Estudio apasionante, pero delicadísimo, me veo, no obstante, exento de tener que abordarlo aquí al hallarme ante dos poetas; es decir, ante un caso que va de poesía a poesía.

con Hans Gebser de mediador imprescindible, viene a ser la de mayor trascendencia, la que encontraría inmediato eco en la preponderante literatura castellana posterior⁵³¹.

La lectura de las traducciones de Hölderlin perfiladas por Luis Cernuda deja fácilmente la certeza de hallarse ante una de las más importantes vías definidoras de la visión que tendrían del alemán los poetas españoles de las siguientes décadas, sobre todo a partir de los años setenta⁵³², pero también induce a pensar y sopesar que, al igual que en Carles Riba, esa labor debió de repercutir en primer lugar y de alguna manera en los propios versos del poeta sevillano. Así, una lectura de la obra de Cernuda marcada por la búsqueda de más que probables huellas hölderlinianas acaba siendo además una lectura atenta a toda una serie de preguntas que van surgiendo, tal el intentar responder de nuevo al porqué precisamente Hölderlin en la España republicana de 1935 y en un poeta como Luis Cernuda.

Son esas huellas y esas preguntas las que han acabado por forjar el contenido de este capítulo en torno a la recepción de Hölderlin en Luis Cernuda. Pero huelga recordar a qué nos referimos cuando decimos estar indagando en la recepción de la obra de un autor por parte de otro, y más cuando el término recepción se ha visto en más de una ocasión vagamente reducido al mero señalar influencias literarias o confundido con un vago estudio comparativo de dos concepciones afines del modo de enfocar la literatura. Porque de lo que se trata es de explicar el porqué de esas influencias, el porqué de esas afinidades, y qué es lo que ha posibilitado la recepción. Con posterioridad se pretende exponer la cronología de ésta, su historial. Es decir, señalar el cómo y en qué momento empezó Luis Cernuda a mencionar a Hölderlin en sus escritos, a interesarse por su obra

531. En Vicente Aleixandre, por ejemplo. El mismo Luis Cernuda lo señaló en el artículo que le dedicara en 1955 y al que tendremos ocasión de volver más adelante.

532. En 1974 volverán a publicarse en España las traducciones de Cernuda. Se trata de la primera reimpresión -exceptuando la que hiciera José Bergamín en México, en 1942, sin avisar al poeta- y anticipa las traducciones que a partir de entonces, sobre todo de la mano de Jesús Munárriz y su editorial *Hiperión*, nombre de la novela que acababa de traducir, iban a ir apareciendo hasta abarcar la obra completa del poeta alemán.

(o alguna parte concreta de ésta) y su vida, bajo qué circunstancias y en qué momento de gestación de *La Realidad y el Deseo* vino a fijarse la mirada de Cernuda en el poeta suabo. Se busca de este modo introducir y sugerir las respuestas que más adelante intentarán desarrollar con mayor orden los siguientes subcapítulos que son partes de una exposición que sí abarca ya la forma y la temática de la influencia de Hölderlin en la obra y personalidad de Luis Cernuda. Una obra y vida-personalidad que en Luis Cernuda, como en el caso de Friedrich Hölderlin, forman una unidad: en ambos, frente a una visión trágicamente negativa de la realidad circundante, condenado, «el poeta escribe sus versos cuando no puede hallar otra forma más real a su deseo»⁵³³.

-La presencia, o influencia, de Friedrich Hölderlin a partir de un momento concreto del progresivo desarrollo de la obra poética de Luis Cernuda es pues un hecho que el propio autor reconoce y agradece tanto en su correspondencia como, todavía en 1958, en su excepcionalmente revelador «Historial de un libro»⁵³⁴, espléndido testimonio confesional del proceso de gestación de los nueve poemarios -o colección de poemas- que conforman la biografía espiritual⁵³⁵ que resulta de *La Realidad y el Deseo* (1924-1962), una influencia que efectivamente señalan algunos de los numerosos estudiosos de la obra del poeta.

533. Palabras del joven Luis Cernuda referidas a todo poeta lírico que son perfectamente aplicables al Hölderlin en conflicto con la realidad histórica de su época, la Alemania feudalmente fragmentada de los años inmediatamente posteriores a la Revolución Francesa y su -así lo viviría él- fracaso. En el breve artículo «El espíritu lírico», publicado en *El Heraldo de Madrid*, el 17 de enero de 1932. (III p. 48)

Los números romanos junto al número de la página indican el volumen de la *Obra Completa* de Luis Cernuda, en edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1993-1994; en las restantes citas de Cernuda me limitaré a seguir este sistema.

534. «(...) cuyo conocimiento [el de Hölderlin] ha sido una de mis mayores experiencias en cuanto poeta» II p. 640. (Tendremos ocasión de volver sobre este texto).

535. «(...) es decir, lo contrario de una geografía: un mundo humano, universo en cuyo centro se halla ese personaje -mitad irrisorio, mitad trágico- que es el hombre. Canto y examen, soliloquio y plegaria, delirio e ironía, confesión y reserva, blasfemia y alabanza, todo presidido por una conciencia que desea transformar la experiencia vivida en saber espiritual», Octavio Paz, «Apuntes sobre *La Realidad y el Deseo*» (1967), en *Obras completas*, Vol. 3, p. 234.

Mas no por ello debe creerse que al señalar la irrupción de Hölderlin en la obra de Cernuda los críticos coincidieran al valorarla. Supone precisamente un repaso a gran parte de esa valoración, y sorprende, llegando incluso a desconcertar, el contrastar las citadas palabras de Cernuda, ese explícito y sincero reconocimiento, con reveladores y amplios trabajos de investigación como el de Françoise Peyrègne⁵³⁶ en torno al tema esencialmente cernudiano de la soledad, que apenas o, sencillamente, no mencionan la lectura de Hölderlin, siendo -para ilustrar este caso- la soledad del hombre y del poeta rebeldes en la sociedad moderna una realidad tremendamente hölderliniana que sirvió de ejemplo y estímulo y autoconfirmación, junto a otras lecturas, por supuesto⁵³⁷, en la determinación de Luis Cernuda de ser fiel a sí mismo (a su concepción poética de la existencia) pese y ante el mundo, a lo largo de toda su vida.

Del aspecto formal de la influencia se encargará un breve apartado. El propio Cernuda «sólo» reconoce en este aspecto el origen Hölderliniano de los acusados encabalgamientos que usa a partir de *Invocaciones*, de 1935, coincidiendo con las traducciones de *Cruz y Raya*. Obvio resulta, dada la marcada diferencia entre las lenguas de origen y de llegada, que difícilmente podrían haber influido aspectos de orden sintáctico, quedando por otro lado la irrupción de un nuevo vocabulario en los poemas de la época directamente relacionado con los aspectos temáticos de la recepción.

La influencia temática conformará otro punto, centrado en determinar cómo la lectura de Hölderlin aportó esa nueva visión de la vida al mundo poético cernudiano, poesía como reivindicación de cierto paganismo, e influyó en el desarrollo o enfoque

536. «La solitude de Luis Cernuda», en *L'Expression du sentiment de la solitude chez cinq poètes de la génération de 1927*, pp. 93-155.

537. Leopardi, por ejemplo, o el oscuro Heráclito, de quien son las palabras tan gratas a Cernuda «carácter es destino».

de otros temas básicos para el poeta sevillano, tal la ya comentada soledad del poeta en una sociedad moderna que le ha quitado su encomienda, una realidad social injusta ante la cual el poeta, un revolucionario⁵³⁸, se rebela; una realidad social que en ambos casos prohíbe la expresión libre del amor, el respirar del ser que no casa con los cánones del buen y práctico ver, en fin, temas básicos que coinciden con el espíritu romántico de los dos poetas, un espíritu romántico que, dada la vaguedad y las contradicciones en las que caen todos los intentos de definición dogmática de los diversos romanticismos, se ha procurado concretar aquí para ilustrar de este modo la afinidad de ambos poetas, sin la cual la recepción no habría podido darse. Debe de todo esto deducirse que, contrariamente a lo que apunta la crítica, la presencia e influencia de Hölderlin en Luis Cernuda, aunque no sea la única, va más allá de *Invocaciones* y estará presente a lo largo de toda la obra posterior a 1935.

Plantear con la máxima objetividad posible en qué consistió la recepción de Hölderlin en Luis Cernuda es pues el objetivo de este capítulo; responder a qué intuición nueva de la poesía y visión distinta de la realidad se refiere Luis Cernuda cuando habla de Hölderlin. Esto atañe directamente al conocimiento y comprensión de la obra poética cernudiana. La completa, al igual que completa la respuesta al porqué de la contemporaneidad⁵³⁹ de un poeta alemán ignorado por sus coetáneos, despreciado por un mismísimo Goethe, pero admirado por Nietzsche, quien sin duda descubrió el lado

538. De «Líneas sobre los poetas y para los poetas en los días actuales» (desde Valencia, en 1937): «El poeta es fatalmente un revolucionario, y estas palabras aquí dichas son repetición de otras escritas hace unos años [se refiere a «Palabras antes de una lectura»]; un revolucionario con plena conciencia de su responsabilidad. Rigor en su trabajo y disciplina en su actitud.» (III p. 121) Palabras que, como indica su título, no deben sacarse del contexto histórico en las que fueron escritas, pero que son reveladoras de una rebeldía idéntica a la de un Hölderlin entusiasmado por la Revolución Francesa, jacobino para uno de los más significativos estudiosos de su obra, Pierre Bertaux (ver Biblio.), y convencido de la misión profética del poeta. Tendremos ocasión de volver más ampliamente sobre el tema.

539. En el diario *El País*, el 25 de junio de 1993, Rafael Argullol publicaba «Hölderlin, nuestro contemporáneo», un artículo [crucial en cuanto que manifiesta -tal y como se explica más adelante, pp. 427 y ss.- la definitiva recepción de Hölderlin en las letras españolas] en el que leemos: «Hölderlin, místico y hermético, se erige, por su vigor poético pero también por la exigencia perentoria de su visión, en nuestro contemporáneo». Cernuda fue de ello plenamente consciente y él mismo resulta casualmente ser uno de los más actuales poetas de la generación del 27.

trágico y dionisiaco de lo griego en Hölderlin⁵⁴⁰, superando así la visión exclusivamente apolínea de los clásicos, un poeta genio, puro y *loco* que acabó exiliado en sí mismo y cuya voz sólo fue recuperada, como se vio, a principios del siglo XX.

540. Al respecto, véase el primer capítulo del libro de Manuel Barrios *Hölderlin y Nietzsche. (Dos paradigmas intempestivos de la modernidad en contacto)*, y el estudio del italiano Remo Bodei *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*, quien acertadamente señala: «Hölderlin ha sido el primero en saber, con una profundidad tal, que el mundo griego no es sólo el mundo armónico, solar, absolutamente redondo, de Winckelmann o de Schiller, sino el tónico, oscuro, mortífero, recorrido por contradicciones irreductibles» (p. 77). Cabría ahora preguntarse si Cernuda percibió, sea sólo intuitivamente, este factor en Hölderlin.

VII.1 Historial de una traducción-recepción

*Para mi la lectura de Hölderlin fue una intuición
nueva de la poesía y una visión distinta de la
realidad.*

Luis Cernuda⁵⁴¹

Podría suponerse que Cernuda entró por primera vez en contacto con la obra y figura de Hölderlin a raíz de las traducciones que realizara con la crucial ayuda de Hans Gebser, en el verano de 1935, iniciado ya su poemario *Invocaciones a las gracias del mundo*⁵⁴². Él mismo lo señala en 1958, en el ya mencionado «Historial de un libro»:

Más que mediada ya la colección, antes de componer el «Himno a la Tristeza», comencé a leer y a estudiar a Hölderlin, *cuyo conocimiento ha sido una de mis mayores experiencias en cuanto poeta*. Cansado de la estrechez en preferencias poéticas de los surrealistas franceses, cosa natural en ellos, como franceses que eran, mi interés de lector comenzó a orientarse hacia otros poetas de lengua alemana e inglesa y, para leerlos, trataba de estudiar sus lenguas respectivas.

Vivía entonces en Madrid Hans Gebser, poeta alemán⁵⁴³ [...] y gracias a él pude poner en práctica mi propósito de estudiar a Hölderlin, de quien había leído algo.⁵⁴⁴

541. En carta enviada a Nieves Mathews el 15 de diciembre de 1942 [Cf. Rafael Martínez Nadal, *Luis Cernuda. El hombre y sus temas*, p. 118.]

542. Posteriormente, a partir de la tercera edición de *La Realidad y el Deseo* (1958), sólo *Invocaciones* por considerar el primer título excesivamente pretencioso.

543. Cernuda incluso tradujo un poema suyo, «La Rosa» (I p. 745), que apareció en *Caballo Verde para la Poesía*, núm. 2 (noviembre de 1935), p. 33. Respecto a Hans Gebser: «Jean Gebser (1905-1973), born Hans Gebser, was a prodigy, a student of the transformations of human consciousness, a linguist, and a poet. [...] Respecto a Hans Gebser: «Jean Gebser (1905-1973), born Hans Gebser, was a prodigy, a student of the transformations of human consciousness, a linguist, and a poet. [...] Born in Posen in Imperial Germany, he left Germany in 1929 to avoid the fascists, living for a time in Italy and in France. He then moved to Spain, mastered the Spanish language in a few months and entered the Spanish Civil Service where he rose to become a senior official in the Spanish Ministry of Education. He was also a published poet. He participated in the Spanish Civil War on the side of the left, barely escaping Spain in 1936. He lived in Paris for a while but saw the unavoidability of German invasion. He fled to Switzerland

Y así parece que sucedió. Cernuda entró en contacto con la poesía de Hölderlin en el momento señalado, mas no con su obra, de la cual ya conocía «algo». Existen efectivamente referencias anteriores al autor del *Hyperion* que muestran ese conocimiento previo, y es precisamente la famosa novela epistolar del suabo a lo que se refiere ese vago «algo». Entre agosto y septiembre de 1929 Luis Cernuda redacta el relato «El indolente»⁵⁴⁵, que no publicaría (junto a otras dos narraciones) hasta 1948, relato del cual cabe destacar el citado fragmento:

Años tengo, pero nunca olvidaré aquellos días de que les hablo. Había yo encontrado en la casa donde entonces vivía unos libros que un viajero entusiasta y sentimental, alemán sin duda, olvidó o perdió. Entre otros hallé un tomo de Teócrito, que yo conocía, y otro desconocido para mí: el *Hyperion* de Hölderlin. Siempre he sido aficionado a la lectura, mas en aquellos días no podía leer. ¿Por qué fueron estos libros, este último libro precisamente, a parar entonces a mis manos? Aquél era el único libro que yo podía leer en tal momento. [...] Nunca he vuelto a leer ese libro. Hay en él verdades que sólo una vez pude comprender. Hoy estarían cerradas para mí. En ciertos momentos de la vida estamos como sobre una cima, y luego todo será descenso y caída.⁵⁴⁶

¿Había leído Cernuda *Hyperion*? Las apreciaciones críticas y la reconocida sinceridad de Cernuda dejan escaso margen para la duda. ¿Pero cómo? ¿Qué edición? La primera traducción al castellano no aparecerá sino a mediados de los setenta, y queda

in 1939, escaping only hours before the frontier was closed. He spent the rest of his life near Bern, where he did most of his writing. Late in life, Gebser travelled widely in India, the Far East, and the Americas, and wrote half a dozen more books. Gebser was as much a man of science and the arts as he was a mystic. In fact it would be a serious mistake to believe that he favoured mystifying dogma over transparent explanations. He was no proponent of fascist or other ideologies using various cultic symbols and myths for self-justification. He died on May 14, 1973 "with a soft and knowing smile". Gebser had written in *Die Schlafenden Jahre*, "When we are born we cry and weep, when we die we should smile."» en http://wapedia.mobi/en/Jean_Gebser. [La cursiva es mía]

544. II p. 307.[La cursiva es mía]

545. Cf. II, p. 247.

546. *Ibid.*

automáticamente descartada como fuente de lectura. Cernuda por entonces leía en italiano y en francés, lengua ésta última que debía hablar y leer con cierta soltura habida cuenta su formación y de que acababa de regresar de una estancia de ocho meses en Toulouse, donde trabajara en su universidad como lector de castellano, desde noviembre de 1928 hasta junio del 29. ¿Conoció Cernuda la versión fragmentada publicada en Milán en 1911?⁵⁴⁷ Seguramente no. Como tampoco parece conocer la primera traducción completa al italiano a cargo de G. Vigolo y fechada en 1931. De ser el francés la lengua puente para una primera lectura, la cronología señala dos posibilidades, ambas de 1930: una traducción de J. Delage y, sobre todo, el *Hyperion ou l'hermite en Grèce* en dos volúmenes de la colección *Romantiques Allemands* de las Editions Victor Attinger Hölderlin, Paris-Neuchâtel. Dos volúmenes que sí llegaron a manos del poeta, pues forman parte de su legado, mas sin poder establecer desde cuándo.

Así, Cernuda no menciona en ninguna ocasión cómo leyó por vez primera a Hölderlin. Pero lo cierto es que reconoce en Hölderlin una conciencia de caída, de expulsión: caída del ángel expulsado del jardín sin tiempo, expulsión del paraíso de la infancia⁵⁴⁸, e incluso del goce despreocupado de la adolescencia que anuncian las palabras de un Cernuda de 27 años; tema este primero, el del paraíso de la infancia, crucial y constituyente del *Hyperion* desde sus primeras páginas⁵⁴⁹. Valgan las conocidas palabras de la quinta carta del primer libro: «Wohin könnt' ich mir entfliehen, hätt' ich nicht die lieben Tage meiner Jugend? » (I p. 623)⁵⁵⁰. El tiempo alcanza al

547. Friedrich Hölderlin: *Iperione*, frammenti tradotti da Gina Martegiani, Lanciano, R. Carabba Editore, Cultura dell'anima, 1911.

548. Remito al estudio de Philip Silver, *Luis Cernuda, el poeta en su leyenda*; especialmente al capítulo tercero, «Evocación del paraíso: la infancia como presente eterno», pp. 79-114.

549. Al respecto David Constantine resume: «Denn was wünscht er sich am Anfang, als er nach Griechenland Heimkehrt? Schlaf, Ruhe der Kindheit, Selbstvergessenheit in der Natur», en *Friedrich Hölderlin*, p. 49.

550. Cito conforme a la edición de las obras completas de Friedrich Hölderlin a cargo de Michael Knaupp, 3 vol., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992. Al igual que en el caso de

poeta⁵⁵¹ y despierta (o instala) en él una *conciencia trágica* de la vida. La caída no es diferente a la de Satán expulsado del paraíso. La conciencia del tiempo separa al hombre de su entorno, de la naturaleza, e inicia su saberse ser dividido cuyo deseo es volver a ser esa unidad inicial y eterna. Se volverá sobre el tema más adelante, pero la coincidencia en el posicionamiento vital de ambos poetas es patente. E *Hyperion* parece ser el cauce de este primer (y enigmático) acercamiento.

En 1932 vuelve Cernuda a nombrar, aunque de manera fugaz, la figura de Hölderlin. En el artículo «Unidad y diversidad»⁵⁵² el poeta se queja de la carencia en la historia de las letras españolas de «lo misterioso, ese tenue resplandor que acompaña casi inseparablemente la poesía»⁵⁵³, un misterio que sólo se cobija en «círculos más hondos», en el visionario Blake y en Hölderlin.

Cernuda denuncia en sí la falta de rigor auténtico del romanticismo español. Huelga señalar que en 1932 el poeta sevillano está, de hecho, buscando cauces de expresión nuevos después de experimentar individualmente el surrealismo francés⁵⁵⁴, con el que había tenido contacto directo en sus desplazamientos a París desde Toulouse,

Cernuda, me limito a señalar la página y, con números romanos, el volumen donde ésta puede ser localizada y cotejada.

551. Cita *camuflada* del poema en prosa «El tiempo» de *Ocnos* (1942) cuyas palabras iniciales parecen eco de «El indolente» y a su vez paráfrasis de alguna declamación de Hiperión: «Llega un momento en la vida cuando el tiempo nos alcanza. (No sé si expreso esto bien). Quiero decir que a partir de tal edad nos vemos sujetos al tiempo y obligados a contar con él, como si alguna colérica visión con espada nos arrojara del paraíso primero, donde todo hombre una vez ha vivido libre del agujijón de la muerte. ¡Años de niñez en que el tiempo no existe! Un día, unas horas son entonces cifra de la eternidad. ¿Cuántos siglos caben en las horas de un niño?» (I p. 559-560)

552. Cf. II, p. 249.

553. No olvidemos que lo misterioso será equiparado más adelante, en «Palabras ante una lectura» (1935) a la fuerza daimónica que empuja irremediadamente a la creación poética. También aquí citará a Hölderlin. Indudablemente, Cernuda no sitúa el origen de lo *daimónico* en el panorama literario español.

554. En la introducción de la edición de la editorial Cátedra concluye Luis Antonio de Villena: «mientras el *surrealismo* francés es un *ismo*, y por tanto una aventura colectiva, el surrealismo hispánico, es el fruto básico (...) de aventuras poéticas personales, generalmente concluidas pronto. (...) Lo que sí tienen en común ambos surrealismos (...) es la fuerza básica del Surrealismo motriz, su sentido rebelde de la vida, su búsqueda apasionada y feroz de las libertades... Vinculación esa entre surrealismo y rebeldía que culminará en muchos poetas en un claro compromiso político de izquierda.» (p. 18) En torno a la problemática del surrealismo véase Francisco Aranda, *El surrealismo español*, (Barcelona, Lumen, 1981) y la edición de artículos de Peter Bürger, *Surrealismus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982.

y del cual renegará acabados los liberadores libros *Un Río, un Amor* (1929) y *Los Placeres Prohibidos* (1931)⁵⁵⁵. Con *Donde habite el olvido* (1932-33) Cernuda se asoma al romanticismo español de su siempre admirado Bécquer⁵⁵⁶, pero una vez de nuevo agotadas sus posibilidades expresivas, comprueba la estrechez de miras del panorama tradicional que le ofrece su lengua. Se abre entonces ante él, residente ya en Madrid, un período de postración espiritual, intensificado por una apatía nihilista fruto de un fracaso amoroso plasmado en ese poemario⁵⁵⁷, del que dan muestra las conocidas palabras de Cernuda que introducen la selección de poemas suyos incluidos por Gerardo Diego en su ya mítica antología de la *Poesía española contemporánea*, en 1932:

La detesto [la realidad] como detesto todo lo que a ella pertenece: mis amigos, mi familia, mi país. (...) No sé nada, no quiero nada, no espero nada. Y si aún pudiera esperar algo, sólo sería morir allí donde no hubiese penetrado aún esta grotesca civilización que envanece a los hombres. (III p. 64)

Palabras que ratificará dos años más tarde, con motivo de la segunda edición de la misma antología, y que muestran de nuevo claramente el conflicto del poeta sevillano con su realidad, un poeta que detesta (porque «amaba demasiado» III p. 65) su país; un conflicto que parte de una actitud crítica que recuerda mucho las palabras de un desconsolado y defraudado Hölderlin dirigidas a sus compatriotas y su civilización al final del *Hyperion*⁵⁵⁸, libro que Cernuda precisamente (y de nuevo) cita en su «Poética»

555. Sobre todo la segunda. Un auténtico acto de rebeldía y reivindicación de su condición de homosexual, si tenemos en cuenta la sociedad de la época. Fue paradójicamente la lectura de André Gide, como él reconoce, quien le hizo aceptarse tal cual era.

556. Sabida es la procedencia del título de la colección: la rima LXVI.

557. También en *Ocnos*, «Aprendiendo Olvido», I, pp. 586-587.

558. Entre muchísimas otras cuestiones, la novela epistolar reconoce amargamente el fracaso del poeta como educador del pueblo y el descalabro espiritual que además supuso la violencia engendrada por una revolución francesa que acabó siendo exclusivamente burguesa. Añádase a ello el inesperado Régimen

a la edición de Diego de 1934⁵⁵⁹, y libro en el que leemos el famoso fragmento final dedicado a sus compatriotas:

So kam ich unter die Deutschen. (...) Barbaren von Alters her, durch Fleiß und Wissenschaft und selbst durch Religion barbarischer geworden, tiefunfähig jedes Göttlichen Gefühls, verdorben bis ins Mark zum Glück der heiligen Grazien, in jedem Grad der Übertreibung und der Ärmlichkeit belaidigend für jede gutgeartete Seele, dumpf und harmonielos, wie die Scherben eines weggeworfenen Gefäßes. (I p. 754)

Relación *odi et amo* común a ambos poetas. Cernuda siempre añorará una España mítica y sensual encarnada en su andaluza y mítica Sansueña. Hölderlin dedica a los alemanes, después del *Hyperion*, una de sus más celebradas odas, «An die Deutschen», que Riba ya había traducido por motivos *nacionalistas* propios⁵⁶⁰.

Antes de entrar en contacto con la poesía de Hölderlin Cernuda le vuelve a citar en mayo del mismo año en el artículo que dedicara a «Bécquer y el romanticismo español»⁵⁶¹. Ahí el poeta español teoriza sobre la transformación esencial, romántica, que ha de sufrir la poesía clásica para originar la poesía moderna, y señala que «no son los poetas más populares del romanticismo aquellos a quienes se debe esa honda y sutil transformación», sino a vidas paralelas, «más ocultas, más breves, impulsadas por un

del Terror a partir de septiembre de 1792, intensamente seguido por Hölderlin y el resto de la intelectualidad alemana de la última década del siglo XVIII.

559. Cf. II, p. 251.

560. «La *Oda als alemanys*, de Hölderlin, és sens dubte una de les poesies patriòtiques més belles que s'han escrit mai. La seva generalitat tota clàssica, la fa aplicable també a la nostra Catalunya». (Citado por Jaume Medina, *Carles Riba i Friedrich Hölderlin*, p. 29 y p. 50). Cabe no obstante destacar aquí la coincidencia de motivos en lo que respecta al interés de Riba y al de Cernuda por el alemán. El catalán, al igual que -como volveremos a ver- el sevillano, «es veia mancat no tan sols de companyia, ans fins i tot d'una tradició en què fonamentar-se» (*op. cit.*, p. 19). Cf. pp. 127 y ss. de este estudio.

561. Cf. II, p. 253.

afán clarividente y misterioso⁵⁶², extraño a la mayoría de sus contemporáneos». La manera de entender el Romanticismo por parte de Cernuda es muy personal. Cita entonces los nombres de Shelley frente a Byron, Baudelaire frente a Hugo y -era de esperar- Hölderlin con respecto a Schiller, añadiendo una apreciación del romanticismo alemán: líricamente inteligente, «caudaloso y ligero al mismo tiempo»⁵⁶³. No cabe duda de que Cernuda anda buscando voces y una tradición acorde con su diferencia, con su carácter y singularidad, con su ser poético en constante formación-crecimiento frente a un mundo que aborrece y ante el cual él también se siente, se sabe un extraño. El hecho de que vaya a buscarlo en el romanticismo de los orígenes, en el romanticismo que engendrará la lírica moderna -no un romanticismo sentimentaloides de escape- explica el siguiente paso de su relación con Hölderlin: traducirlo.

Las traducciones de Cernuda van precedidas de una breve «nota marginal», densa en su contenido, que resultará ser la pauta inicial exacta de *su* recepción de Hölderlin. Luis Antonio de Villena señalaba que los encuentros de un poeta con otros grandes poetas, son encuentros, al fin, consigo mismo⁵⁶⁴; y es que, efectivamente, las palabras introductorias de Cernuda denotan no sólo una devoción que es en buena parte identificación personal con el poeta alemán, sino que también trazan, y a la perfección, como si de un espejo se tratara, lo que serían las líneas fundamentales de lo que iba ser la vida y obra del poeta sevillano: una defensa solitaria y marginal del paganismo como única religión poética, libre y verdaderamente humana, en todo y con todos los sentidos. En rebeldía ante el catolicismo, una religión «triste», «pecaminosa», que le niega su forma de amar, de relacionarse hedonistamente con el mundo, Cernuda nombra, pese a la brevedad de la nota, el término pagano en cuatro ocasiones; la última de ellas para

562. Recuérdese la relación del misterio con lo daimónico que establecerá el mismo año.

563. Cf. II, p. 253.

564. Luis Antonio de Villena, *Op. cit.*, p. 22.

advertir al lector de que no se extrañe de la defensa latente en sus líneas de la «chispa de tan armoniosa hoguera religiosa»⁵⁶⁵. La lectura de Hölderlin parece ofrecerle, abrirle una nueva perspectiva religiosa sobre la vida acorde con su sensibilidad; viene a llenar el vacío nihilista y escéptico expresado en la «poética» de 1932 y 1934, a paliar el vacío experimentado por un Cernuda –también considerado poeta religioso en el sentido de que siempre expresará, al igual que Hölderlin, el deseo de trascender la odiosa realidad⁵⁶⁶- que ha sufrido la pérdida de toda fe:

(...) recóndita eternidad de los mitos paganos, que de manera tan perfecta respondieron a ese tácito deseo de la tierra con sus símbolos divinos y humanizados a un tiempo mismo. El amor, la poesía, la fuerza, la belleza, todos estos remotos impulsos que mueven el mundo, a pesar de la inmensa fealdad que los hombres arrojan diariamente sobre ellos para deformarlos o destruirlos, no son simples palabras; son algo que aquella religión supo simbolizar externamente a través de criaturas ideales, cuyo recuerdo aún puede estremecer la imaginación humana.⁵⁶⁷

En el último párrafo de la «nota marginal» -prólogo de los poemas, Cernuda nos relaciona por primera vez la irrevocable y misteriosa vocación poética de Hölderlin con un *demonio*, «una demoníaca fuerza [que] aniquilaba a Hölderlin por el fuego, fuego que al propio tiempo lo salvaba.» ¿Dónde se inspira Cernuda, de dónde extrae la paradójica temática de lo demoníaco así planteado, una temática que luego se revelará crucial incluso para con él mismo y su poética? ¿Por qué lo demoníaco como equivalencia a la fuerza misteriosa -y tan poderosa como un deseo vital no cumplido-

565. Cf. II, p. 256.

566. Recuérdese que Hölderlin, arrastrado por su vocación poética y profundadas convicciones políticas, jamás aceptó ejercer de párroco, sea por el marcado carácter conservador del cargo, Hölderlin fue un defensor de la Revolución Francesa, un *rebelde*, ¿un jacobino?, sea por la latente falsedad e hipocresía, la cobardía y falta de rigor religioso, que reconoció en tal actividad. Hölderlin en las numerosísimas cartas a su madre, como es lógico, sólo justifica su negativa a ejercer alegando tímidamente un *Dichterberuf* que sabía no comprendido. Otra cosa son las cartas a sus amigos Neuffer, Sinclair, o, concretando, la que enviara desde Frankfurt el 10 de enero de 1797 a Johann Gottfried Ebel.

567. Cf. II, p. 255.

que le obliga a escribir? Escribir como condena. Hölderlin siempre hablará de vocación poética, de un *Dichterberuf* de idéntica irreversibilidad⁵⁶⁸, pero no menciona en toda su obra a un demonio como instigador de tal necesidad, aunque sí conociese, como es lógico en un poeta de completísima formación como la suya, el Daimon originario que aparece en el *Simposio* de Platón⁵⁶⁹, que no es otro que el fuego insaciable del amor, también equiparable, eso sí, a la fuerza de un deseo tan vital como (aparentemente) indomable. Cernuda afirma en «Historial de un Libro» haber leído y estudiado al poeta alemán. La mención en la «nota marginal» que prologa su traducción de la anécdota de un Hölderlin rezando a las estatuas mitológicas en las afueras de un parque de París es prueba de una cierta rigurosidad por parte de Cernuda⁵⁷⁰: nos remite, primeramente, a su fuente, al estudio crítico de Hellingrath, *Hölderlin*⁵⁷¹, donde el filólogo alemán acepta como verdadera la anécdota y no duda en transcribirla. (Remota queda la posibilidad de que Cernuda conociera el «Hölderlin entenebrat» de Carles Riba⁵⁷²). También pudiera ser fruto de un Hans Gebser más informado y conocedor del texto de Hellingrath. Pero la anécdota nos remite, sobre todo, a «Caída en el infinito», capítulo de *La lucha contra el demonio* de Stefan Zweig, que recoge la anécdota y cuya versión en castellano⁵⁷³, motivo de análisis en el capítulo anterior, acababa de aparecer... y con notable éxito.

568. Cf. pp. 313 y ss. de este estudio. También, por su claridad y concisión, el estudio de David Constantine, *op. cit.*, pp. 59-74.

569. Hölderlin conocía el citado diálogo. Lo reproduce íntegramente al inicio del poema «Sokrates und Alcides», I p. 196.

570. La volverá a mencionar veinte años más tarde, en el artículo «Goethe y Hölderlin», Cf. II, pp. 297-304.

571. Norbert von Hellingrath: *Hölderlin. (Zwei Vorträge: Hölderlin und die Deutschen; Hölderlins Wahnsinn)*, pp. 73-81.

572. Cf. II, pp. 113-118.

573. «Sería Hölderlin aquel extranjero que, diez años más tarde, fue visto por una mujer en París hablando entusiasmado con las marmóreas estatuas de los dioses en un parque?», Cf. II, p. 227.

Cernuda lee y *estudia* a Hölderlin. Y aunque no lo mencione, resulta inverosímil que no conociese la «traducción directa del alemán» del ensayo de Zweig, publicado en la capital catalana el año anterior a su labor traductora, ensayo cuyas coordenadas centrales coinciden con y prácticamente explican las trazadas por Cernuda a la hora de prologar y traducir a Hölderlin. Zweig inicia su ensayo con una cita de *La muerte de Empédocles* que debería haber resultado a todas luces sugerente al joven Luis Cernuda: «Difícilmente los mortales reconocen al hombre puro». Y a través de él ofrece Stefan Zweig un modelo de poeta que encaja plenamente con las necesidades vitales de Cernuda. Al leer la «nota marginal» que introduce los poema traducidos por el poeta sevillano, resulta inevitable tanto percibir una clara empatía hacia el poeta alemán como recordar párrafos de Zweig tales como:

Quiere [Hölderlin] permanecer puro en su resolución e íntegro en su modo de ser. No quiere la realidad que él llama destructora, sino que busca el mundo eternamente puro. (...) En esa resistencia fanática, en esa grandiosa intransigencia para la realidad, es donde se manifiesta el sublime heroísmo de Hölderlin mucho más claramente aún que en cualquiera de sus poesías.⁵⁷⁴

O recordar otros fragmentos relacionados con la fatalidad, el *Dichterberuf* y/o con la temática *demoníaca*,

El poeta sabe perfectamente que ser llamado por los dioses quiere decir renunciar a toda felicidad. (...). La poesía pertenece a la fatalidad. (...) El poeta está siempre en peligro porque lucha con las fuerzas que no conocen freno. Es como un pararrayos solitario⁵⁷⁵ que recoge toda la exhalación tremolante del Infinito... (...) Por eso Hölderlin se da perfecta cuenta de lo trágico de su destino (...) el sentimiento de una caída trágica e inevitable (...) No trata nunca, como hizo Goethe, de domar ese demonio interior ni aun intenta refrenarlo.⁵⁷⁶

574. Cf. II, p. 163.

575. El pararrayos celeste de Rubén Darío.

576. Cf. II, p. 172.

¿Leyó Cernuda el ensayo de Zweig antes de empezar a estudiar la figura y obra de Hölderlin? ¿Le puso Hans Gebser al corriente? ¿O fue precisamente la traducción de la editorial Apolo lo que incrementó el interés de Cernuda por un poeta del que desconocía la lengua y del que sólo conocía «algo», pero al que, una vez presentada la oportunidad, no dudó en traducir? En abril de 1937, en su elegía a la muerte de Federico García Lorca escrita en Valencia, segunda composición del poemario *Las nubes*, Cernuda plasma estos dos versos:

Para el poeta la muerte es la victoria;
Un viento demoníaco le impulsa por la vida⁵⁷⁷

La poética de Hölderlin, vía Zweig probablemente, se instala definitivamente en la poética de Luis Cernuda y acabará formando parte substancial de la misma.

A principios de 1935, aún no (o apenas) iniciadas las traducciones, prepara Cernuda unas «palabras antes de un lectura» en las que el autor de *Hyperion*, hasta la fecha la única obra citada de Hölderlin, le sirve ya de ejemplo para ilustrar y justificar esa necesidad religiosa, irracional de poesía, esa misión, ese *Dichterberuf*, de todo aquél que «ha sido condenado a enamorarse de las cosas que pasan y por eso llora; llora la pérdida y la destrucción de la hermosura». Pero esa primera versión de «palabras antes de una lectura»⁵⁷⁸ aporta otros indicios de lo que pudieron ser las lecturas (e influencias) de Cernuda:

(...) todo vibra en esa voz de Satán que llora sobre el mundo⁵⁷⁹, todo es expresión de esa oscura fuerza que quiere asir lo precedero; fuerza a que

577. Vv. 71-72 de «A un poeta muerto» (I, p. 254-258).

578. Para la versión definitiva, también de 1935, cf. II, p. 279.

579. Se refiere a un grabado de Blake que cita previamente.

alude Goethe en cierta conversación con Eckermann; fuerza que consumía la vida de Hölderlin, mientras más hermosa era la voz que le hacía emitir.⁵⁸⁰

El poema «La Gloria del Poeta» (I, p. 230-233), de *Invocaciones*, fechado en marzo de 1935, empieza con un verso de claros ecos *baudelairianos* y con una ligera variante: «Demonio hermano mío, mi semejante»; Siendo el resto del poema una defensa altiva y orgullosa de la divina caída del poeta, frente a una triste sociedad vacua, católica y mecánicamente burguesa que también suscribiría Hölderlin:

Los hombres tú los conoces, hermano mío;
Mírales como enderezan su invisible corona
Mientras se borran en la sombra con sus mujeres al brazo,
Carga de suficiencia inconsciente,
Llevando a comedia distancia del pecho,
Como sacerdotes católicos la forma de su triste dios,
(...)

(vv. 24-29)

Pero la temática del *demonio* -es sabido- no es exclusiva de Zweig. Cernuda tal vez la redescubra en el ensayo del alemán asociada a un poeta que acabará por traducir, pero ya debió conocer con antelación a esa figura satánica en la tradición literaria de inspiración francesa que impregna la época o, más concretamente, en la lectura de poemas tales como «Le Possédé» y «Les litanies de Satan» de *Les fleurs du mal*.⁵⁸¹

Con el inicio de la Guerra Civil y sus trágicas circunstancias la creación poética de Luis Cernuda se va a ver lógicamente afectada, y más cuando a raíz de su exilio entre en contacto directo con la literatura inglesa moderna, con Keats por ejemplo, y su espléndida y romántica tradición. Vale la pena señalar aquí que previo a su partida

580. Cf. II, pp. 277.

581. J. L. Cano, «El demonio en la poesía de Cernuda», pp. 284-291.

definitiva a Gran Bretaña, en 1938, Cernuda se comprometió junto a la práctica totalidad de los intelectuales con el bando republicano, participando en todo lo que su esquivia personalidad le permitió, y no sin algún que otro conflicto e inconveniente⁵⁸².

A partir de ahí la práctica totalidad de la crítica cernudiana se centra en la irrupción de la lírica inglesa y limita la presencia de Hölderlin en Cernuda a los pocos años que siguen a su traducción, a los poemarios *Invocaciones* y *Las Nubes*, lo cual no deja de ser parcialmente acertado si sólo nos atenemos a los versos del poeta, sobre todo en los dos últimos poemas de *Invocaciones*, pero que no corresponde a la realidad de una constante evolución poética y a la aparición de una producción paralela, como es el estudio crítico en forma de ensayo que Cernuda empezó a cultivar seriamente en Gran Bretaña.

En 1941 Cernuda publica su conocido estudio «Tres poetas clásicos» en el que, analizando el balbuceo del místico San Juan de la Cruz, busca y encuentra un ejemplo paralelo nada más y nada menos que en el siguiente poema de Hölderlin⁵⁸³, (que también traduce, a pie de página):

Zu wissen wenig, aber der Freude viel
Ist Sterblichen gegeben.

Warum, o schöne Sonne, genügt mir nicht,
Du Blüte meiner Blüten! am Maitag dich
Zu nennen? Weiss ich Höhers denn?

O dass ich lieber wäre, wie Kinder sind!
Dass ich, wie Nachtigallen, ein sorglos Lied
Von meiner Wonne sänge!

582. No gustaron a las altas esferas del Partido Comunista -al cual estaba afiliado desde 1933- los versos que le dedicara a su amigo Federico García Lorca en «A un poeta muerto». Cernuda, fiel a su actitud de independencia y rebeldía, «no aparece en los mítines del Congreso de los Intelectuales Antifascistas celebrado en Valencia. Mientras las reuniones tienen lugar, él prefiere pasear y tomar el sol en la playa levantina. *En el frente del Guadarrama participa leyendo versos de Hölderlin a los milicianos.*» Manuel Ramos Ortega, «Luis Cernuda en la poesía española contemporánea», p. 147. [La cursiva es mía]

583. Cf. II, pp. 285-286.

De nuevo nostalgia de la despreocupada *-sorglos-* infancia a la que Cernuda añade la siguiente observación: «para su delicia no halla [Hölderlin, como San Juan de la Cruz] otra expresión que el nombre mismo de aquello que le suscita». Expresión que es la base de la poética del sevillano: las palabras no significarán otra cosa que el simple camino para expresarse. El hecho de que Cernuda citara aquí a Hölderlin ilustra parcialmente el atractivo de su figura y explica también que se interesara por sus versos. En ellos asimismo vio esa necesidad de trascender la realidad a través de un uso del lenguaje lo más fiel posible a la necesidad expresiva que lo impulsa; Hölderlin confirma su visión del mundo a través del prisma de lo dicho, lo trascendente. Como acertadamente apunta Jenaro Talens «Cernuda aplaude a todo autor que exprese ultraridad, sea místico, sea mítico (Hölderlin)»⁵⁸⁴. La relación de este aspecto de la poesía de Hölderlin, (el canto a la dicha del instante intensamente vivido, sin tiempo, fusionado con la naturaleza, eternamente divino) con el Acorde cernudiano constituye, como veremos más adelante, otro punto común a ambas poéticas.

Cernuda vuelve a citar a Hölderlin en 1941, en un estudio homónimo sobre Juan Ramón Jiménez; lo cita sin relevancia alguna, sólo para cuestionar la sinceridad del poeta de Moguer -éste incluye a Hölderlin en la lista de los poetas leídos y estudiados entre 1902 y 1905, un imposible que señala Cernuda recordando el redescubrimiento posterior del poeta suabo⁵⁸⁵- y lo vuelve a nombrar una década⁵⁸⁶ después en las «Observaciones preliminares» de sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*

584. En *El espacio y las máscaras*, p. 197.

585. Cf. II, p. 287. La misma referencia hallamos «Juan Ramón Jiménez» (Cf. II p. 291), artículo fechado en 1954.

586. Durante esta década es sobre todo la tradición inglesa el centro de su atención.

(1954-1955) para ilustrar lo que él entenderá por poesía moderna⁵⁸⁷: el fruto de una transición anterior en las poesías del resto de Europa, y ausente en las letras españolas, pese al modernismo:

Una transición en el curso de nuestra poesía, dentro del pasado inmediato, la marca el movimiento modernista, y a su tiempo veremos si esa transición es tan considerable como pretenden los historiadores de nuestra literatura y no resulta más aparente que real; pero los orígenes de la poesía contemporánea van en el tiempo más allá de la fecha histórica asignada al modernismo. Llegan en realidad (en línea ondulante, como la del oleaje sobre la playa, que en unos lugares se adentra más que en otros) hasta ese momento incierto, a finales del siglo XVIII, cuando, como ocurre con la poesía de las demás lenguas modernas, el neoclasicismo cede al romanticismo y ambas direcciones extrañamente, parecen coexistir en algunos poetas, engendrando un lirismo que no es clásico ni tampoco romántico, sino moderno, como ocurre con la poesía de Blake, de Hölderlin, de Leopardi, de Nerval, de Pushkin, época que entre nosotros, por desgracia, no puede cifrarse en nombre alguno ni obra alguna de poeta.⁵⁸⁸

Importante es recalcar aquí el inequívoco calificativo que recibe Hölderlin: poeta moderno. Eso es, la voluntad de fusión del deseo de claridad y armonía apolíneo de los clásicos con la fatal aceptación de lo dionisiaco, de las fuerzas irracionales de la tierra presentes en la tragedia griega. La aceptación y fusión de los extremos como fundamento de la armonía⁵⁸⁹. Con el tiempo, entre lecturas y meditación, Cernuda acaba perfilando con mayor exactitud el perfil de Hölderlin -el calificativo de romántico queda relegado a los primeros contactos de juventud- siendo en todo momento muy consciente de la afinidad que con él tiene. De hecho, volviendo al ya citado artículo sobre Vicente Aleixandre, vemos como Cernuda reitera en la aceptación por parte de Hölderlin de su destino trágico, aceptación que es la suya.

587. Observación que ya aflorara en el artículo sobre Bécquer.

588. Cf. II, p. 289.

589. El interés por Heráclito, el oscuro, es común a ambos poetas. Véase nota 691, p. 340.

Caso curioso (y último) es el hincapié o marcado interés que merece la relación entre Goethe y Hölderlin en un artículo de 1956⁵⁹⁰. La figura central, el poeta suabo, merece en tal ocasión el más documentado⁵⁹¹, extenso e intenso análisis que le haya dedicado Luis Cernuda hasta la fecha. Un análisis del poeta que recuerda demasiado la para siempre abierta herida de *Perfil del aire*, aquél su primer «maltratado» libro de poemas⁵⁹², y el olvido al que se creía condenado Luis Cernuda por sus coetáneos, y su relación, tan desafortunada, con los literatos de su tiempo.

Puede deducirse así que se dio pues una primera lectura de la obra de Hölderlin allá por los años de 1928 y 1929, lectura vaga centrada en torno a la novela y figura de Hyperion (en traducción francesa, aunque sin descartar la italiana). Pero el verdadero descubrimiento *directo* de Hölderlin acaeció durante el verano de 1935, así lo atestigua el poeta. El alemán Hans Gebser juega indudablemente parte del papel en la iniciativa. El ensayo de Stefan Zweig traducido en Francia en 1928 y en Barcelona el año anterior determinarían el resto.

A partir de ahí, teniendo en cuenta las continuas referencias directas posteriores a lo largo de su obra crítica, contradiciendo el mayoritario silencio de los estudiosos del poeta del 27, la figura de Hölderlin seguirá estando presente, no ya sólo como introductora del demonio cernudiano, o de una mitología pagana afín a su hedonismo, sino como ejemplo de poeta moderno, ejemplo de místico, y también ejemplo de la mayor de las injusticias literarias: el olvido de un gran poeta por parte de sus coetáneos,

590. Cf. II, pp. 297-304. Cernuda ya anunció a su manera este artículo en unas «*Consideraciones provisionales*» (Cf. II, p. 295); «*Goethe y Hölderlin*» será lo más completo que se había escrito hasta la fecha sobre Hölderlin en lengua castellana.

591. Cernuda vuelve a ser uno de los primeros en interesarse y traducir el epistolario de Hölderlin.

592. «Poco después cayeron sobre mí, una tras otra, las reseñas acerca de *Perfil del Aire*: todas atacaban el libro. (...) conociendo cómo a todos los libritos de verso que por aquellos años aparecían en España se les había recibido, por lo menos, con benevolencia, la excepción hecha al mío me mortificó tanto más cuanto que ya comenzaba a entrever que el trabajo poético era razón principal, si no única, de mi existencia.» «Historial de un Libro» (II, pp. 629-630).

entre ellos Goethe, tema al que Cernuda dedica ese completísimo y último estudio. Y es que de nuevo halla en Hölderlin una situación afín a la suya; y no sé hasta qué punto parecería osado equiparar al patriarca Goethe del último artículo con el asimismo omnipresente Dámaso Alonso, con quien Cernuda, por cierto, parco trato tuvo⁵⁹³. Curiosa recepción.

593. «Creo -y es opinión mía- que Neruda tampoco debió profesar demasiada simpatía a Dámaso. Cernuda, desde luego ninguna. El testimonio más duro quedaría en su poema «Otra vez, con resentimiento» de *Desolación de la Quimera*. Quizá fuera el relativo conservadurismo de Dámaso, quizá su reconocida manía contra los homosexuales, o algún que otro desconocido detalle personal; es el caso que tal enemistad fue meridiana.» Luis Antonio de Villena, «Cernuda recordado por Aleixandre», p. 50.

VII.2 Las traducciones de Luis Cernuda y Hans Gebser

Cabe antes que nada preguntarse si realmente Cernuda no conocía las traducciones de Riba, Maristany o Montoliu. En ningún momento llega el poeta a nombrarlas y, con respecto a la primera, las versiones de Riba de 1922, debe considerarse su carácter minoritario⁵⁹⁴ y el desconocimiento de la lengua catalana por parte de Cernuda. Ahora bien, las versiones en castellano a cargo de Fernando Maristany y Manuel de Montoliu, de 1919 y 1921 respectivamente, bien pudieron haber llegado a manos del poeta sevillano cuando decide estudiar la obra del poeta alemán. Cernuda coincide con ellos al traducir, él también, «An die Parzen» o el «Hyperions Schicksaaslied». Pero se trata de una coincidencia fácilmente explicable al tratarse de poemas básicos y de obligada presencia en la más mínima antología de Hölderlin que se pudiera elaborar. Existe, no obstante, un dato que prueba, hasta donde permite la duda, que Cernuda desconocía esas primeras traducciones al castellano de 1919/1921. En un artículo de 1955 sobre Vicente Aleixandre, en el que, por cierto, destaca ya la influencia de Hölderlin en sus libros *Sombra del paraíso*, *Nacimiento último* e *Historia del Corazón*⁵⁹⁵, iniciando así indirectamente el estudio de la influencia del poeta alemán en la literatura castellana, Cernuda afirmaba, refiriéndose a sí mismo anónimamente, que existían traducciones de Hölderlin por lo menos desde 1936; desde noviembre de 1935, más concretamente, cuando la revista *Cruz y Raya* publica la ya aludida traducción en

594. Además de prolongarse hasta 1944, las traducciones aparecen en publicaciones de nula resonancia fuera de Cataluña, tal las siete primeras versiones, *Set poemes de Hölderlin*, en *Els Jocs Florals de l'Empordà*.

595. Cf. II, p. 293. Más adelante, p. 373 y ss.

su número 32, número que, efectivamente, no llegará a la calle hasta el mes de enero del año 1936.

Son 18 los poemas⁵⁹⁶ que constituyen esa antología: exceptuando «El Cementerio», de 20 versos, «Fantasía del atardecer», que tiene 24 versos, y el extenso poema «Los Titanes», de 82 versos, el resto de los poemas son breves, como los otros dos inéditos, «Sófocles» y «Hastío de vida». Pero veamos lo que nos dice de estas traducciones el propio Cernuda en «Historial de un libro», cuando mediadas las *Invocaciones*, antes de componer «Himno a la tristeza» empieza a «leer y a estudiar a Hölderlin»:

Con la colaboración de Gebser, emprendí luego la traducción de algunos poemas; pocas veces, excepto en mi traducción de *Troilus and Cressida* de Shakespeare, he trabajado, palabra por palabra, el texto de Hölderlin, la hondura y hermosura poética del mismo parecían levantarme hacia lo más alto que pueda ofrecernos la poesía. Así aprendía, no sólo una visión nueva de la expresión poética. (...) Mi conocimiento de la lengua alemana era menos que elemental, y tuve que dejarme guiar por Gebser; de ahí uno de los errores más enojosos en la traducción, error que no comprendí sino años después; el del verso final en el poema *Hälfte des Lebens*, que dice «Klirren die Fahnen», interpretado como «restallan las banderas», en vez de «rechinan las veletas», que es interpretación justa.⁵⁹⁷

596. Cf. II, pp. 255-275.

597. Cf. II, pp. 307-308. Carles Riba, cometerá el mismo *error*, comprensible al ser el término exacto de veleta la palabra *Wind / Wetterfahne*. Se da asimismo el caso de que J. Ignacio Murcia, en su artículo «Una traducción española de Hölderlin» se basa en esta interpretación para fundamentar su tesis, según la cual Cernuda habría tenido la ocasión de cotejar la traducción italiana de Giorgio Vigolo, de 1931, supuestamente conocida por Gebser. Efectivamente, Vigolo comete el mismo *error*. Murcia señala además las coincidencias entre las traducciones de «Die Titanen», aunque «podrían explicarse por un prurito de fidelidad al texto en uno y otro traductor» y cómo ambos se deciden por la traducción de la misma versión de las tres existentes del poema «Das Nächste Beste», «Lo más inmediato». Y concluye finalmente con la «posibilidad de que se utilizaran las traducciones italianas como ayuda para la redacción definitiva» (pp. 144-145). No obstante, Félix de Azúa defenderá a partir de 1998 la traducción «restallan las banderas» en su «A propósito de banderas. El intérprete de Hölderlin como traductor» por ser esta interpretación la verdaderamente *moderna*.

Friedrich Hölderlin es el primer poeta traducido (sin encargo⁵⁹⁸) por Cernuda. Dado los precarios conocimientos del idioma de partida es lógico que las traducciones sigan casi literalmente, casi, el texto alemán y caiga en ciertas incorrecciones que son, de hecho, giros lingüísticos del propio Cernuda. Las traducciones han originado valoraciones críticas posteriores que han buscado señalar esos errores reconocidos por el mismo autor. Tal es el caso de Bernd Dietz quien en 1979⁵⁹⁹ menciona por vez primera lo que él denomina algunas *ausencias de equivalencia*. Quedarán recogidas aquí por el marcado interés que tienen a la hora de responder a cómo tradujo Cernuda a Hölderlin.

Así, en «A las Parcas» nos encontramos con:

Daß williger mein Herz, vom süßen
Spiele gesättiget, dann mir sterbe

Para que mi corazón, más obediente,
Del dulce juego harto se me muera.

Spiel es término que significa «juego» pero también «melodía», «son», que es a lo que se refiere Hölderlin. La polisemia es causante del equívoco; la segunda acepción, la menos común eso sí, es la que da coherencia a lo expresado en el verso anterior:

Und einen Herbst zu reifem Gesange mir

Y un otoño para dar madurez al canto

598. Con anterioridad, en 1929, había traducido por encargo de Hinojosa poemas del francés Paul Éluard. (Para una mayor amplitud en las referencias biográficas de Cernuda remito al lector a la *Cronología Biográfica* incluida en sus obras completas aquí citadas, I pp. 37-44.)

599. En el artículo «Luis Cernuda, traductor de poesía inglesa y alemana».

o incluso en la estrofa final del poema:

Zufrieden bin ich, wenn auch mein Saitenspiel
Mich nicht hinab geleitet. (...)

Contento estaré, aunque mi lira
Allí no me acompañe. (...)

Pero asomémonos ahora al siguiente fragmento de «lo más inmediato»:

Der Himmelstürmende, der hat unser Land
Beschwäzet, mit Sprachen viel, unbändigen, (...)

El celeste atacante que ha engañado
En tantas lenguas prosaicas nuestra tierra
(...)

No es que el atacante sea celeste, sino que el cielo es el objetivo de su ataque, no la procedencia.

Otro caso destacable (también analizado por Dietz) es lo que éste denomina «transmutación categorial entre dinamicidad y estatismo»⁶⁰⁰, o lo que viene a ser poner en movimiento, hacer ir, lo que en Hölderlin es quietud, como en «La Primavera»:

Die Berge stehn bedecket mit den Bäumen

600. Bernd Dietz, *Op. cit.*, p. 287.

Erguidos van los montes cubiertos por los árboles

en «El Otoño»:

Der Geist der Schauer findet sich am Himmel wieder.

Y el genio de la lluvia va otra vez por el cielo.

O incluso en «El Invierno»:

Die prächtige Erscheinung ist, die Luft ist feiner

Va la radiante aparición; el aire es más delgado

Y, finalmente, en otro poema de *la locura*, «El Cementerio»:

Die mit den Toten sind, welch eignes Leben

que con el muerto van, qué vida singular

Pero más allá de esas *incorrecciones*, sólo cabe sin demora aclarar que los versos traducidos no hacen sino revelar una inequívoca pertenencia a la lengua poética del autor de *La Realidad y el Deseo*. De ahí que no nos hallemos del todo ante unas traducciones, sino más bien ante lo que hoy denominaríamos versiones⁶⁰¹; es decir una labor más que filológica, tremendamente subjetiva, casi que «una glosa o creación de un nuevo texto a partir de la obra que se pretende traducir»⁶⁰². Por eso puede parecer exagerada -e incluso arrogante si cabe- la dura crítica del citado Dietz cuando afirma:

Digamos, pues, resumiendo, que las traducciones de Hölderlin, trabajo con bastantes altibajos, resultan, en conjunto, harto decepcionantes para el admirador de ambos poetas. Ni Hölderlin aparece reflejado con al menos parte de su grandeza, ni Cernuda logra traducir lo inadecuado de sus versiones a una validez poética significativa en la LR [Lengua Receptora]. Si hacemos omisión de los deficientes conocimientos de alemán de Cernuda, la culpa de panorama tan pobre la lleva lo estéril de su selección de poemas: algunos de los retazos elegidos no son, en alemán, mucho más sugestivos que en castellano.⁶⁰³

Más acertadas (y prudentes) parecerían otras valoraciones que apuntan hacia lo que realmente sucede: «porque, en definitiva, no son poemas de Hölderlin peor o mejor vertidos lo que ahora leemos, sino poemas cernudianos»⁶⁰⁴. El poeta español no intenta reproducir fidedignamente el verso alemán de Hölderlin, trata de acercar su texto a lo que supone del texto alemán, y con la máxima fidelidad posible, eso sí; no sería otra la razón de que, además, «el tono general del lenguaje (...) tenga un cierto perfume anticuado y retórico de tipo convencional»⁶⁰⁵.

601. En esto Riba anduvo más acertado, ya que llamó *versiones* a los poemas de Hölderlin vertidos al catalán.

602. Según Jenaro Talens en el prólogo a *Hölderlin, poemas. Versión de Cernuda*, p. 10.

603. *Op. cit.*, p. 288.

604. Talens, *op. cit.*, p. 13. Con relación a este tema es también de obligada mención el artículo de Enrique Molina Campos, «Cernuda en Hölderlin»; llega a la misma conclusión.

605. J. I. Murcia, «Una traducción española de Hölderlin», p. 142.

VII.3 Hölderlin en la obra de Luis Cernuda

VII.3.1 Influencia formal

El estudio de la influencia formal que ejercerá Hölderlin en el posterior desarrollo de la poética del poeta sevillano nos conduce directamente a las palabras de Cernuda en su «Historial de un Libro»:

Ante de dejar Cambridge, comencé *Vivir sin estar viviendo*, que continué en Londres, adonde me fui en 1945. A partir de la lectura de Hölderlin había comenzado a usar en mis composiciones, de manera cada vez más evidente, el enjambement, o sea el deslizarse la frase de unos versos a otros, que en castellano creo que se llama encabalgamiento. Eso me condujo poco a poco a un ritmo doble, a manera de contrapunto: el del verso y el de la frase. A veces ambos pueden coincidir, pero otras diferir, siendo en ocasiones más evidente el ritmo del verso y otras el de la frase. Este último, el ritmo de la frase, se iba imponiendo en algunas composiciones de manera que, para oídos inexpertos podía prestar a aquéllas aire anómalo.⁶⁰⁶

Poco puede añadirse a lo dicho por el poeta sevillano, sólo ampliar lo que supuso ese «ritmo doble» en la poesía de un autor considerado por entonces -cuando se le consideraba- de singular y raro. Veámoslo más de cerca:

606. Cf. II, p. 308.

Se divide la obra de Luis Cernuda en dos o en cuatro períodos⁶⁰⁷ la recepción de Hölderlin arranca con *Invocaciones*, libro que en cualquier caso viene a cerrar un primer ciclo y a dar paso al siguiente, justo en el medio de las dos o cuatro fases de su obra, actuando así como eje en el que la lectura de Hölderlin resultará ser clave. Y es que a partir de *Invocaciones*, aunque más exactamente de *Las Nubes*, el poemario siguiente con poemas que datan de entre 1937 y 1940, Luis Cernuda

se nos muestra dueño de una peculiar expresión, que ya no sufrirá profundos cambios y que irá evolucionando lentamente. Características expresivas de esta poesía son: la concisión y la contención. El avance formal se completa con la objetivación del poema y una acusada desnudez expresiva. El resultado de todo ello es la concentración y la intensidad. (...) el paso de un tipo de verso a otro, dentro del mismo poema, se realiza con naturalidad y sin forzamientos: *a ello ayuda el repetido encabalgamiento de los versos* y el ritmo musical, interior, que guía la poesía.

Todas estas características, cuya finalidad perseguida es la naturalidad y la sencillez poéticas, señalan ya una tendencia al lenguaje coloquial.⁶⁰⁸

Luis Cernuda, cuando inicia *Invocaciones*, un libro que se pondrá «al margen de las corrientes literarias dominantes en la España de entonces»⁶⁰⁹, busca una forma que exprese, fundiendo lo conceptual con lo sentimental, su conflicto personal con la realidad. Persigue nuevas formas expresivas que reflejen ese ser poético, solitario, marginal, en conflicto con su entorno; una disposición formal interior que no hallaba en su tradición, pero que sí descubre en las traducciones de Hölderlin, tal vez guiado por Stefan Zweig:

607. Francisco Brines, en su artículo «Ante unas poesías completas», cuyo primer punto lleva ya por título «Dos fases en la poesía de Cernuda», pp. 73 y ss. En cuatro períodos, Talens en su ya citado estudio, pp. 57 y 58: «Estructura interna de *La Realidad y el Deseo*».

608. Francisco Brines, *op. cit.*, pp. 98-99. [La cursiva es mía]

609. J. Ignacio Murcia, *op. cit.*, p. 140.

(...) Hölderlin se libra, en sus poesías, de la razón, del racionalismo y se abandona a las fuerzas puras. Lo demoníaco de su ser rompe sus trabas rugiendo, y despliega las magnificencias del ritmo, (...); primero se libera de la rima, esa cadena que ataba sus pies, después prescinde de la estrofa, (...). Todas las formas tradicionales se hacen demasiado estrechas para el poeta, (...); el pensamiento fluye oscuro, pero más fuerte y tormentoso, del seno de las imágenes evocadas.⁶¹⁰

Pero retomando las traducciones, concluía el punto anterior con un Luis Cernuda traductor que intenta acercar su texto al nivel que supone el texto hölderliniano de partida. Pudiera así afirmarse que Cernuda se muestra plenamente consciente de que se halla ante un texto dieciochesco y un clásico de la literatura, y que, por ello mismo, intenta aproximarlos a una noción de lengua literaria similar. Señalados los errores causados por el desconocimiento de la lengua alemana, se observa en el estilo de las traducciones, más allá del vocabulario, una marcada preferencia por las conjunciones, adverbios y preposiciones de uso poco frecuente, de tipo abstracto *-ante* por *delante*, *mas* por *pero*, *tal* por *como*, *tras* por *después*, *en tanto* por *mientras*, *jamás* por *nunca*, *en torno* por *alrededor-*, una predisposición a determinar el verbo con adverbios en -mente, o una preferencia por el uso del hipérbaton tipo:

Dudando empiezo el día, aunque no obstante
Apacible y sagrado es para mí su fin.⁶¹¹

Un hipérbaton por lo demás justificado, al estar asimismo presente, aunque no tan forzado, junto al encabalgamiento, en los versos del poeta alemán:

Beginn ich zweifelnd meinen Tag, doch

610. Cf. II, pp. 220-221.

611. De «Antes y Ahora», Cf. II, p. 259.

Heilig und heiter ist mir sein Ende.

(I p. 190)

El resultado de la traducción es una expresión poética que queda por completo al margen de las tendencias de la poesía española de los años en que se publica, mas no por ello dieciochesca. Una expresión hölderlin-cernudiana de intenciones *clasicistas* que halla eco en los últimos poemas de *Invocaciones*, «Himno a la tristeza» y «A las estatuas de los dioses», tanto en lo que a la temática de los poemas concierne como en el lenguaje, cuyo uso ofrece numerosos puntos en común con el de los poemas largos posteriores que formarán *Las nubes* e incluso *Como quien espera el alba*. Una observación que ya ha recogido oportunamente parte de la crítica cernudiana:

Se tiene la impresión de que a través de sus lecturas y traducciones de románticos ingleses y alemanes y *mediante una lengua distanciada de lo cotidiano gracias a un repertorio de procedimientos retóricos ya codificados y empleados de una manera en extremo personal, buscaba Cernuda un medio expresivo que marginara su poesía de las incidencias de la moda y la pusiera a salvo del tiempo, le diera una permanencia de clásico.*

Palabras asimismo válidas para explicar la métrica de los textos en castellano, sin rima, con distinto metro pero con una preponderancia del clásico endecasílabo y heptasílabo (o del alejandrino), que efectivamente conllevan además al prosaísmo que señalaría Cernuda en «Historial».

Lo cierto es que *este tipo de composición y verso, aunque en una forma menos dura, va a ser el que utilice Cernuda en sus libros posteriores y hasta el final de su vida y, de preferencia, en los poemas de mayor extensión. El efecto primero es de sequedad y de aspereza; este tono es el que le separa de sus contemporáneos; la construcción del poema se hace desde dentro, a partir de los temas y contenidos, con un afectado desdén por su corteza exterior.* Era el problema que le preocupaba en el momento de escribir los poemas de

Invocaciones y, en ese sentido, creemos que la experiencia de la traducción fue, para él, decisiva.⁶¹²

Pocos son los estudiosos de Cernuda que hayan valorado con tal objetividad el encuentro formal de ambas personalidades poéticas⁶¹³. Pero es obligatorio añadir observación de igual trascendencia: Luis Cernuda descubrió en Hölderlin un ritmo poético que correspondía, superando el corsé de la métrica, al progresivo desarrollo -de ahí las frases largas encabalgadas- de una reflexión filosófica de la vida, el pensamiento que «fluye oscuro», rítmicamente, reflexión de una queja argumentada:

Stylistically Hölderlin would have provided Cernuda with an example of a poetic language using long sentence periods in extensive poems that develop a theme in depth. (...) the German's Language obeys a rhythm of ideas rather than a metric rhythm, and this is certainly a characteristic that begins to enter Cernuda's poetry at this time.⁶¹⁴

Porque Hölderlin representa formalmente la puerta de entrada a la poesía de la meditación que caracteriza al Cernuda posterior al inicio de la Guerra Civil; una poesía meditativa⁶¹⁵, intensificada luego con la lectura de la tradición poética inglesa, que anuncia la (posteriormente reconocida) actitud ética de un hombre en constante lucha

612. J. Ignacio Murcia, *op. cit.*, p. 143. [La cursiva es mía]

613. El ya citado Juan Ignacio Murcia, sobre todo en lo que al aspecto formal se refiere, Dereck Harris, como seguidamente veremos, y el norteamericano Alexander Coleman quien en *Other Voices: a Study of the Late Poetry of Luis Cernuda* (pp. 28-42), dedica un capítulo a «Hölderlin and Cernuda», analizándolos -como veremos- temáticamente, un capítulo que inspiró seguramente a Manuel Ulacia, pp. 106-113, en *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*.

614. Derek Harris, *op. cit.*, p. 67.

615. «El eje de la práctica meditativa es la combinación del análisis mental con la volición afectiva. (...) mezcla particular de pasión y pensamiento característica de los metafísicos» José Ángel Valente, «Luis Cernuda y la poesía de la meditación», en *Las palabras de la tribu*, p. 117. Tal vez sobre recordarlo, pero conocido es el calificativo de poeta filósofo que merece Hölderlin. Entraríamos de hecho aquí en la vieja polémica que tan intensamente estudió María Zambrano: la necesidad de la reflexión como previo paso a la poesía; no chocar contra la razón, sino trascenderla: fusión poesía-filosofía.

por su integridad, lucha solitaria, en contra de un sistema de valores oficial insensible al suyo. No puede relegarse pues la lectura de Hölderlin, poeta de «lirismo metafísico»⁶¹⁶ como apunta Cernuda, a una influencia pasajera; incluso la traducción de «Los Titanes» pudo haberle convencido de estar en su recta senda en lo que al poema largo y de ritmo propio, sin estrofas, se refiere⁶¹⁷; una manera de hacer poesía que anuncia en *Invocaciones*, con poemas extensos de dicción amplia y discursiva que indica una reacción al poema-canción. El poema deviene así expresión meditativa completa y singular en la que razón y sentimiento caminan a la par, en «ritmo doble», dialogando; lo cual es seguramente a lo que hace referencia Cernuda cuando habla de intuición nueva de la poesía. Intuición metafísica. Nótese el marcado carácter introspectivo, también cernudiano en su temática, prácticamente de monólogo interior⁶¹⁸, palpable en la siguiente estrofa de «Fantasía del atardecer»:

Mas yo, ¿hacia dónde he de ir? Viven los mortales
De premios y trabajos; tras fatiga y descanso
Alegre todo está: ¿Por qué nunca se duerme
En este pecho mío la zozobra?

Cernuda, que tenía por costumbre -anacrónica para la época, pero singular y distintiva, costumbre propia de un Dandy⁶¹⁹- el iniciar cada verso con letra mayúscula,

616. En su «Nota marginal» precisamente, Cf. II, p. 255.

617. Hölderlin, recuérdese, también rompería con la poesía y poética *oficial* de la época y se decidió en solitario de lleno por una poética en perfecto acorde con su naturaleza; a su regreso de Burdeos, en 1802, afectado ya por los primeros síntomas de *locura*, radicaliza su expresión poética con unos versos de ritmo propio, fragmentados, incomprensidos por sus contemporáneos. En la década de 1960, Paul Celan los reivindicará, junto a la penetrante sencillez de los de *la locura*, como modelo válido para el nuevo lenguaje que necesita la poesía.

618. Recuérdese asimismo el «Monólogo de la Estatua» de *Las Nubes* (I p. 279).

619. Luis Antonio de Villena defiende el *dandismo* como actitud rebelde en el Luis Cernuda del Madrid de la República. Véase «La rebeldía del dandy de Luis Cernuda», en *Corsarios de guante amarillo*, pp. 123-156.

independientemente de la puntuación. Tuvo ocasión de respetar al máximo esta *su* norma al traducir al poeta alemán.

VII.3.2 Afinidades temáticas

Se ha abordado hasta aquí el cómo la figura y obra de Friedrich Hölderlin ha ido instalándose cronológicamente en el mundo poético de Luis Cernuda, y ha quedado incluso mínimamente señalado el alcance de la influencia formal que siguió a la traducción de sus versos. Paralelamente a esto, han ido asomando una serie de temas comunes a ambos poetas, tales como el paraíso de la infancia, la soledad, la rebeldía, o los contradictorios sentimientos hacia el país de origen, apuntes temáticos que han procurado arrojar luz al creciente interés del poeta sevillano por un poeta básico en el panorama evolutivo de la lírica europea.

La temática común o las afinidades temáticas que se observan en ambos poetas son el eje de este punto. Lo son porque sirven de pauta explicativa a la recepción del poeta alemán. No se pretende decir con ello que Cernuda descubriera esos temas, o la problemática que los envuelve, con la lectura de Hölderlin, lo cual sería una burda falacia si tenemos en cuenta que la alusión a los dioses griegos -por señalar lo que la crítica en seguida considera de herencia Hölderliniana- es, por ejemplo, ya localizable en el homenaje clásico a su admirado Garcilaso, eso es, en *Égloga, Elegía, Oda*⁶²⁰ de 1927, previa pues a toda mención de Hölderlin en su obra. Sucede sencillamente que

620. Véase por ejemplo: «(...) Idílico paraje / De dulzor tan primero, / Nativamente digno de los dioses.(...)» en «Homenaje», I p. 127.

Cernuda descubre en Hölderlin temas que le son asimismo afines y temas hasta entonces desconocidos y de los que tomará nota, consciente o inconscientemente. Esos temas, afines o heredados, sufrirán un afianzamiento y un desarrollo propio, pero reflejan una influencia o coincidencia de y con Hölderlin, tal vez discutible en algunos casos, pero de obligada mención. La tarea se presenta difícil⁶²¹: los temas se relacionan entre sí, se mezclan, son de aparición irregular, evolucionan, se complementan y son interdependientes y constitutivos de dos personalidades sumamente complejas. Las dos, no obstante, parten de un claro posicionamiento vital común: el rechazo radical del mundo que les ha tocado vivir: para ambas personalidades poesía y vida son palabras sinónimas, trágicamente enfrentadas a una realidad burguesa, prácticamente insensible y mortalmente utilitaria.

En el momento de abordar cómo Cernuda había ido acercándose a la figura y obra de Hölderlin, aportaba la tesis de que el poeta del 27 había leído (para «estudiar» al poeta alemán) la traducción de *La lucha contra el demonio* de Stefan Zweig, en traducción francesa o, más probablemente, en traducción en lengua castellana del año 1934 que explicaba, junto a los grabados de Blake⁶²² y las conversaciones de Goethe con Eckermann, la mención de una fuerza demoníaca en las ya citadas «Palabras antes de una lectura» de enero de 1935. Pero el ensayo de Zweig nos aporta además otros postulados poético-vitales hölderlinianos que explican en buena medida el interés de Luis Cernuda por la obra del autor alemán. Coinciden algunos de ellos de lleno con los del poeta sevillano. La afinidad de éstos nos posibilita deducir hasta qué punto Cernuda debió de sentirse identificado con Hölderlin: «hacia atrás y hacia arriba, nunca su

621. Ya advierte con acierto Emilia Zuleta: «Esta temprana capacidad para asimilar y transformar influencias inmediatas o remotas, hace de Cernuda un poeta singularmente desconcertante para los cazadores de fuentes o parentescos», en «La poesía de Luis Cernuda», p. 401.

622. De nuevo Zweig aporta una explicación a la asociación que hace Cernuda de Blake con Hölderlin: «En éste [Blake], como en Hölderlin, la creación es algo dictado por el demonio; en Blake, como en Hölderlin punza un sentido pueril impreciso en la significación manifiesta de las palabras.» en *La lucha contra el demonio*, Cf. II, p. 230.

voluntad [su deseo] se dirige a la vida real, sino que está siempre fuera y por encima de ella»⁶²³. Esos postulados (o temas) hölderlinianos afines a la poética del autor sevillano, localizables todos ellos en el ensayo de Stefan Zweig, son los que expongo a continuación:

VII.3.2.1. *Dichterberuf*

Efectivamente:

El poeta siente su misión, obedece a la misteriosa voz y cree en su vocación, pero no tiene fe en el triunfo. Él, tan sensible, nunca tiene la conciencia de ser invulnerable a los dardos del destino, como Sigfrido; nunca jamás se imagina victorioso o triunfante. Y es precisamente esa idea de fracaso que siempre le acompaña en la vida lo que da a su lucha esa fuerza grandiosamente heroica. No hay que confundir, pues, esa fe inquebrantable que Hölderlin siente en la poesía, y en la cual ve el único fin de su existencia, con la fe en sí mismo como poeta; cuanta más fe ponía en la poesía, tanto más humilde se consideraba como poeta. (...); es el abandono al destino fatal todopoderoso y sagrado.⁶²⁴

Esta interpretación ilustra «la posición romántica que Hölderlin ha tomado en la vida»⁶²⁵, «la vida trágica de los grandes poetas», que diría Cernuda en esas palabras introductorias a una lectura⁶²⁶. El poeta sevillano ya era por entonces más que

623. Stefan Zweig, Cf. II, p. 158.

624. Stefan Zweig, Cf. II, p. 167. Palabras del final del capítulo «La misión del poeta». El capítulo en cuestión ofrece numerosísimos ejemplos más. Es citable en su práctica totalidad.

625. Stefan Zweig, Cf. II, p. 158. Más adelante se intentará concretar qué se entiende por romántico al calificar así a Cernuda. Sólo apuntar ya aquí que la noción de tragedia constituye parte importante de la carga semántica de *Romanticismo*.

626. Cf. II, p. 277.

consciente de su vocación poética, de su *Dichterberuf*, de «ese demonio interior, esa presión interna, recalentada, explosiva»⁶²⁷:

No recuerdo que, antes de sorprenderme a mí mismo descubriéndome una vocación poética, hubiese yo pensado, ni deseado, ser poeta, aunque mi aceptación del hecho siguiera al despertar de la vocación.⁶²⁸

Encontrar idéntica vocación en un poeta con otros importantes rasgos afines a los suyos supuso indudablemente para Cernuda un estímulo, como toda palabra que nos revela y confirma quiénes somos y adónde vamos, incomparable. Oportunísimo. Hölderlin (sin olvidar a Gide) será, de hecho, el núcleo esencial en la formación del mito cernudiano, el poeta como ser sagrado obligatoriamente al margen de todo y de todos.

VII.3.2.2 El poeta como ser ultrajado

Cernuda reconoció en Hölderlin otro rasgo afín a sus circunstancias: el caso del artista maltratado por su tiempo⁶²⁹. (Y nótese que ambos poetas coincidirán en la

627. Stefan Zweig, Cf. II, p. 191.

628. En «Historial de un Libro», II p. 625. En dicha aceptación «no deja de haber, a su vez, un elemento otro de fatalidad, ya que el poeta siente progresivamente en su vida cómo la poesía llega a ser la "razón principal, si no única", de la misma constituyendo así su trabajo vital constante». Jacobo Muñoz, «Poesía y pensamiento poético en Luis Cernuda», p. 111.

629. Resulta asimismo sumamente curioso comprobar cómo la «Imagen del poeta» -tercer capítulo- ofrecida por Zweig encaja casi que a la perfección con la de Cernuda:

Tampoco hay nada en su porte delicado y aristocrático que nos hable de sentimientos verdaderamente alegres. Y es así: retraído, tímidamente recogido en sí mismo, como también nos lo pintan sus compañeros. (...) Hölderlin se hace desconfiado y susceptible: «una palabra, una palabra cualquiera, podía ofenderle». Lo precario de su situación le quita la seguridad y hace que su ambición se refugie en lo hondo de su pecho, causando una profunda herida de arrogancia y amargura. [Recuérdese el incidente del primer libro de poemas de Cernuda] Desde entonces,

docencia como mal menor para ir subsistiendo). Ya en 1935 hablaba de vidas «más ocultas, más breves, impulsadas por un afán clarividente y misterioso»⁶³⁰ que eran las verdaderas responsables de la poesía moderna; vidas ignoradas. Y en septiembre de 1943, hablaría de «un tipo de escritor, y es el único tipo de escritor que me interesa, que tiene que crear su público, y eso es tarea de siglos»⁶³¹. Pero este aspecto será todavía recalcado más adelante, cuando Cernuda, en el exilio, creyéndose olvidado e incomprendido, y con apenas contacto ya con el resto de sus compañeros de generación, se sentirá asimismo plenamente identificado con un poeta -«escritor que le interesa»- que tuvo que esperar un siglo en formar sus primeros lectores. Siendo así fruto de esta preocupación las ya comentadas referencias en sus últimos artículos críticos a un Hölderlin despreciado por el mismísimo Goethe⁶³².

Cierto es que la temática del poeta marginado intensifica su presencia en los poemas posteriores a 1935⁶³³. El estímulo de Hölderlin o podría parecer o parece innegable, y más aún cuando esos poemas contemplan asimismo la temática de los dioses en relación con el poeta portador de su palabra. Pero no por ello debe considerarse el tema como influencia⁶³⁴. El poeta menospreciado es protagonista del citado «La gloria del poeta», de marzo de 1935, y Cernuda bien pudo haberlo descubierto ya en Baudelaire, si no en su vida misma.

En «Águila y rosa», de finales de 1950, centrado en la persona de Felipe II, aristócrata inadaptado, incomprendido, leemos todavía:

trata ya de ocultar su rostro interior ante la brutalidad de la plebe intelectual a quien está obligado a servir y, poco a poco, esa máscara servil se le incrusta en la carne y en la sangre. (Cf. II, pp. 160-161)

630. En «Bécquer y el romanticismo español», Cf. II, p. 253.

631. En carta a Rica Brown, en R. Martínez Nadal, *op. cit.*, p. 142.

632. Referencias que demostrarían una lectura atenta y un profundo estudio. No obstante, ya habría tenido noticia del caso nuevamente con la lectura de Zweig: «Hölderlin visita a Schiller y allí se encuentra con un señor ya anciano que le dirige fríamente algunas preguntas, a las que él contesta con indiferencia; la misma noche, con sobresalto, se entera de que ha estado frente a Goethe» Cf. II., p.188.

633. En poemas como «A un poeta muerto (F. G. L.)» (1937), «A Larra con unas violetas» (1937) o «Góngora» (1941).

634. Así lo hace Manuel Ulacia, *Luis Cernuda (...)*, p. 110.

Así murmuran de él. Así le envidian. Y con rabia
Denigran su grandeza, que no sabe prestarse
A los prácticos modos de engañar la conciencia,
A la nación de hormigas la tierra socavando,
Al pueblo de tenderos acumulando, y no siempre lo propio.

(I p. 443)

VII.3.2.3 Religiosidad y rebeldía

Cernuda redescubre en Hölderlin la mitología griega, y con ella un panteísmo que no le era desconocido, que ya estaba presente en el *acorde total*, el instante de entusiasmo de sus *Primeras poesías*⁶³⁵. Pero sobre todo descubre el paganismo que palpita en esa mitología: una religión viva encarnada en unos dioses eternos que son representación -y ya no mero adorno- de una realidad superior y de toda una serie de valores, placer, ocio, amor, poesía, fuerza y belleza, valores que son los del poeta, ausentes en la -paráfraseo a Luis Cernuda- tristemente crucificada sociedad burguesa, una sociedad que impone un vivir escindido de la naturaleza, un vivir que no es el «Uno

635. Cernuda sitúa en la infancia su primer encuentro con el mundo mitológico griego: así lo plasma en «El poeta y los mitos», de *Ocnos*. Eso sí, con Hölderlin esas figuras mitológicas dejan de ser decorativas alegorías -como lo eran en ese homenaje a Garcilaso- y pasan a encarnar todo un ideal, nada menos que el deseo del poeta por plasmar y transmitir humanamente -imagen y palabra- las fuerzas del universo. Sorprende al respecto la apreciación crítica de Jaime Gil de Biedma, acertadísima en cuanto al tema de la fe en la poesía, pero discutible en lo restante:

Estoy completamente de acuerdo con él, por ejemplo, en que haber ignorado a Grecia es una de las más graves omisiones cometidas por la cultura española, pero el ocasional helenismo cernudiano, tan a lo Winckelmann, no me sirve de mayor consuelo. Sus dioses son figuras que imagino muy bien en un jardín o en un museo de reproducciones artísticas. (...) Hay veces, leyendo a Cernuda, en que uno experimenta la rara y tenue sensación de pasear por las plácidas afueras de alguna ilustre ciudad universitaria, alemana o inglesa, un día de buen tiempo en las postrimerías del siglo XVIII. (...) Lo único a mi entender incuestionable es que el conocimiento de Hölderlin tuvo enorme importancia para la mitología personal de Cernuda, y que su idea de la poesía y su idea del poeta están directamente emparentadas con sus ideas de la obra y la vida de Hölderlin.

«Como en sí mismo, al fin», en *El pie de la letra*, pp. 346-347.

con Todo» platónico proclamado en su ya conocido *Hyperion*⁶³⁶; en definitiva, un vivir que es la negación de lo religioso⁶³⁷.

Luis Cernuda se percató del profundo lamento antiburgués que late en los versos de Hölderlin, e intuyó su rebeldía cuando, al estudiarlo, supo de su incapacidad, igual a la suya, para adaptarse al mundo: «realizó varias tentativas para someterse a las reglas sociales», nos recuerda en su «Nota marginal» a las traducciones del poeta. Cernuda entendió el sentido pleno y trascendente que el poeta tendría en una sociedad pagana, misión sacerdotal⁶³⁸, un mensajero de los dioses, esas imágenes humanas representativas de las fuerzas vitales que mueven el mundo puro. De ahí que, dada la castrante realidad, viera en todo poeta⁶³⁹, y también en Hölderlin, proyectando su propia imagen, a un inadaptado, solitario rebelde, a un revolucionario forzoso, un inútil, como la poesía misma en una sociedad de valores exclusivamente materialistas y hostiles a cualquier fusión con las fuerzas de la naturaleza:

(...) ¿Qué puede el poeta por sí? Nunca como ahora la sociedad ha reducido la vida a tan estrechos límites. Y ciertamente el poeta es casi siempre un revolucionario, yo por lo menos así lo creo ; un revolucionario que como los otros hombres carece de libertad, pero que a diferencia de éstos no puede aceptar esa privación y choca innumerables veces contra los muros de su prisión. La

636. *Hyperion* a Bellarmin, en la segunda carta: «Eines zu seyn mit Allem, das ist Leben der Gottheit, das ist der Himmel des Menschen. / Eines zu seyn mit Allem, was lebt, in seeliger Selbstvergessenheit wiederzukehren in's All der Natur, das ist der Gipfel der Gedanken und Freuden, (...)» I p. 614-615.

637. «El sentimiento de la Naturaleza es en Cernuda cifra de una emoción hondamente religiosa» (Carlos Otero, «Poeta de Europa», p.134). Recuérdese la nota anterior, ese olvidarse de sí mismo que nos retrotrae a la ya tratada sencilla beatitud de la infancia. El olvidarse de sí mismo, el entusiasmo que nos acerca igualmente a la experiencia mística: no es otra la razón de que Cernuda citara a Hölderlin para ilustrar el balbuceo del *santo* carmelita.

638. Resulta inevitable recordar aquí de nuevo a Stefan Zweig y a su capítulo «Mito de la poesía» en el que :

Así el poeta, figura escogida y al mismo tiempo *maldita*, nacido en el mundo, pero saturado de divinidad, se interpone entre los dioses y los hombres y es llamado a *contemplan* la divinidad para presentarla después a los hombres en imágenes terrenales. El poeta procede de lo humano, pero sirve a lo divino; su existencia es una misión; es como una escalera armoniosa por la que descendiera a ese mundo la divinidad. (...) Por eso el poeta lleva la unción sacerdotal y ha de guardar el voto de pureza. (...) Fe en lo sagrado (...) Al callar los dioses, hablan los poetas en su nombre para plasmar la divinidad en la vida cotidiana.

(Cf. II, p. 171.)

639. Tanto para Cernuda como para Hölderlin ser poeta no es sólo escribir versos. Implica una actitud vital que en ambos desemboca en la ética.

mayoría de las gentes producen hoy la impresión de cuerpos amputados, de troncos podados cruelmente.⁶⁴⁰

¿Conocía Cernuda estas palabras de Hölderlin?:

Und was das Allgemeine betrifft, so hab'ich Einen Trost, daß nemlich jede Gährung und Auflösung entweder zur Vernichtung oder zur neuer Organisation nothwendig führen muß. Aber Vernichtung gibts nicht, also muß die Jugend der Welt aus unserer Verwesung wieder kehren. Man kann wohl mit Gewißheit sagen, daß die Welt noch nie so bunt aussah, wie jetzt. Sie ist eine ungeheure Mannigfaltigkeit von Widersprüchen und Kontrasten. Altes und Neues! Kultur und Roheit! Bosheit und Leidenschaft! Egoismus im Schaalpelz, Egoismus in der Wolfshaut! Aberglauben und Unglauben! Knechtshaft und Despotismus! unvernünftige Klugheit, unkluge Vernunft! geistlose Empfindung, empfindungsloser Geist! Geschichte, Erfahrung, Herkommen ohne Philosophie, Philosophie ohne Erfahrung! Energie ohne Grundsätze, Grundsätze ohne Energie! Strenge ohne Menschlichkeit, Menschlichkeit ohne Strenge! heuchlerische Gefälligkeit, schaamlose Unverschämtheit! altkluge Jungen, läppische Männer!- Mann könnte die Litanei von Sonnenaufgang bis um Mitternacht fortsetzen und Hätte kaum ein Tausendtheil des menschlichen Chaos gennant. Aber so soll es seyn! Diese Charakter des bekannteren Theils des Menschengeschlechts ist gewiß ein Vorbote außerordentlicher Dinge. *Ich glaube an eine künftige Revolution der Gesinnungen und Vorstellungsarten, die alles bisherige schaamroth machen wird.*⁶⁴¹

Hölderlin siguió muy de cerca los acontecimientos de su tiempo. En la carta arriba transcrita expresa la creencia en una futura revolución, una creencia que es necesidad. Esperanza. (Ya concluiría posteriormente su *Hyperion* (1799) y su *Empedokles*⁶⁴² (1800), «el héroe juvenil y el héroe que divisa la vida sobre dos iguales vertientes. Héroes vencidos, es verdad, como su creador; mas con derrota que la muerte convierte

640. En «Palabras antes de una lectura» (II, p. 603).

641. Hölderlin consuela al amigo Johann Gottfried Ebel, desde Frankfurt el 10 de enero de 1797. (II, p. 642) [La cursiva es mía]

642. Texto trabajadísimo este último –se conservan tres versiones– que *grosso modo* viene a plasmar el rechazo del poeta por el mismo pueblo. La revolución habría de ser primeramente espiritual.

en victoria»⁶⁴³.) Y Hölderlin es efectivamente ese grito de libertad que identifica al revolucionario y esa figura:

Pues este hombre tan frágil siente dentro de sí algo indestructible, algo que siempre queda incólume de los manotazos de la vida. «La libertad, para quien sabe lo que esta palabra significa, es algo lleno de profundidad».⁶⁴⁴

Asunto de mayor complejidad vendría a ser el definir de qué tipo de «revolución» se trata. Cernuda se afilió al Partido Comunista en 1933, eventualmente, más por circunstancias que por auténtica convicción política, siendo lo más comprometido que llegara a escribir con alusión directa al comunismo unas palabras que no deben sacarse del contexto histórico: «confío para esto en una revolución que el comunismo inspire. La vida se salvará así»⁶⁴⁵. En el «Soliloquio del farero» (septiembre de 1934) de *Invocaciones* se lee:

... los amo en muchedumbres,
Roncas y violentas como el mar, mi morada,
Puras ante la espera de una revolución ardiente
(...)

(I, pp. 224-225)

E incluso en «La visita de Dios» (Londres, junio de 1938), de *Las Nubes*:

643. Cernuda en la «Nota marginal», Cf. II, p. 257.

644. Stefan Zweig, *La lucha contra el demonio*, Cf. II, p. 198.

645. En «Los que se incorporan», breve pero intenso texto que se publicó en la revista *Octubre* en noviembre de 1933. Le precede la siguiente nota de la redacción: «Luis Cernuda, poeta andaluz de quien la burguesía no ha sabido comprender su gran valor, se incorpora al movimiento revolucionario». El texto ofrece otras palabras tales:

Este mundo absurdo que contemplamos es un cadáver cuyos miembros remueven a escondidas los que aún confían en nutrirse con aquella descomposición. (...) Es necesario acabar, destruir la sociedad caduca en que la vida actual se debate aprisionada.

(III p. 63)

La revolución renace siempre, como un fénix
Llameante en el pecho de los desdichados.
(I, p. 275)

¿Por qué llevaba Cernuda un tomo de Hölderlin en la chaqueta cuando anduvo en el frente por la sierra de Guadarrama?⁶⁴⁶ ¿Qué revolución pretendía hacer?

Il s'agit moins d'une position politique précise que d'une aspiration générale, mais vague et indéterminée, à un état idéal de la société où, comme par enchantement, l'injustice, le mal, la souffrance, se trouveraient abolis au profit d'une sorte d'univers paradisiaque. C'est ce qu'implique la métaphore, répétée de cette mer immense, azurée et tranquille, où vient s'engloutir et se perdre toute la laideur du monde.⁶⁴⁷

Las mismas palabras son aplicables al estado final de la revolución anhelada por Hölderlin: una teocracia de la belleza. Si Cernuda llevaba un tomo de Hölderlin consigo para leer a los milicianos tal vez fuera porque vislumbró el craso error de Hyperion: «querer instaurar un nuevo estado antes de que el pueblo esté educado para la humanidad»⁶⁴⁸. Un deseo de humanidad que estaría plenamente relacionado con el ideal griego, religiosamente pagano. De haber leído el texto, difícilmente pudo Cernuda llegar a asociar de manera clara la famosa frase «Immerhin hat das den Staat zur Hölle gemacht, daß ihn der Mensch zu seinem Himmel machen wollte» (Hyperion, I, p. 636) a una implícita y ácrata crítica al período del Terror jacobino que tanto frustró a Hölderlin⁶⁴⁹, pero sí la relacionó con la falta de humanidad que mostraría todo individuo

646. Véase nota 582, p. 293 de este estudio.

647. Françoise Peyrègne, «La solitude de Luis Cernuda», p. 122.

648. Anacleto Ferrer, *La reflexión del eremita*, p. 105.

649. Como apuntaba en la nota 582 de este estudio, difícilmente pudo Cernuda saber nada concreto de las inquietudes directas de Hölderlin en relación con La Revolución Francesa al ser ésta una aportación de los estudiosos de finales de los sesenta, principios de los setenta. Cernuda no hace ninguna referencia al

regido exclusivamente por la ratio práctica, hipócrita y represora, la razón burguesa; El verso «telarañas cuelgan de la razón»⁶⁵⁰ de «Los placeres prohibidos» (1931) es denuncia y postura libertadora anterior a la lectura plena del poeta alemán, mas totalmente afín a la crítica de la razón instrumental que existe en el Hölderlin embebido de Fichte⁶⁵¹ y muy familiarizado con *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* (1795) tradicionalmente atribuido a su compañero Schelling:

Nur was Gegenstand der Freiheit ist, heißt Idee. Wir müssen also auch über den Staat hinaus! (...) (er soll) aufhören. Zugleich will ich hier die Principien für eine Geschichte der Menschheit niederlegen, und das ganze elende Menschenwerk von Staat, Verfassung, Regierung, Gesetzgebung -bis auf die Haut entblößen. Endlich kommen die Ideen von einer moralischen Welt, Gottheit, Unsterblichkeit- Umsturz alles Aberglaubens, Verfolgung des Priestertums, das neuerdings Vernunft heuchelt, durch die Vernunft selbst. -Absolute Freiheit der Geister, die die intellektuelle Welt in sich tragen, und weder Gott noch Unsterblichkeit außer sich suchen dürfen.

Zuletzt die Idee, die alle vereignet, die Idee der Schönheit (...). Der Philosoph muß eben so viel ästhetische Kraft besitzen, als der Dichter (...). Die Poesie bekommt dadurch eine höhere Würde, sie wird am Ende wieder, was sie am Anfang war -Lehrerin der Menschheit; denn es gibt keine Philosophie, keine Geschichte mehr, die Dichtkunst allein wird alle übrigen Wissenschaften und Künste überleben.⁶⁵²

tema en aquel amplio artículo de 1956. Pierre Bertaux, en *Hölderlin und die Französische Revolution* (1969), llega a defender la tesis de un Hölderlin decididamente jacobino que hizo de sus problemas psíquicos una excusa para eludir la acción de la justicia. De hecho, estuvo a punto de ser procesado; le salvó su ingreso en la clínica de Tübingen, previa reclusión definitiva en la torre de la familia Zimmer: si lo fue, en cambio, su mejor amigo Isaac Sainclair, claro está, por conspiración. Éste último era jacobino confeso y activo. ¿Fue Hölderlin un jacobino? Sí y no. Si tomamos en consideración que los jacobinos «invierten el orden de los factores propuestos por el idealismo alemán: si éste reclamaba la necesidad de la libertad interior o moral del individuo para merecer la libertad exterior o política, aquéllos reconocen como condición necesaria la libertad política para llegar al desarrollo moral del hombre» (Jané, Jordi: *Recepción de la revolución francesa: literatura jacobina alemana*, p.53) podemos afirmar que Hölderlin es jacobino, pero hasta 1793. Concluamos: «Hölderlin era un demócrata confeso y, por ello, jacobino para una reacción no dada a establecer gradaciones; sin embargo, el *shock* del Terror de 1793 y la sangrienta represión de la Gironda hicieron de él un antijacobino en sentido estricto, nunca un antirrevolucionario». (Ferrer, A., *op. cit.*, p. 111).

650. I p. 175.

651. Claudia Kalász: *Hölderlin, die poetische Kritik instrumenteller Rationalität*, pp.14-24.

652. Citado por Pierre Bertaux en *Hölderlin und die Französische Revolution*, pp. 70-71. Este breve estudio es lectura imprescindible para valorar el *Hyperion* en su contexto histórico y entender la excelente acogida de la traducción castellana en la España de 1975.

Hölderlin es el único en llevar al último extremo este programa. No quiso reducir a pura teoría algo que en buena parte gestó.

Resultaría difícil poder afirmar que Luis Cernuda ya conociera en esa época de su vida el fragmento arriba citado. Se trata no obstante de unas palabras que recogen lo que el poeta sevillano buscaba en los orígenes de la poesía moderna europea: el origen del conflicto entre la absoluta libertad del espíritu (su natural tendencia hacia el infinito) y la realidad burguesa ajena a la Naturaleza que se consolidaba históricamente por entonces, el origen de la escisión del Yo entre realidad y deseo. Hölderlin y Cernuda coinciden en una actitud básica: no se trata ya de un ciego ir en contra de esa razón-realidad práctica, sino ante una necesidad de trascenderla. ¿Con qué medios? Con la conciencia y la palabra poética. Con la poesía entendida como religión, como forma de ser en el mundo, como *Weltanschauung*, como única vía hacia el «Uno con Todo»⁶⁵³.

VII.3.2.4 El acorde panteísta

El acorde o el entusiasmo panteísta como cenit de la experiencia poética es otro punto de encuentro entre Hölderlin y Cernuda. La temática panteísta concentrada en el «Uno con Todo» que concluía la anterior incursión en la temática revolucionaria afín a ambos poetas apunta hacia *la* revolución que posibilita unos ideales poético-paganos que son aproximación religiosa a la realidad pura y libre, a la naturaleza. El acercamiento y planteamiento panteísta vendría a ser el paso previo a la fusión armoniosa con ella.

653. El *Hen kai pan* que reivindicó el panteísmo de Spinoza. Al respecto: Margarethe Wegenast, *Hölderlins Spinoza-Rezeption und ihre Bedeutung für die Konzeption des «Hyperion»*, Tübingen, 1990.

Stefan Zweig recoge y comenta unas palabras de Hölderlin que, de nuevo, bien cercanas y propias deberían haberle resultado al poeta sevillano:

Entonces nos sentimos como si fuéramos un dios en su elemento propio, y nuestra alegría es un canto celestial.

Desaparece entonces el dualismo; el cielo abraza la totalidad del sentimiento. (Sentirse identificado con el Todo, es ser dios, es estar en el cielo-dice su Hiperión) (...)

*Sólo unos instantes puede el mortal vivir plenamente como un dios; después su vida no puede ser ya más que un continuo recuerdo de esos instantes*⁶⁵⁴

Porque ese instante de entusiasmo (en el cual la noción del tiempo queda trascendida) no era desconocido para Cernuda; lo encontramos ya en sus *Primeras poesías*:

Eras, instante, tan claro.
Perdidamente te alejas,
Dejando erguido al deseo
Con sus vagas ansias tercas.

(I p. 114)

A ese instante de entusiasmo el poeta sevillano lo denominará, así el poema de *Ocnos* del año 1956, «Acorde»:

654. Cf. II, pp. 179-180.

(...) siempre susceptible de temblar al acorde, cuando el acorde llega. (...). Mírale: de niño, sentado a solas y quieto, escuchando absorto. Es que vive una experiencia, ¿cómo diría?, de orden «místico». Ya sabemos, ya sabemos: la palabra es equívoca; pero ahí queda lanzada (...). La vida se intensifica y, llena de sí misma, toca un punto más allá del cual no llegaría a romperse. (...) Por ahí se va, del mundo diario, al otro extraño y desusado [la segunda realidad]⁶⁵⁵. La circunstancia personal se une así al fenómeno cósmico, y la emoción al transporte de los elementos. El instante queda sustraído al tiempo, y en ese instante intemporal se divisa la sombra de un gozo intemporal, cifra de todos los gozos terrestres, que estuvieran al alcance. (...) Lo más parecido a ella es adentrarse por otro cuerpo en el momento del éxtasis, de la unión con la vida a través del cuerpo deseado. (...) Borrando lo que llaman otredad, eres, gracias a él, uno con el mundo, eres el mundo. Palabra que pudiera designarle no la hay en nuestra lengua: Gemüt: unidad de sentimiento y conciencia; ser, existir, puramente y sin confusión.

(I pp. 613-614)

Y no debe sorprendernos pues que Cernuda citara a Hölderlin para ilustrar el *balbuceo* del místico carmelita en su estudio-ensayo «*Tres poetas clásicos*» del año 1941. El énfasis de Joaquín Verdaguer-Stefan Zweig en el término *balbuceo* parece inspirar la posterior comparación del poeta español:

En Hölderlin (...) se fortalece el envoltorio, lo inspirativo, lo demoníaco, mientras se deshace como una cadeneta el tejido intelectual, lo artificioso, lo planeado. (...) *Todo lo que empezaba en valiente y osado énfasis acaba en trágico balbuceo.* (...) *Pero esos sonidos, esos balbuceos, faltos de la coherencia del pensamiento están unidos por un sentido elevado.* (...) Hölderlin alcanza en ese tartamudeo rítmico, en su embriaguez ilógica, una profundidad de sentido como nunca alcanzó cuando su espíritu estaba despierto.⁶⁵⁶

655. En carta a Juan Guerrero, en 1929: «Es cierto: hay una segunda realidad. ¡Tanto como yo la he deseado! Mas ahora sólo tengo la forma. Si llego a poseerla algún día... ». Y en 1931, en su relato «La escuela de los adolescentes», caracteriza su atracción hacia la otra realidad con términos eróticos: «el deseo de estrechar en mis brazos esa realidad más noble y pura y espiritual que sospecho detrás de la realidad visible». (Citado por Christopher Soufas en «Cernuda and Daimonic Power», p. 167.)

656. Cf. II, pp. 285-286 y 231.

Ni tampoco debe sorprendernos que Cernuda se fijara en determinados poemas para su traducción. Recordemos la «Canción al destino de Hiperión» y los versos iniciales alusivos a esa otredad mítica:

Vosotros paseáis allá arriba, en la luz,
Por leve suelo, genios celestiales;
(...)⁶⁵⁷

y, sobre todo, la estrofa final del poema «A las Parcas»:

(...); por una vez
Habré vivido como un dios, y más no hace falta⁶⁵⁸.

Siendo ese haber vivido al menos una vez como un dios el alcanzar un día «lo sagrado»:

(...), aquello
Que es caro a mi corazón, el poema,
(...)⁶⁵⁹

657. Cf. II, p. 258. En el poema «A las estatuas de los dioses» Cernuda no está sino citando indirectamente a Hölderlin en el verso 38: «Impasibles reinad en el divino espacio» (I p. 247)

658. Pueden observarse seis años más tarde idéntico credo en versos de Cernuda tales:

Todo lo que es hermoso tiene un instante, y pasa.
Importa como eterno gozar de nuestro instante
(I p. 325, «Las ruinas»)

y reflexionando en 1949 sobre el *David-Apolo* de Miguel Ángel:

Es el instante, el alba
Pura del cuerpo,
En el secreto absorto
De lo que es virgen
(I p. 425, «Escultura inacabada»)

Donde cabe además destacar la entrega hedonista-pagana a un pleno goce sensitivo como anulación del tiempo. (Ver al respecto: Rafael Argullol, «Las palabras y los muros. La misión del poeta en la obra de Luis Cernuda», p. 147.)

659. Traducción de «A las parcas», Cf. II, p. 261.

Cernuda descubrió «a los 21 o 22 años» decisivamente la poesía, al menos en el sentido de “*spontaneous overflow of powerful feelings*” que acuñara William Wordsworth:

(...) una de aquellas tardes, sin transición previa, las cosas se me aparecieron como si las viera por vez primera, como si por primera vez entrara yo en comunicación con ellas, y esa visión inusitada, al mismo tiempo, provocaba en mí la urgencia expresiva, la urgencia de decir dicha experiencia. («Historial de un libro», II p. 626)

El poema tendría que ser, pues, el fruto de la necesidad expresiva de ese acorde, «unidad de sentimiento y conciencia»⁶⁶⁰. Instante divino en cuanto que «parece destruirse la frontera entre Yo e infinito, entre sueño [deseo] y realidad, entre conciencia limitada y naturaleza ilimitada, entre vida y muerte, un instante en que el Único parece enseñorearse del hombre para dar a su dimensión mortal la plenitud de una vida inmortal»⁶⁶¹. Un instante que «vislumbra la imagen completa del mundo que ignoramos»⁶⁶². ¿Y cuál es el nombre de ese instante que conecta el Uno con el Todo?

En palabras de Hölderlin:

660. Digo «tendría que ser» ya que en el caso de Cernuda, más que en Hölderlin, la poesía acabaría siendo, salvo excepciones, expresión de la imposibilidad del acorde; expresión y reflexión en torno a la imposibilidad de ser «puramente», reflexión crítica y denuncia de la condena del vivir dividido entre la realidad y el deseo.

661. Rafael Argullol, *El Héroe y el Único*, p. 96.

662. Idea que aparece mejor ilustrada en el siguiente fragmento:

Así, pues, la esencia del problema poético, a mi entender, la constituye el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad, permitiéndonos alcanzar alguna vislumbre de la imagen completa del mundo que ignoramos, de la «idea divina del mundo que yace al fondo de la apariencia», según la frase de Fichte.

(«Plabras antes de una lectura», I p. 602)

Una apariencia que -como señala Manuel Ulacia, *Luis Cernuda (...)*, p. 109- traduce Cernuda en «La primavera» de Hölderlin (Cf. II, p. 270):

Cuando una delicia nueva brota por los campos
Otra vez la apariencia embellecida,
(...)

wißt ihr seinen Nahmen? den Nahmen deß, das Eins ist und Alles?
Sein Nahme ist Schönheit.⁶⁶³

Cernuda parece contemplar esa divina unidad en los llamados *poemas de la locura* (nada menos que 7 de los 18 poemas publicados en *Cruz y Raya*⁶⁶⁴) especialmente cuando años más tarde afirma ver en ellos «una visión sobrehumana del mundo, una pureza»⁶⁶⁵, ese «ser, existir, puramente y sin confusión» con que intentaba explicar el acorde.

La necesidad expresiva que siente Cernuda de fijar esos instantes nos acerca de nuevo al *Dichterberuf* del poeta alemán, al apenas citado (y romántico) *spontaneous overflow of powerful feelings*, o lo que fuera la fuerza demoníaca explosiva también antes aludida. Para ambos poetas, concretando la perspectiva religiosa, la poesía aparece como palabra intermediaria entre lo humano y lo divino; de manera mucho más clara y radical en Hölderlin, para quien Amor, Belleza, Poesía acaban reflejando un mismo ideal y de modo más comedido en Cernuda, quien, en la misma estela de Stefan Zweig y/o Goethe-Eckermann, recurre al concepto *fuerza daimónica* para describir en Hölderlin -y en él- la experiencia de una presión prácticamente divina que progresivamente asume el control de la vida y del proceso de creación poética.

Goethe's idea derives largely from the ancient Greeks who believed in an omnipotent, invisible, irrational, daimonic force as well as in anthropomorphic daimons. (...) the daimons were believed to dwell, semi-divine creatures living in ecstasy the connecting link to the gods who frequently visited mortals on behalf of the more aloof Olympians. *Through contact with a daimon mortals could*

663. *Hyperion*, I p. 657.

664. Cuando en la obra de Hölderlin no representan sino una mínima parte, y no una tercera como en el caso de la pequeña antología cernudiana.

665. En «Goethe y Hölderlin» (1956), Cf. II, p. 303.

*experience, on occasion, an expansion of consciousness that granted them temporary superhuman powers.*⁶⁶⁶

En definitiva, un contacto (o fuerza, o impulso) daimónico compartido que conduce a ambos poetas a un acorde panteísta presente en ambas poéticas. Un acorde panteísta también presente en el Amor.

VII.3.2.5 La fragilidad del sentimiento amoroso

Temática afín a ambos poetas es asimismo la triste imposibilidad del Amor, o del Amor en el tiempo. Tanto Hölderlin como Cernuda conciben el Amor como acorde prolongado, sucesión ininterrumpida de instantes, la encarnación del entusiasmo. Una concepción que de por sí explica la fragilidad de su realización. El Amor es la prueba y fuerza motriz -el deseo en Cernuda- que posibilita la conexión amorosa con el mundo tan presente en las fuentes neoplatónicas del Romanticismo. Hölderlin lo descubre en Diotima, su *Griechin*:

Por primera vez en este mundo corrompido y fragmentario, logra ver, en la embriaguez del entusiasmo, la criatura humana [Diotima] que es «Uno y Todo». Amabilidad y elevación, calma y viveza, espíritu y corazón y además belleza; tal es esa criatura privilegiada.⁶⁶⁷

666. Christopher Soufas, *op. cit.*, p. 168. En este mismo artículo resulta igualmente sugerente la equiparación que establece el autor entre fuerza daimónica y fuerza erótica. [La cursiva es mía]

667. Stefan Zweig, *Lucha contra el demonio*, Cf. II, p. 195.

Pero choca con la realidad de su tiempo. Su adúltera relación con Susette Gontard es un imposible en la sociedad de Francfort de finales del siglo XVIII. Aunque plenamente correspondido por ella, se verán forzados a separarse, manteniendo una difícil relación secreta que cesa definitivamente con la muerte de ésta en 1802. Cernuda, quien describe el acorde con inequívocos términos amoroso-eróticos, sufre asimismo la represión, o difícil aceptación, de su condición de homosexual por parte del entramado social. En ambos casos, vemos en ello -como hiciera el propio Cernuda- una característica común más que los emparenta, al igual que los margina. Hölderlin es trasgresor incluso en el terreno amoroso y le obliga a situarse más al margen aún de lo convencional, más dividido, más desdichado. Lo mismo puede decirse de Cernuda, sobre todo a partir de la publicación en clave surrealista de los *Placeres prohibidos* del año 1931, abierto reconocimiento de su homosexualidad. El amor es en los dos poetas lo opuesto a la realidad, un ser-en-el-mundo frágil como el instante que la trasciende: en ambos poetas el amor es trasgresión.

VII.3.2.6 La soledad

Señalados puntos afines a ambos poetas tales como el *Dichterberuf*, marginación y fracaso amoroso, tocaría exponer el que en mayor medida los une: la soledad. Sus motivos representan la suma de lo expuesto hasta aquí: la soledad del poeta endemoniadamente fiel a su vocación, poeta marginado por una sociedad insensible para con su labor, poeta ignorado por la literatura oficial de su tiempo⁶⁶⁸, la soledad del

668. Cernuda en sus estudios críticos gusta de *rescatar* figuras «secundarias» -fatalmente olvidadas- de la historia de la literatura; famosa es la reivindicación de Francisco Aldana. Se trata de una temática que también asoma en sus versos. Valga este ejemplo del poema «Góngora» de *Como quien espera el alba* (septiembre de 1941):

poeta rebelde, la soledad del exiliado, sea un exilio interior, sea un exilio exterior, la soledad del desamor, la soledad del inadaptado, soledad del ser singular y una soledad finalmente metafísica.

Durch die Ausübung des Dichterberufs vereinsamte er nur noch mehr.⁶⁶⁹

Como en el caso del acorde, la soledad es tema constitutivo de la poética cernudiana -no obligatoriamente con connotaciones negativas⁶⁷⁰- y aparece desde sus primeras composiciones; ahí es refugio donde guarecerse de la realidad, donde crecer, donde crear:

En soledad. No se siente
El mundo que un muro sella;
(...)
(I p. 122)⁶⁷¹

(...)
Harto de los años tan largos malgastados
En perseguir fortuna (...)
Vuelve al rincón nativo para morir tranquilo y silencioso.

Ya restituye el alma a soledad sin esperar de nadie
Si no es de su conciencia, (...)
Pero en la poesía encontró siempre, no tan sólo hermosura,
/ sino ánimo,
La fuerza del vivir más libre y más soberbio
(...)
(I p. 331)

669. Constantine, *op. cit.*, p. 59.

670. Véase, por ejemplo, «Alegoría de la soledad», de «Las nubes», (I p. 288), o incluso el poema en prosa de *Ocnos*, «La soledad», de donde las siguientes palabras:

Isla feliz adonde tantas veces te acogiste, compenetrado mejor con la vida y con sus designios, (...) Cuenta hecha con todo, con la tierra, con la tradición, con los hombres, a ninguno debes tanto como a la soledad. Poco o mucho, lo que tú seas, a ella se lo debes.

(I p. 604)

671. Del «Poema XXII» de *Primeras poesías* (1924-1927).

Tema que se mantiene a lo largo de toda su obra, siendo los ejemplos numerosísimos. Valga el siguiente de «Soliloquio del farero» perteneciente a *Invocaciones*, en 1934, poemario, valga la insistencia, que se gesta paralelamente al (re)descubrimiento de Hölderlin :

Tú, verdad solitaria,
Transparente pasión, mi soledad de siempre,
Eres inmenso abrazo;
(I p. 225)

O este último ejemplo. Luis Cernuda tiene ahora 60 años y aún escribe desde su exilio americano:

(...): soy, sin tierra y sin gente ⁶⁷²

De ahí que se pueda suponer o incluso deducir el interés de Cernuda cuando se percata de que la soledad es asimismo constitutiva de la personalidad poética de Hölderlin. Una soledad divina, pura y protectora de la pureza, eje en torno al cual pivotaban los temas que hemos visto hasta aquí. Todo un estímulo para seguir fiel a su vocación de poeta, toda una explicación al mito cernudiano en clave hölderliniana que ya recogiera Stefan Zweig en su ampliamente citado ensayo:

(...) en la divina soledad, la Naturaleza recobra su voz y el caído se levanta (...). El deseo más fuerte de Empédocles es ahora la suprema libertad, la comunión con el gran Todo. (...) *La pureza es la ley suprema del artista y ha de cuidar de mantener puro no la envoltura, sino el espíritu que encierra. (...) Sólo la*

672. En «A sus paisanos», de *Desolación de la Quimera* (1956-1962), I p. 547.

*muerte puede inmortalizarle y hacer de él un mito.*⁶⁷³ (...); *el sufrimiento del genio, rodeado de vulgaridad y fraccionamiento en este mundo sin alas; tal es el conflicto elemental en el que Hölderlin ha expresado magistralmente su propia opresión.* (...) Empédocles está completamente deshumanizado y su tragedia es puramente tragedia de la poesía.⁶⁷⁴

En relación con todo ello emerge la figura del caminante solitario, el *Wanderer* de Hölderlin⁶⁷⁵, que tampoco resultará ajeno al poeta sevillano. En *Un río, un amor* (1929) vemos cómo el poema «Destierro» explica y anticipa por sí solo el interés de Cernuda por lo que hallará en los versos y figura del poeta alemán seis años más tarde. Escribía el poeta sevillano:

Todos acaso duermen,
Mientras él lleva su destino a solas.

Fatiga de estar vivo, de estar muerto,
Con frío en vez de sangre,
Con frío que sonríe insinuando
Por las aceras apagadas.
Le abandona la noche y la aurora lo encuentra,
Tras sus huellas la sombra, tenazmente.

(I pp. 146-147)

Así, a raíz de este antecedente poético propio, no sorprende que Cernuda tradujera esa misma sensación de destierro, de desarraigo casi que inexplicable, de apátrida exiliado en la tierra⁶⁷⁶, en su versión de «Abendphantasie», «Fantasía del atardecer»⁶⁷⁷:

Hospitalariamente resuena al caminante
Crepuscular campana por la aldea apacible.

673. Cf. nota 635, p. 316. La creación del mito es la victoria, y más adelante, p. 344, el punto que trata *La muerte* como temática heredada de la poética hölderliniana.

674. Cf. II, pp. 211-213. [La cursiva es mía]

675. Véase «Der Wanderer» en su segunda versión de 1800 (I pp. 305-308), extenso poema del que sólo cabe citar tal vez el primer verso: «Einsam stand ich und sah in die Afrikanischen dürren».

676. Según el acertadísimo título del extenso estudio de José Luis Rodríguez García, (ver bibliografía.).

677. Cf. II, p. 262.

Mas yo, ¿hacia dónde he de ir? Viven los mortales
De premios y trabajos; tras fatiga y descanso
Alegre todo está. ¿Por qué nunca se duerme
En este pecho mío la zozobra?

(...) Y solitario
Bajo el cielo, como siempre, estoy yo.

Y la soledad del poeta moderno, sediento de vida repleta de sentido, rememorando un pasado mítico ya ido, lo halla Cernuda en su traducción de «Los Titanes»:

Yo sin embargo estoy solo.
.
.
. y navegando por el océano
Preguntar a las islas fragantes
Hacia donde fueron.

Cernuda, de hecho, plasmará por su parte la soledad del poeta en el del todo hölderliniano «Himno a la tristeza», cuyo estímulo directo tal vez deba buscarse en la por entonces inédita traducción del epigrama de «Sófocles»: «En vano algunos intentaron lo más alegre decir alegremente;/ Aquí al fin se me otorga, aquí expresado en la tristeza»⁶⁷⁸. La afinidad temática en torno a la soledad toma finalmente tintes de influencia cuando Cernuda sigue el ejemplo de Hölderlin e, iniciando su mito, puebla a su vez su triste soledad de seres a imagen de su deseo:

Desengañada alienta en ti mi vida,
Oyendo en el pausado retiro nocturno
Ligeramente resbalar las pisadas

678. Cf. II, p. 276.

De los días juveniles, que se alejan
Apacibles y graves⁶⁷⁹, en la mirada,
Con una misma luz, compasión y reproche;
Y van tras ellos, como irisado humo,
Los sueños creados en mi pensamiento,
Los hijos del anhelo y la esperanza.

La soledad poblé de seres a mi imagen
Como un dios aburrido;
Los amé si eran bellos,
Mi compañía les di cuando me amaron,
Y ahora como ese mismo dios aislado estoy,
(...)
El pan y el vino alados,
En mi nocturno lecho a solas.
(...)
El esbelto mancebo
(...)
Viven y mueren a solas los poetas.

(I pp. 243-244)

VII.3.2.7 Norte y Sur

Destaca encontrar en las poéticas de Hölderlin y Cernuda una radical crítica al mundo moderno bajo la existencia común de un Sur mítico frente a un Norte antipoético; un Sur que es símbolo ideal de los respectivos credos poéticos, frente a un norte que materializa los aspectos más negativos de la realidad.

679. Véanse los últimos versos de «Fantasía del atardecer»:

(...); mas ahora ya, oh juventud,
También vas apagándote, soñolienta, intranquila.
Quieta y apacible es entonces la vejez.

Cernuda contaba con cerca de 33 años cuando tradujo el poema. De nuevo la autoidentificación del poeta sevillano con el poeta alemán parece determinar el interés por esos versos.

En la mente de Hölderlin surge una mítica geografía en la que el Norte como fría racionalidad, como «totalidad de un orden muerto», como enemigo de los amantes», como logos, se enfrenta al Sur que pervive en las «ruinas del espíritu antiguo», es decir, en el Mythos.⁶⁸⁰

La confrontación Norte-Sur establecida bajo estos conceptos no es tema que Cernuda parezca heredar de la lectura de Hölderlin. ¿Es tema afín o influencia? Ciertamente es que la sola biografía del poeta andaluz podría explicar la añoranza de un Sur idealizado, incluso la lectura de su amigo Vicente Aleixandre y su ideal malagueño arroja luz al respecto; pero parcialmente: sin la influencia de Hölderlin no puede explicarse su mitificación helénica. Y es que parece haber en esta temática ecos vagos de la primera y enigmática lectura del *Hyperion*, una novela que efectivamente plasma esta geografía espiritual, sobre todo en lo que se refiere al ya citado pasaje de los alemanes-bárbaros del Norte. Lo cierto es que Cernuda expresa la necesidad del Sur idílico en versos que coincidirían temporalmente con la primera y vaga lectura de la novela epistolar del poeta alemán. Es el caso del poema «Quisiera estar solo en el Sur» de *Un río un amor* (1929), escrito en Toulouse en abril de 1929:

Quizá mis ojos no verán más el sur
De ligeros paisajes dormidos en el aire,
(...)
En el sur tan distante quiero estar confundido.
La lluvia allí no es más que una rosa entreabierta:
Su niebla misma ríe, risa blanca en el viento.
Su oscuridad, su luz son bellezas iguales.

(I p. 144)

680. Rafael Argullol, *El Héroe y el Único*, pp. 104-105.

En «Resaca en Sansueña», perteneciente a *Las nubes*, poema escrito entre Londres y París en 1938, Cernuda vuelve a recrear la mítica Sansueña andaluza⁶⁸¹. Una Sansueña que es recreación mítica cuya primera aparición en la obra de Cernuda se sitúa en el relato «El indolente», del año 1929, precisamente junto a la primera mención del *Hyperion*. Mas volviendo a los versos del poema de *Las nubes*,

Las mentiras solemnes no devoran sus vidas
Como en el triste infierno de las ciudades grises.
Aquí el ocio es costumbre. Su juventud espera.
La hermosura se precia. No alienta la codicia.
(I p. 278)

se deduce que el Norte es la mentira, la codicia gris, el trabajo por el trabajo denunciado por el joven Hiperión, el amasar práctico de ganancias denunciado por Hölderlin desde Francfort, la civilización moderna que es verdugo del sentir misterioso del Sur⁶⁸², sociedad moderna en la que todo es negocio, eso es: la negación del ocio; así en «El ruiseñor sobre la piedra»⁶⁸³:

Recuerdo bien el sur donde el olivo crece
Junto al mar claro y el cortijo blanco,
(...)
¿Qué vale el horrible mundo práctico
Y útil, pesadilla del norte,
Vómito de la niebla y el fastidio?
Lo hermoso es lo que pasa
Negándose a servir. (...)

Tú conoces las horas
Largas del ocio dulce.
(I pp. 313-318)

681. Recuérdese la mitificación de su tierra que hace Cernuda en su «Divagación sobre la Andalucía romántica», 1935, coincidiendo en el tiempo con el estudio y traducción de Hölderlin.

682. «La sociedad moderna, a diferencia de aquellas que la precedieron, ha decidido prescindir del elemento místico inseparable de la vida.» Luis Cernuda, en «Palabras antes de una lectura», II p. 604.

683. Poema que cierra la colección de *Las nubes*, escrito en Glasgow entre 1939 y 1940.

Ante este ocio negado contrapone Cernuda su mítica Sansueña; es decir, el «edén remoto», como el de la infancia, en el que, al igual que hiciera Hölderlin (e Hiperión) con su mundo helénico, Cernuda proyectará su Arcadia⁶⁸⁴, sus esbeltos mancebos⁶⁸⁵, un mundo mítico, ocioso y atemporal acorde con su deseo, con su ideal de *vita minima*⁶⁸⁶. La final influencia de Hölderlin resultará más que probable; la coincidencia inicial en torno a la confrontación Norte *versus* Sur confirma a Cernuda en su posicionamiento vital a la vez que le aporta el código poético, las imágenes que le permitirán plasmar helénica y divinamente -eso es, pagano- religiosamente- ese ocioso y hedonista Sur. La crítica ya supo verlo en su momento:

El ocio forma parte de la vida corriente. Éste es necesario para detener el tiempo, para aproximarse a la eternidad que el poeta buscaba. El instante maravilloso del amor se traduce en una eternidad en su paraíso. La influencia de Hölderlin en cuanto de formación de una mitología personal es, en este sentido, notable.(...) En su edén perdido, las figuras paganas y helénicas son trasladadas a un lugar más concreto para el poeta, a la Andalucía de sus sueños.⁶⁸⁷

VII.3.3 Influencia temática

Al amparo de este título de *influencia* vienen a incluirse los temas cernudianos que tienen su origen en la lectura de Hölderlin. Ya no se trata, como en el punto anterior, y subpuntos anteriores, de señalar las temáticas afines a los dos poetas, puntos

684. *Et in Arcadia ego*; con este verso cierra Cernuda su poema «Luna llena de Semana Santa» (I pp. 537-538) del último poemario *Desolación de la Quimera*.

685. Véase «El joven marino» de *Invocaciones* (I pp. 236-242).

686. Remito al estudio de Philip Silver, *Lui Cernuda, (...)*, p. 169 y ss.

687. W. Douglas Barnette, «Cultivando el ocio: la poesía de Luis Cernuda», p. 132.

de encuentro que –con la probable mediación de Stefan Zweig- explican el interés, e incluso el vital estímulo que supuso para Cernuda el descubrir en Hölderlin a un alma gemela. Se trataría ahora de situar en los versos de Cernuda los aspectos concretos de una recepción que es ya influencia.

Cierto es que la herencia más importante de Hölderlin no habrá de valorarse meramente en versos, sino en términos tal vez más abstractos e intangibles: en la conducta y compromiso que adopta como *poeta* Luis Cernuda a partir de 1935 y en la creación de su mitología personal -aspectos determinantes de la recepción apenas abordados que se ampliarán más adelante-. Pero hay una temática heredada que encuentra eco concreto en los versos del poeta. Ésta no es abundante y se concentra en apenas dos conceptos, una mitología griega cargada de sentido (léase sensualidad), y una concepción de la muerte que abraza un panteísmo integrador. Apenas dos, pero significativos.

VII.3.3.1 La mitología griega

De entrada vendría a ser la herencia más palpable. Está presente en todo cuanto atañe a la recepción de Hölderlin, incide directamente en los dos últimos poemas de *Invocaciones*, y determina la aparición de los dioses griegos en la poética cernudiana, no ya como mero adorno, sino –al igual que en la poética de Hölderlin- como portadores de los impulsos y deseos humanos; es decir, como representaciones simbólicas de una vivencia y una experiencia vital completa, consecuente y feliz, tanto

dionisiaca como apolínea, dioses portadores de un hondo y, en todo caso, pagano sentir religioso. Hölderlin introduce a Cernuda definitivamente en la consolidación del mito, y le confirma poéticamente la existencia de una otredad divina que siempre habría intuido el poeta. Confirmada la otredad del poeta, ésta se fundamenta en dos posicionamientos vitales que ya subrayara Zweig: la pureza y la fidelidad del que se sabe y se acepta poeta para consigo mismo, pues es un enviado, un mensajero de los dioses. Y como tal: «En lo divino creen / Únicamente aquellos que lo son».⁶⁸⁸

El poeta, ser sagrado, es *sacerdote* de esos dioses, unas divinidades que, alejándose del *triste* credo religioso oficial, deben situarse bajo el amparo de cierto posicionamiento pagano. Pues, ¿qué encarnarían sino esas divinidades? Completando lo expuesto líneas arriba, los dioses griegos de Hölderlin-Cernuda no son sino la representación de los impulsos humanos nacidos de la conciencia poética. El poeta, prisionero y maltratado por la realidad circundante, tiene una desesperada necesidad de aquéllos para personificar (y encarnar) su deseo. En palabras de Philip Silver:

En el poema en prosa inédito «El poeta y los mitos» ha descrito Cernuda el impacto de aquel primer encuentro. Después de leer aquel libro tuvo «el presentimiento de una alegría ausente" en el Cristianismo. Y preguntábase: «¿Por qué se te enseñaba a doblar la cabeza ante el sufrimiento divinizado, cuando en otro tiempo los hombres fueron tan felices como para adorar, en su plenitud trágica, la hermosura?». El descubrimiento de la poesía de Hölderlin le brindó una base articulada en su búsqueda de los dioses.⁶⁸⁹

Efectivamente, Cernuda descubre en Hölderlin un mundo en el que cabe la materialización de la armonía, y no sólo entre el hombre y la naturaleza, sino también

688. Versos finales de «Aplausos de los hombres», Cf. II, p. 261.

689. Philip Silver, *Luis Cernuda, el poeta en su leyenda*, p. 140.

entre el hombre y los dioses⁶⁹⁰. Y no se trata de una mera armonía apolínea, tal la de la lectura *clásica* de los *clásicos*, ligada a unos determinados cánones de belleza y pautas retóricas, sino una armonía fundamentada -y la devoción por Heráclito es común a los dos poetas⁶⁹¹- en la libre unión de los contrarios, de lo apolíneo y de lo trágico-dionisiaco.

Es el mundo mítico-pagano que hallamos en poemas traducidos como la «Canción al destino de Hiperión», y que reproduce Cernuda al divinizar *hölderlinianamente* a la tristeza en el Himno que le dedica en *Invocaciones*. Invocación a un mundo que ambos poetas saben, no obstante, irremediabilmente perdido:

Aber Freund! wir kommen zu spät. Zwar leben die Götter
Aber über dem Haupt droben in anderer Welt
Endlos wirken sie da und scheinens wenig zu achten,
Ob wir leben, (...) ⁶⁹²

Pérdida que Cernuda plasma inmediatamente en su poema «A las estatuas de los dioses» (noviembre de 1935) apenas concluidas las traducciones del poeta alemán:

Hermosas y vencidas soñáis,
Vueltos los ojos hacia el cielo,

690. Alexander Coleman, *Other Voices: A Study of the Late Poetry of Luis Cernuda*, p. 31.

691. En el caso de Hölderlin Constantine considera a Heráclito «zentral Gestaltungsprinzip seiner Dichtung», *op. cit.*, p. 72. En el caso de Cernuda me limitaré a citar la paráfrasis versificada que de Heráclito hace Cernuda en los últimos versos de «El amante divaga» (agosto de 1955) de *Con las horas contadas*:

El camino que sube
Y el que baja
Uno y el mismo son; y mi deseo
Es que al fin de uno y otro,
Con odio o con amor, con olvido o memoria,
Tu existir esté allí, mi infierno y paraíso.

(I. p. 480)

Cernuda, por lo demás, leía durante su estancia en Mount Holyoke (1947-1952) los *Fragmente der Vorsokratiker* de Diels. (Dato brindado por A. Coleman, *Other Voices: (...)*, p. 30)

692. «Brod und Wein», vv. 109-112, I p. 378. Por lo demás confróntese esta despreocupación de los dioses con los siguientes versos del «Himno a la Tristeza»: «Ellos, los dioses, alguna vez olvidan / El toscó hila de nuestros trabajosos días» (I p. 242)

Mirando las remotas edades
De titánicos⁶⁹³ hombres,
(...)
Eran tiempos heroicos y frágiles,
Deshechos con vuestro poder como un sueño feliz.
Hoy yacéis, mutiladas y oscuras,
Entre los grises jardines de las ciudades,
Piedra inútil que el soplo celeste no anima,
(...)
Impasibles reinad en el divino espacio.⁶⁹⁴

(I p. 247)

La proximidad en el tiempo de las traducciones de Hölderlin tal vez halla motivado que se llegara a considerar «efímero el rescate de este mundo pagano que Cernuda lleva a cabo en su poesía»⁶⁹⁵. Pero esos dioses griegos no pueden ser *efímeros* cuando, exiliados ahora en un museo del Norte, también inspiran trece años más tarde la reflexión que articula el poema «Las edades» de *Vivir sin estar viviendo*; reflexión y contemplación, filosofía y poesía que Cernuda entrelazara en su exilio británico, entre junio y diciembre de 1947-1948:

Trágicamente extraños, desprendidos
Desde su eternidad, entre los astros
Libres del tiempo, así aparecen hoy
Por los museos. (...)
Imaginados por un pueblo remoto,
De su temblor divino forma eran
(Como la rosa es forma del deseo)⁶⁹⁶;
(...)
En la penumbra polvorienta pasan hoy
Seres grises, con ojos asombrados
Miran sin ver aquellos cuerpos duros
Orgullosos: (...)

693. Adjetivo que invita irremediamente a pensar en los «Titanes» de Hölderlin.

694. «Ihr wandelt droben im Licht» que diría Hölderlin en su «Hyperions Schicksalslied».

695. Manuel Ulacia, *Luis Cernuda (...)*, p. 108.

696. Se trata de un verso que fusiona temáticas que han ido apareciendo a lo largo de estas páginas: La rosa como belleza efímera, efímera como el acorde, como el amor, como el deseo, una rosa que es imagen -como los dioses «imaginados»- del «temblor divino».

(...) los vestigios
Del dios que fue, que existe serlo siempre;
(...)

(I pp. 412-414)

Lo cierto es que la presencia de una divinidad pagana consta además en el poema que abre el libro *Como quien espera el alba*, «El águila»⁶⁹⁷, escrito en Oxford en julio de 1941, bajo el título primitivo de «Júpiter a Ganímedes». Presencia que confirma que los dioses ya iban consolidando su huella en la poética de Cernuda. El artista creador (Júpiter) se dirige al joven Ganímedes -su deseo eternamente personificado- el más hermoso de los mortales :

(...)
Tú no debes morir. En la hermosura
La eternidad trasluce sobre el mundo
Tal rescate imposible de la muerte.
Así rescata el sol, con melodía
De luz purpúrea entre las cimas altas,
Las sombras imperiosas de la noche,
Con la nostalgia de dejar la vida
Cuando está más hermosa. ¿Es la hermosura,
forma carnal de una celeste idea,
Hecha para morir? Vino de oro
Que a dioses y poetas embriaga,
Abriendo sueños vastos como el tiempo,
quiero hacerla inmortal. (...)

(I pp. 322-323)

Cernuda, siguiendo el modelo del poeta alemán, crea en este poema una mitología personal al resguardo del tiempo⁶⁹⁸. El vocabulario, la vaguedad, la altura, los

697. Cernuda inicio en 1935, sin llegar concluirlo, la traducción del poema «Der Adler» en el que el águila como criatura preferida de los dioses es encarnación de su libertad.

698. «En su espejo el poeta, donde refleja el mito», verso 45 de «Silla de Rey», I p. 421.

encabalgamientos, el discurso meditativo apuntan hacia las traducciones de *Cruz y Raya*. El mismo Hölderlin le dedica un poema al joven heleno, «Ganymed» de los *Nachtgesänge*, composición poética inmediatamente anterior a la traducida «Hälfte des Lebens». Y así los dioses, cual realidad que ha de existir y existe, seguirán presentes en «Desolación de la Quimera», ya en febrero de 1961:

Mas ni dioses, ni hombres, ni sus obras,
Se anulan si una vez son: existir deben
Hasta el amargo fin perdiéndose en el polvo.
(I p. 530)

Los dioses parecen pues confirmarle a Cernuda una segunda realidad acorde con su deseo de belleza -el cuerpo de la armonía-. Confirman la eternidad del que, en el máximo grado de conciencia, vive el instante y lo canta en todo su abismo. Los dioses tienen, sí, una presencia reducida en la obra de Cernuda, pero no efímera. Su presencia se concentra en *Invocaciones*, y en el poemario que le sigue, *Las nubes*, coincidiendo con la traducción de los poemas de Hölderlin, pero siguen estando presentes -en 1941, en 1947-48 y 1961- en la poética cernudiana hasta en su último poemario⁶⁹⁹.

A modo de último ejemplo, retomando el ya citado poema dedicado a Federico García Lorca, valga la asociación que establece Cernuda del poeta con los dioses. Una

699. «Es curioso que los dioses antiguos tengan tan limitada presencia física en la obra de Luis Cernuda, porque representan de la manera más directa tanto la fe en una invisible realidad superior como el amargo sentimiento de *otredad* provocada por la separación de ella [la problemática del ser dividido, de la escisión]. Esta minimalización de la presencia, aunque no del espíritu de lo que presentan los dioses, se debe seguramente en parte, a la necesidad de esquivar el helenismo barato del modernismo. Además, lo que le importa a Cernuda son los valores que los dioses representan, así que se puede difuminar su presencia física, una vez que ha clarificado su significado, con la seguridad de que seguirá operando el invisible poder daimónico.» Dereck Harris, «La poesía de Luis Cernuda», p. 71.

equiparación que se extiende unos versos y que definen *paganamente* al poeta cual vate en comunión con las fuerzas primarias de la vida:

Leve es la parte de la vida
Que como dioses rescatan los poetas.
(...) aquél que ilumina las palabras opacas
Por el oculto fuego originario.
(...)
Halle tu gran afán enajenado
El puro amor de un dios adolescente
Entre el verdor de las rosas eternas;
Porque este ansia divina, perdida aquí en la tierra,
tras de tanto dolor y dejamiento,
Con su propia grandeza nos advierte
De alguna mente creadora inmensa,
Que concibe al poeta cual lengua de su gloria
Y luego le consuela a través de la muerte.

(I pp. 254-258)

VII.3.3.2 La muerte integradora

Sirva el último verso citado como oportunísimo punto de partida: «Y luego le consuela a través de la muerte». Philip Silver plantea una pregunta clave al respecto: «¿No se ve también en el fondo de toda la poesía de Cernuda, sobre todo a partir del contacto con Hölderlin, a partir de la guerra civil, la presencia o copresencia de la muerte?»⁷⁰⁰. Indudablemente sí, e ineludible resulta asimismo recordar y tener siempre presente la trágica realidad histórica que no le brindaría otro tema que éste. Efectivamente, por esas fechas la muerte como tal irrumpe en la obra del poeta andaluz, pero será tratada desde un punto de vista singular.

700. Philip Silver, «Cernuda, poeta ontológico», p. 205.

Para el poeta, la muerte no tendrá connotaciones negativas, no será sinónima de destrucción, de odio, de realidad, lo cual sí sería sinónimo de muerte para el resto de los mortales. La muerte pasa a ser (para el poeta) consuelo, liberación, premio a su fidelidad a la causa poética como voz prestada a las fuerzas divinas, paganas, vitales, del universo. Porque ya no es una muerte que brinda una dudosa eternidad teleológicamente orientada -la muerte ofrecida por la religión represora, dogmáticamente organizada por los hombres que sufría el poeta- sino de una muerte concebida como incorpórea e inconsciente fusión en la eternidad cíclica del mundo natural, una fusión, un regreso a la unidad con todo, sólo posible en vida -idos los días de la infancia- en los momentos de entusiasmo, de Amor, de acorde. ¿Dónde se inspira Cernuda para abordar así el tema que articula la temática del paso del tiempo, de la inmortalidad a la que aspira todo poeta?⁷⁰¹

La lectura del *Empedokles* de Hölderlin (y si no lectura, sí las referencias a la obra que aporta Stefan Zweig) nos ofrece la clave u origen de tal concepción liberadora de la muerte que encajará perfectamente con la evolución del sentir poético del poeta sevillano. Si nos asomamos de nuevo a la «Nota marginal» que introduce las traducciones, Cernuda nos lo plantea:

Héroes vencidos [Hölderlin y Empedokles], es verdad, como su creador; mas con derrota que la muerte convierte en victoria.

Y recordemos asimismo qué vendría a representar el sacrificio de Empedokles en palabras de Stefan Zweig:

701. Y no se trata aquí, obviamente, de una inmortalidad hecha de fama, aplausos y placas conmemorativas y centenarios.

El deseo más fuerte de Empédocles es ahora la suprema libertad, la comunión con el gran Todo; (...) «Entregaos a la Naturaleza antes de que sea ella la que os tome. (...) En efecto, la vida es destrucción, porque es desintegración, fraccionamiento, mientras que la muerte disuelve al ser en el Universo.⁷⁰²

Idea que Luis Cernuda retoma, reproduce y plasma a la perfección en versos tales como estos dos de su «Himno a la tristeza»:

Porque dulce será anegarse
En un abrazo inmenso⁷⁰³

(I p. 245)

Una muerte así concebida que pasa a ser puerta de acceso al mito, a la inmortalidad:

(...) sólo la muerte puede inmortalizarle y hacer de él un mito. (...) Empédocles está completamente deshumanizado y su tragedia es puramente tragedia de la poesía.⁷⁰⁴

Del mismo modo, en el poema dedicado a la trágica muerte de García Lorca «A un poeta muerto» el lector sabrá que:

La muerte se diría
Más viva que la vida
Porque tú estás con ella,
(...)

(I p. 255)

702. Cf. II, p. 257 y pp. 211-212.

703. Aquí podría no obstante también apreciarse la influencia de Leopardi, a quien Cernuda lee por entonces. Pienso en el verso final del famoso poema «L'infinito»: «e il naufragar m'è dolce in questo mare».

704. Cf. II, pp. 212-213.

Se trata pues de una –ciertamente paradójica- *concepción vital de la muerte* que se verá ampliada y complementada unos años más tarde con la aparición del *cementerio* como espacio profundamente filosófico-lírico en la poética cernudiana.

El último poema de las traducciones de *Cruz y Raya* lleva precisamente por título «El cementerio»⁷⁰⁵; *poema de la locura* que viene a ser serenísima contemplación del camposanto con ocasión de un entierro. Su descripción al atardecer nos ofrece en todo momento silencio, tranquilidad, armonía y reposo, bajo una exaltación de la naturaleza circundante. Es ella quien equilibra el entorno y carga de espiritualidad y trascendencia, de naturalidad algo que no es sino, cumpliendo el ciclo de la vida, un eterno regreso a los orígenes.

De la traducción de los poemas de Hölderlin proviene, pues, el primer acercamiento del que se tenga constancia de Cernuda al cementerio como lugar idóneo para una reflexión sosegada, integradora y metafísica de la muerte. Será sin embargo la tradición y la realidad física británica la responsable de la primera composición poética cernudiana con esta temática: es el caso del poema de *Las nubes* «Cementerio en la ciudad» (Glasgow, julio de 1939), que nos ofrece un cementerio muerto, visión fría y gris de un eterno vacío, reflejo de la ciudad del Norte que lo asfixia, un poema cuyo antecedente directo es «Channel Firing» de Thomas Hardy, como acertadamente demuestra Juan Ferraté⁷⁰⁶:

Ni una hoja ni un pájaro. La piedra nada más. La tierra.
¿Es el infierno así? Hay dolor sin olvido,
Con ruido y miseria, frío largo y sin esperanza.
(...)
Cuando la sombra cae desde el cielo nublado
Y el humo de las fábricas se aquieta
En polvo gris, (...)

(I pp. 295-296)

705. Cf. II. p. 274.

706. Juan Ferraté, «Luis Cernuda y el poder de la palabra», pp. 349 y ss.

Pero éste es el primer y último cementerio cernudiano con semejantes características. A partir de abril de 1942 es entonces el eco diáfano de Hölderlin -¿su recuerdo, su relectura?- lo que resuena en «Elegía anticipada», descripción rememorada de un cementerio-huerto del Sur:

(...)
Huerto parecería, si no fuese
Por las losas, posadas en la hierba
Como un poco de nieve que no oprime.

Hay troncos a que asisten fuerza y gracia,
Y entre el aire y las hojas buscan nido
Pájaros a la sombra de la muerte;
Hay paz contemplativa, calma entera.

Si el deseo de alguien, que en el tiempo
Dócil no halló la vida a sus deseos,
Puede cumplirse luego, tras la muerte,
Quieres estar allá solo y tranquilo.

(...)

(I pp. 358-360)

Un eco hölderliniano que bien pudiera asimismo apreciarse en la viva personificación de «El cementerio» (junio de 1942) del libro, al igual que el poema anterior, *Como quien espera el alba*:

En torno de la iglesia esparce el cementerio
Sus tumbas viejas, caídas en la hierba
(...)
Hay un fulgor aún tras el pino señero
Sobre las losas, adonde los pájaros regresan
Al cobijo nocturno, y un mirlo todavía
Canta. Pero la luz se queda enamorada.
(...)
Y adivinas los cuerpos iguales a simiente,
Que sólo ha de vivir si muere en tierra oscura.

(I pp. 374-375)

Y Hölderlin también en «Otro cementerio» (junio de 1946) del poemario *Vivir sin estar viviendo*:

Tras de la iglesia, en este campo santo
Que jardín es y es camino,
A cuyas losas grises
árboles velan y circundan hierba,
El sol de mediodía, entre dos nubes,
Desciende para el hombre vivo o muerto.

Remanso te aparece verde y sosegado,
No lugar que se evita, mas retiro
Donde acudan los vivos a sentarse,
(...)

(I pp. 406-407)

El Hölderlin de la *locura* bien parece pues principal responsable de aportar la actitud contemplativa que Cernuda desarrolla meditativamente, siempre aprovechando el atardecer, como el poeta suabo y como toda la tradición inmediata -conocidos son los atardeceres de Antonio Machado-, ante la dicotomía vida-muerte que le plantea metafóricamente el cementerio⁷⁰⁷. El cementerio así contemplado, esa nueva visión de la realidad, ofrece el marco ideal para la muerte que es vida, «cuerpos iguales a simiente»⁷⁰⁸, cuando se halla en el seno de la Naturaleza. El cementerio ya no es, como en el caso del primer «Cementerio en la ciudad», aire contaminado,

707. Coincide con la singularidad del cambio formal que experimenta la poesía de Cernuda tras las traducciones de Hölderlin.

708. «Hölderlin averiguó muy pronto que la filosofía es conciencia de una escisión insuperable: muy especialmente entre el sujeto y la naturaleza; escisión que tiene, como ya vio Empédocles y todos los pesimistas que a continuación en el mundo fueron («pues el delito mayor del hombre es haber nacido»), la forma de una culpa que sólo se redime con la muerte, por la que el sujeto se reintegra al seno de la naturaleza, al descanso eterno». Javier Hernández-Pacheco, *La conciencia romántica*, p. 81.

sino que es aire celeste y aparecen elementos que siembran vida en la muerte de las tumbas: la yerba y los pájaros son los más destacables. De esta manera, la muerte queda destruida (o neutralizada) gracias a su fusión con la vida, a su fusión con el testimonio más excelso de ésta: el Arte.⁷⁰⁹

Convertir la vida en materia artística, como la humanísima mitología griega, es aspiración que nace entre los románticos alemanes de la última década del siglo XVIII y cuyo objetivo es efectivamente la neutralización de la muerte como sinsentido vital. Ello implicaba, no obstante, y de ahí la contradicción, el reintegrar el sujeto -el Yo fichteano (y teórico) adorado por los románticos, aunque no por el Hölderlin de 1798 en adelante- en el mundo natural, fusionar el espíritu humano con la naturaleza⁷¹⁰, con lo cíclico, con las estaciones del año que cantara Scardanelli, y que con devoción tradujo Cernuda, con el marco natural que ofrecen los cementerios contemplados por Hölderlin y, un siglo más tarde, Cernuda. Un imposible en la realidad moderna, a no ser que se realice con la muerte momentánea del Yo que, reestablecida su unidad, se fusiona un

709. A está completamente deshumanizado y su tragedia Antonio Colinas, «Luis Cernuda: la lección de las ruinas», p. 178.

710. No es otro el origen del interés que muestran los *románticos* por las ruinas: «El encanto de las ruinas consiste en que una obra humana es percibida como si fuera exclusivamente un producto de la naturaleza». Georg Simmel, «Las Ruinas», p. 111. Luis Cernuda también trató el tema desde una misma perspectiva. El ejemplo más claro es el ya citado poema «Las ruinas» (junio-julio de 1941), también indudablemente relacionado con Hölderlin y la temática del *cementerio*:

Silencio y soledad nutren la hierba
Creciendo oscura y fuerte entre ruinas,
Mientras la golondrina con grito enajenado
Va por el aire vasto, (...)
Todo está igual, aunque una sombra sea
De lo que fue hace siglos, mas sin gente.

Levanta ese *titánico* acueducto
Arcos rotos y secos por el valle agreste
(...)
En las tumbas vacías, las urnas sin cenizas,
(...)
El afán de llenar lo que es efímero
De eternidad, (...)
(...), me reclino
A contemplar sereno el campo y las ruinas.

(I pp. 323-326)

instante con Todo, o, ya definitivamente, con la muerte que pregonara el Empédocles de Hölderlin.

VII.4 Hölderlin a través de Luis Cernuda

La presencia e influencia de Hölderlin en Luis Cernuda *apenas* si se manifiesta en la estructura sintáctica de la lengua elaborada por Luis Cernuda. *Tan sólo* merecen en este sentido obligada mención los encabalgamientos que ya señalara el propio poeta sevillano y el ritmo sensible y pensado que impregna su poética a partir de las traducciones del vate alemán. Pero en el campo semántico de los términos poéticamente utilizados debe establecerse más claramente aún un antes y un después de las traducciones de Hölderlin. El ejemplo más claro son esos Dioses que pasan de ser elemento pasivo meramente decorativo a ser elementos espiritualmente activos y cargados de sentido.

La poética de Luis Cernuda asimila paulatinamente la figura y obra de Friedrich Hölderlin. Una recepción progresiva, en tres etapas fundamentales. La primera, una vaga y enigmática lectura del *Hyperion* (1928-1929). La segunda, el estudio y traducción de poemas (1935). Y, a partir de entonces, la tercera, la admiración por el primer poeta excluido⁷¹¹. De estas tres etapas, destaca la segunda y por las siguientes dos razones: por la importancia del *enjambement* en la evolución formal (rítmica) de las composiciones del poeta sevillano, lo cual incide y deriva en una nueva predisposición contemplativa y meditativa, y, finalmente, por la solución que aporta la traducción de Hölderlin a la honda crisis nihilista que atravesaba Cernuda:

711. Y no maldito: «aquel que se juzga «maldito» consagra la autoridad divina o social que lo condena: la maldición lo incluye, negativamente, en el orden que viola. Cernuda no se siente maldito: se siente excluido.» Octavio Paz, «La palabra edificante», p. 249.

Esta actitud le lleva al encuentro de una conciencia moral propia que, al abandonarle la fe, será la que sostenga altivamente la dignidad del ser humano. Cuando la fe del niño se apaga desilusionada, Cernuda vuelve su afán insatisfecho al mundo de los dioses; su poesía expresa un soterrado anhelo religioso.⁷¹²

Anhelo religioso y de trascendencia que Cernuda descubre en la mitología griega de Hölderlin, un paganismo vitalista que el poeta sevillano incorpora a su poética. La recepción del poeta alemán es el crucial estímulo y ejemplo que posibilita y confirma el paso hacia adelante que da el poeta en *Invocaciones*:

(...) fruitful spiritual communion (...) a newly-found transcendental vision of the world.(...) Cernuda was then (1935) in the process of completing his book *Invocaciones*; he had finished the poem «El joven marino», but had not gone any further. Just then he took up the study of Hölderlin; the next poem in the collection, the «Himno a la tristeza», shows a heavy and impressive debt to Hölderlin. Just as the book «Invocaciones» marks the final culmination of an initial stage in the poetry of Cernuda, so too «El joven marino» marks the last of a series of poems of similar themes, (...).⁷¹³

Asimismo, han ido apareciendo a lo largo de este capítulo una larga serie de citas procedentes de la traducción de 1934 de la obra de Stefan Zweig *La lucha contra el demonio*. Texto abordado en el capítulo anterior, y del cual resulta difícil no poder afirmar que, sin su lectura previa, difícilmente Luis Cernuda habría llegado a interesarse por la obra de Hölderlin. Ha sido en el punto dedicado al desarrollo de las temáticas afines a ambos poetas donde, precisamente, se ha creído más oportuno insistir en ello:

712. Francisco Brines, «Ante unas poesías completas», p. 93.

713. Alexander Coleman, *op. cit.*, pp. 28-29. [La cursiva es mía]

daimónico *Dichterberuf*, poeta maltratado, vate revolucionario y nada cristiano⁷¹⁴, disposición al bello acorde místico-panteísta⁷¹⁵, la fragilidad del amor y la soledad. Unas afinidades que explican la predisposición receptiva que despertaría el libro en el poeta sevillano, y justificarían en parte la expresión *almas gemelas* que bien pudiera utilizarse en alguna ocasión.

Almas gemelas, una vaga expresión que queda concretada si se aborda el delicado tema del Romanticismo. Porque *romántico* es el fácil y conocido calificativo con el que la crítica literaria (o no) etiqueta sin más a ambos poetas. Pero, valga el ejemplo, también Mörike es indiscutiblemente un romántico y, sin embargo, bien poco, o nada, tiene en común con las atormentadas vidas de los poetas aquí abordados.

Un sin fin de definiciones intentan desde hace decenios fijar y delimitar el concepto romántico, un reiterado intento que más que aclarar ha llegado en algunos casos a incluso ofuscar la cuestión. Si Hölderlin y Cernuda son calificado de poetas románticos resulta entonces obligatorio qué se entiende aquí por *romántico*.

Ya Pedro Salinas en mayo de 1936 calificaba a Cernuda de romántico, aduciendo una «aspiración celeste», «soledad», «olvido», pero percibiendo con gran acierto que el poemario *Invocaciones*

714. Cernuda no contempla la posibilidad que asoma en algunas composiciones del Hölderlin de las grandes elegías -véase por ejemplo «Brod und Wein»- de fusionar a Dioniso con Cristo. Al contrario, cuando de nuevo parece acercarse a un Dios-Pater cristiano, «*Apología pro vita sua*» (Glasgow, marzo de 1942) de *Como quien espera el alba*, le recordará, contrariamente a la divina indiferencia de los dioses, su dependencia del hombre:

Para morir el hombre de Dios no necesita
Mas Dios para vivir necesita del hombre.

(I p. 349)

715. «El instinto poético se despertó en mí gracias a la percepción más aguda de la realidad, experimentando, con un eco más hondo, la hermosura y la atracción del mundo circundante. Su efecto era, como en cierto modo ocurre con el deseo que provoca el amor, la exigencia, dolorosa a fuerza de intensidad, de salir de mí mismo, anegándome en aquel vasto cuerpo de la creación. (...) "la idea divina del mundo que yace al fondo de la apariencia", según la frase de Fichte.» (en «Palabras antes de una lectura», II p. 602)

«parece representar un acceso a un concepto más amplio y más sereno de la lírica, donde, aunque perduran las vibraciones románticas, se las ve alentar con amplitud y serenidad de clasicismo.»⁷¹⁶

A este lirismo que no es «clásico ni tampoco romántico» es a lo que denominará Cernuda, en 1955, poesía moderna, y en ella incluirá a Hölderlin⁷¹⁷. Salinas ya le había considerado poeta moderno veinte años atrás. ¿Cernuda romántico, Hölderlin moderno y viceversa?:

Pero en términos europeos la modernidad surge con la Ilustración y se afianza con el Romanticismo. Y como el Romanticismo no parece haber acabado todavía, ni parece probable que acabe de la noche a la mañana, resulta que la poesía moderna no es ni más ni menos que la poesía romántica.⁷¹⁸

Tal vez convendría pues ajustar *nuestra* definición de *Romanticismo* a palabras tales como las del catalán Rafael Argullol, quien define *Romanticismo* como concepción trágica del hombre moderno, términos que permiten sintetizar el concepto de un modo que une a ambas almas gemelas, a ambos poetas:

Lo divino, para Fichte y, especialmente, para el tronco poético más fructífero del romanticismo alemán (...) es aquello que no puede alcanzarse, tampoco por medio de un ejercicio meramente racional. (...) Esta es la lógica romántica (...) Cernuda la reivindica en términos rigurosos y apasionados. Que yo sepa ningún poeta español anterior lo hace con la profundidad y el conocimiento intelectual del aquél. Si aceptamos la pervivencia en la literatura de una «mente romántica», como *concepción trágica del hombre moderno*, más allá del romanticismo histórico -lo cual me parece incuestionable-, podríamos concluir que Cernuda, en buena manera, es no solamente uno de los pocos escritores españoles que se vincula aquella tradición (...) aquella vinculación es, por encima de toda otra

716. Pedro Salinas, «Luis Cernuda, poeta», pp. 214.

717. Cf. II, p. 289.

718. Carlos Otero, «Poeta de Europa», p. 130.

consideración, un sentir propio, una necesidad unida a la exigencia de su propia creatividad.⁷¹⁹

Y mejor aún:

Lo que distingue a la mente romántica no es el procedimiento objetivo o subjetivo en el proceso de creación artística, sino una concepción del mundo, nueva y revolucionaria, centrada en la conciencia, diversamente manifestada, de la irresoluble condición trágica del hombre moderno.⁷²⁰

Esta concepción nueva y revolucionaria es la que percibe y hereda Luis Cernuda a través de Hölderlin. Un romanticismo crítico basado en una razón poética que explica la visión nueva de la realidad descubierta en Hölderlin de la que habla Cernuda en la cita introductoria de este capítulo. Una visión nueva que, determinadas las afinidades entre los dos poetas, se concreta en la asimilación de una mitología de religión pagana para la cual el poeta es mensajero de los dioses, de la idea divina del mundo. Fruto de esta idea divina del mundo es la creación de un mito personal y del espacio mítico que le es propio: Sansueña, su Sur arcádico, ocioso, hedonista, tierra nativa inalcanzable⁷²¹, donde el Acorde es eterno, como toda muerte que vuelve a integrarse en el ciclo natural del Universo. El poeta que así se concibe queda efectivamente excluido de este mundo, no entenderá a los hombres⁷²², y, solitario, despreciará el aplauso humano⁷²³.

719. Rafael Argullol, «Cernuda romántico», pp. 29-30.

720. Rafael Argullol, *El Héroe y el Único*, p. 42.

721. Es temática del poema que el poeta sevillano titula así, desde Oxford, en septiembre de 1941, como los dos poemas que tradujera de Hölderlin: «Tierra nativa».

722. Luis Cernuda, en «A un poeta futuro» (1941):

No conozco a los hombres. Años llevo
De buscarles y huirles sin remedio.

(I p. 339)

Zweig introduce el capítulo dedicado a la imagen del poeta con las siguientes palabras del Empédocles de Hölderlin:

En términos generales, más allá de las etapas oportunamente señaladas, se trata de una recepción que se prolonga desde el período de las traducciones hasta el final de la vida de Cernuda. No es una influencia pasajera, exclusivamente localizable en su creación poética inmediatamente posterior a las traducciones de *Cruz y Raya*. Estudiar la obra poética de Cernuda es ante todo comprender su fe sacerdotal en la causa perdida de la poesía. Y en este aspecto Hölderlin es el ejemplo clave. El más importante. Cernuda es, salvando las distancias, lo más hölderliniano que hayan podido darnos las letras castellanas, y españolas incluso. Empujado, pero sin dejarse arrastrar hasta el abismo por lo demoníaco, Hölderlin -vía Stefan Zweig, muy probablemente- le ofreció un modo de estar en este mundo y una visión poética del poeta que encajaría a la perfección con sus necesidades espirituales; una aportación que se dio en un momento -ya se dijo- crucial⁷²⁴. Heidegger argumentaba que Friedrich Hölderlin inicia una nueva poetización de la poesía, reflexión trascendental de ella misma desde ella misma, visión nueva y autosuficiente, al resguardo e independiente, como el mito, de un mundo que se

Nunca comprendí las palabras de los hombres.
Me hice grande en brazos de los dioses.

(Cf. II, p. 159)

723. Así el poema escrito en Glasgow en mayo de 1942, «Aplauso humano»:

La consideración mundana tú nunca la buscaste,
Aún menos cuando fuera su precio una mentira,
(...)
Por ello en vida y muerte pagarás largamente
La ocasión de ser fiel contigo y unos pocos,
(...)

(I p. 360)

Homenaje y eco indudable de los versos traducidos en 1935 en el poema «Aplausos de los hombres»:

(...)
¿No es celeste mi corazón, su vida más hermosa
Desde que amo? (...)
Gusta la multitud lo que el mercado precia
(...)
En lo divino creen
Únicamente aquellos que lo son.

(I p. 733)

724. Nótese que la traducción de «Hälfte des Lebens», amén de coincidir plenamente el estado anímico del traducido con el del traductor, concuerda con lo íntimo y personal de Cernuda: estaba en la mitad de la vida cuando se dispuso a traducirlo.

anunciaba ya a finales del siglo XVIII sombrío para la poesía⁷²⁵, «wir leben in dem Dichterklima nicht» informaba Hölderlin desde Francfort con un don profético terrible⁷²⁶; un mundo con el que se encontraría Cernuda unos ciento cuarenta años más tarde⁷²⁷, y en el que éste sobrevivirá emulando la reflexión-contemplación poética de Hölderlin. Es además con la recepción de Hölderlin que Cernuda inicia la paulatina integración de su obra en la tradición europea:

En todos ellos [románticos ingleses y alemanes] reconoce Cernuda un ejemplo de conducta y Hölderlin, a quien traduce, le enseña a proyectar la tragedia, insalvable en términos humanos, sobre el ámbito del mundo no erosionable de los grandes mitos de Occidente⁷²⁸.

Desde un punto de vista inverso bien puede afirmarse que Hölderlin encuentra en Cernuda el terreno ideal, propicio para ser correctamente *repcionado*. Hölderlin es en cierto sentido el pretexto de Cernuda para actualizar el Romanticismo Español, europeizarlo, introducirle en la tradición dionisiaca, demoníaca... en la *moderna* en definitiva. No es casual que Cernuda sólo tradujera al Hölderlin posterior a 1798: la traducción de Hölderlin es en Cernuda estrategia interpretativa para recuperar lo que el Romanticismo español no tuvo.

725. «(...) weil Hölderlins Dichtung von der dichterischen Bestimmung getragen ist, das Wesen der Dichtung eigens zu dichten.» *Op. cit.*, p. 34.

726. En carta a su hermano Karl, desde Frankfurt, el 12 de febrero de 1798, (II, p. 681). Y con estos términos prevenía Hölderlin a Hegel, también desde Frankfurt, 24 de octubre de 1996, (II, p. 631), «weil sie und besonders die Frau, mit den Frankfurter Gesellschaftsmenschen und ihrer Steifigkeit und Geist- und Herzensarmuth nicht sich befassen und verunreinigen und ihre häusliche Freude verderben mögen.(...)»

727. Recuérdese a Cernuda en Inglaterra: «Lo único que me faltaba ahora es vivir en ese conglomerado de horrores, mitad monstruo, mitad pesadilla, que es Londres», en carta a Nieves Mathews, 17 de mayo de 1945; en Rafael Martínez Nadal, *op. cit.*, p. 137. También en Stephan Zweig: «Parece como si Hölderlin hubiera ya, con ello, profetizado todo el peligro adonde conduce el occidente: el americanismo, la mecanización, la desespiritualización de ese siglo a quien él pedía la teocracia de la belleza.» Cf. II, p. 206.

728. Víctor García de la Concha, «Poesía de la Generación de 1927: Vicente Aleixandre, Luis Cernuda», p. 432.

Luis Cernuda acabará constituyendo la principal vía introductoria directa de la poesía del poeta alemán en las letras castellanas y la más importante. Independientemente de que sus traducciones fueran reeditadas en 1974, coincidiendo prácticamente con la llamada transición democrática española, ha de tenerse en cuenta que él mismo iba a ser uno de los poetas de la llamada generación del 27, pese a su rareza y a su temática, más apreciados, precisamente por eso, por la poesía española posterior⁷²⁹. Y de ahí que sus traducciones cobraran interés.

Pero más aún, Cernuda no nos da sólo una (simple) muestra antologada de Hölderlin. De fijarnos de nuevo en el índice, en el título de los poemas y en su disposición cronológica se deduce que Cernuda está proporcionando una biografía del poeta alemán a partir de la asunción de su propio destino como vate; una biografía espiritual. La lectura, traducción y asimilación que de su obra y figura realiza Cernuda son expresión de su propia poética. Cernuda se cuida de conservar todo el espíritu poético rebelde de Hölderlin, aristocráticamente espiritual, si se quiere, pero pagano, revolucionario, en el que la contemplación de la naturaleza viene a ser su máxima última. Hölderlin-Cernuda, un espíritu trágico, profundamente insatisfecho y dolorido ante la fría realidad del mundo moderno.

Un espíritu *moderno y europeo*. Con su traducción, que no sigue, como Montoliu o Maristany, canon académicamente establecido, Luis Cernuda ya no tiene necesidad de poner en marcha *otro* ataque contra las convenciones literarias. Pretende un cambio de horizonte en su propia tradición-concepción poética y ello lleva consigo la recuperación a través de la recepción-traducción de una tradición olvidada o reprimida por los cánones vigentes hasta esos años convulsos de profundos movimientos y cambios políticos, sociales y literarios.

729. Remito a los artículos de Amparo Amorós, «Luis Cernuda y la poesía española posterior a 1939» y Manuel Ramos Ortega, «Luis Cernuda en la poesía española contemporánea».

La revista *Cruz y raya* será el marco idóneo para unas traducciones con semejante dimensión crítica, espiritual y europea.

VII.5 Cruz y Raya

Las traducciones de Luis Cernuda aparecen en enero de 1936 en el número correspondiente al mes de noviembre de 1935 de la revista madrileña *Cruz y Raya* (*Revista de afirmación y negación*). Nacida en abril de 1933, hecha por literatos y juristas y dirigida por José Bergamín, la revista iría apareciendo con algunos retrasos todos los meses hasta julio de 1936, adornada en su cubierta con una cruz y una raya, en papel de buena calidad y en presentación muy cuidada de impecable tipografía. Encabezaba el primer número un texto de presentación firmado por «Los Editores», unos fundadores que se declaraban vinculados al catolicismo pero –sin precedentes en la España republicana de 1933- con un propósito que pretendía ir mucho más allá del de reducir la revista a mero medio de expresión de un grupo de escritores católicos. Al contrario:

Esta revista de *colaboración abierta, libre, independiente, se propone actuar todos los valores del espíritu sin mediación que los desvirtúe*. Precisamente la razón de ser más pura de ser de esta revista, la que la inspira y nos impulsa, quizá consista en esto: en nuestra viva voluntad de católicos para esclarecer bien las cosas; para darles a cada una el lugar que le corresponda en la vida como en el pensamiento. Por eso empezamos por decir, como por hacer, *Cruz y Raya*: porque es signo y designio espiritual de nuestro juicio la afirmación como la negación más crítica. [Y aclarando el título de la publicación] Nos afirmamos y negamos por el signo espiritual de la cruz que nos señala su sombra.⁷³⁰

730 . Citado por Jean Bécarud, *Cruz y raya*, pp. 8-9. [La cursiva es mía]

Una revista de orientación espiritual, pero interesada por la cultura en sus más variadas formas y expresiones, una revista muy de su tiempo⁷³¹, de espíritu crítico, que acogerá en cada número dos o tres ensayos dedicados a temas filosóficos, literarios y/o artísticos, «debidos unas veces a nombres eminentes, y otras, a hombres más jóvenes, pero que por lo general hicieron más tarde brillantes carreras», ensayos seguidos –entre otras secciones- de una parte antológica literaria, muy variada en cada número, que es la que daría cabida en su número 32 a las traducciones de Hölderlin realizadas por Luis Cernuda. Ya en marzo de 1934, el semanario parisino *Les nouvelles littéraires* «reconocía que era una de las mejores revistas europeas»⁷³².

Ahora bien, y siguiendo una lógica simple, las traducciones de Cernuda más bien deberían haber aparecido en la otra gran revista cultural española en lengua castellana de la época, revista con igual vocación europeísta, la *Revista de Occidente*, dada su preferente apertura hacia el ámbito cultural germano. Pero la amistad con José Bergamín, él mismo también poeta, podría ser ya de por sí motivo suficiente para explicar la inclusión de Hölderlin en *Cruz y Raya*, revista que, más allá de una mera voluntad de reflejar los avances del campo cultural europeo, algo más propio de la citada *Revista de Occidente*, busca en todo momento (y más allá de su catolicismo fundacional) también dar pie a la reflexión crítica en torno a las preocupaciones e ideas que atravesaban el horizonte europeo, y a la formación *espiritual* del individuo, católico o no, en una Europa que va entrando en profunda crisis. José Bergamín, católico sumamente crítico con el catolicismo oficial, llegaría a incluir en números anteriores de la revista artículos que, citando entre otros a André Gide, abogaban por un cristianismo

731. «La intelectualidad española [de la Segunda República] vuelve su mirada hacia Europa y comienza a ser permeable a sus corrientes literarias vigentes aunque con notable retraso. [...]. La preocupación cultural resuelta en cenáculos, capillas literarias, tertulias o conmemoraciones, demuestra la rebeldía de un mundo intelectual insatisfecho artísticamente y que en lo literario recibe la ebullición parisina (simbolismo y vanguardia) y de las *lecturas de románticos* ingleses y *alemanes*.» Javier Pérez Bazo, *La poesía en el Siglo XX: hasta 1939*, p. 118. [La cursiva es mía]

732. Jean Bécarud, *Op. Cit.*, p. 11-12.

revolucionario permanente. Unas ideas que bien podría haber suscrito el Hölderlin de Luis Cernuda.

Pero independientemente de estas vagas empatías, Cernuda ya había colaborado previamente con la revista, y esa colaboración aludía precisamente a la biografía poética de Hölderlin, *más oculta, más breve*, «impulsada por un afán clarividente y misterioso, extraño a la mayoría de sus contemporáneos»⁷³³. Y publicados ya los poemas de Hölderlin, Luis Cernuda vuelve a recordar el «encanto romántico alemán (...) líricamente inteligente» del poeta suabo en «Divagación sobre la Andalucía romántica», prosa publicada en el número 37 de *Cruz y Raya*, correspondiente al mes de abril de 1936.⁷³⁴

Uno de los rasgos originales de *Cruz y Raya* fue precisamente el «haber sido siempre una encrucijada, una palestra donde quienes defendían posturas muy diferentes tuvieron la posibilidad de hacerse escuchar»⁷³⁵, postura que irá deslizándose constantemente hacia la *izquierda*, deriva que se caracterizaría por una creciente diversidad de procedencias de las colaboraciones. Esta evolución motivó, a partir de enero de 1935, que desaparecieran del epígrafe los fundadores, quedando en lo sucesivo sólo los nombres de Bergamín y Eugenio Imaz, el secretario, como responsables. Cernuda publica a Hölderlin en esta *segunda* etapa *izquierdista* de la revista.

Pero, ¿quién lee *Cruz y Raya*? ¿Quién se interesa durante los convulsos primeros meses de 1936 por la poesía, por la antología poética, por la traducción? Como respuesta a ambas preguntas huelga recordar (y ampliar) las *sorprendentes* averiguaciones del filólogo historiador Víctor Fuentes:

733 . Se trata del ensayo «Bécquer y el romanticismo español» publicado en el número 26, en mayo de 1935, en plena gestación de las traducciones. Cf. II, p. 253.

734 . Cf. II, p. 281.

735. Jean Bécarud, *Op. Cit.*, p. 30.

La tragedia de la Guerra Civil borró en sangre y en el olvido un fenómeno que también marcó aquel año: el auge de las publicaciones de libros de poesía y la buena acogida de ellos por parte del mercado editorial (algo insólito en cualquier año) y del público lector, y, entre éste, el obrero, lo cual también resulta bastante inaudito. Estudiando el tema de la edición y de la recepción del libro en los años de la Segunda República,[...], me encontré con la sorprendente noticia de que en las ferias del libro de 1935 y de 1936 los libros de poesía se hallaban entre los más buscados por los lectores y los de más éxito, según precisaban editores y periodistas.⁷³⁶

De todos modos, pese al estallido de una guerra civil en julio de ese mismo año que arrasaría con todas estas iniciativas literarias, cabría suponerle una mínima repercusión literaria a la aparición de un Hölderlin traducido por Luis Cernuda en las páginas de, nada más y nada menos, *Cruz y Raya*. Los dos siguientes apartados de este estudio abordan la reseña firmada por Enrique Azcoaga de las traducciones de Cernuda y Gebser aparecida el rotativo madrileño *El Sol* del viernes 15 de mayo de 1936, así como la *presencia* de Hölderlin en *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre.

Pero, a modo de conclusión, cabe señalar otro tipo de alcance: pese a no tener amplio fundamento documental, María Zambrano parece haber sido más que probable lectora de la revista (y/o del libro del austriaco Stefan Zweig). Cuando en 1939, exiliada, la filósofa malagueña publica en México su ensayo gestado por completo en España *Filosofía y poesía*, Hölderlin es ya mención obligada:

En el Romanticismo, poesía y filosofía se abrazan, llegando a fundirse en algunos momentos con furia apasionada; como amantes separados largo tiempo y que en su encuentro presienten que su unión no será duradera; se funden con la pasión que precede a la muerte. Poesía y filosofía desbordan cada una de sí, son igualmente extremistas, y no aspiran a lo absoluto porque se creen ya dentro de él. Ambas se sienten a sí mismas como una trascendental revelación. Todo en ellas se escribe con mayúscula..., la embriaguez, ese momento de la embriaguez en que parecen fundirse todas las barreras. La conciencia se ha esfumado y... ¿por qué no vamos a creerles?, sin duda algo divino tocan. Tocan lo divino que excede en ambas a las fuerzas de un ser humano, y agobiadas por su peso, caen.

736. Víctor Fuentes, «1936: un boom poético perdido», p. 66. [Op. Cit. nota 450, p. 251.]

Su luz, la luz de que disponen, en una conciencia humana, no es suficiente para reducir a razón, a medida, todo el tesoro de que se ven inundados (*lo que se hace dolorosamente ostensible en el poeta F. Hölderlin*)⁷³⁷

737. Maria Zambrano, *Filosofía y poesía*, p. 121. [La cursiva es mía]

VII.6 «Hölderlin, el joven puro»

El viernes 15 de mayo de 1936 aparece en la página segunda, sección «Los libros», «Poesía», del rotativo madrileño *El Sol* la reseña que Enrique Azcoaga dedica a las traducciones de Cernuda y Gebser: «Hölderlin, el joven puro»⁷³⁸. Eco casi inmediato –apenas si han transcurrido cinco meses– de unas traducciones que ya se hallan en las librerías desde principios de año, el breve texto del también poeta⁷³⁹, ensayista, novelista y crítico literario español ofrece una pauta para la lectura de la antología traducida de Cernuda cuya lectura bien pudiera recordar al *joven puro* de Stefan Zweig⁷⁴⁰, pero que más bien parece querer remitir a uno de los posicionamientos estético-ideológico que dividía (parte) del convulso panorama literario español de los años previos a la contienda civil: el poeta obligado a situarse entre la *pureza* y la *revolución*. Dicotomía que no compartía Luis Cernuda, quien más bien vería en la *pureza* el camino a seguir para un, en todo caso, muy personal pagano ideal revolucionario; un Luis Cernuda *ausente* que Enrique Azcoaga, pese a calificar a la traducción de espléndida, no menciona en toda su reseña, salvo en la única nota a pie de

738. Cf. II, p. 309.

739. Nacido en Madrid en 1912, cursa estudios en la Escuela de Artes y Oficios, y se ocupa luego de viajar por diferentes pueblos españoles para difundir la cultura y el arte. Traba amistad con Miguel Hernández, compañero de poesía, quien produce en él el impacto más determinante de su vida literaria. Aún siendo hoy en día un poeta apenas leído, obtiene en 1933, con *Línea y acento*, el premio Nacional de Literatura. Colabora en los diarios *El Sol* y *Luz*, y crea, con Sánchez Barbudo y Serrano Plaja, en 1935 la revista *Hoja Literaria*. Finalizada la Guerra Civil crea las revistas *Cartel de las Artes* y *Mairena*, pero no tarda en emigrar a Hispanoamérica por motivos políticos obvios. En Buenos Aires dirige la revista *Atlántica*. De regreso a España, como reconocimiento a su labor crítica, se le concede el premio Lázaro Galdiano. Más conocido como crítico de arte, cultiva sin embargo todos los géneros: novela, *El empleado* (1949), *La arpista* (1968), etc.; poesía, *Canto cotidiano* (1943), *España es un sabor* (1964), *Olmeda* (1970), etc.; crítica, *El cubismo*, *Goya*, etc. Fallece en 1985.

740. Cf. p. 265.

página del mismo, la obligada referencia bibliográfica que *inspira* las tres columnas que ocupa su texto.

Efectivamente, los seis párrafos del artículo de Enrique Azcoaga van a girar insistentemente en torno a un ideal de *pureza* poética tan ajeno a la realidad, como ajeno a poemas que Cernuda aporta –éste no menciona tal ideal en el prólogo o «nota marginal» de las traducciones⁷⁴¹-, poniendo de este modo la lectura de Hölderlin al servicio de la citada concepción *purista* de la literatura, concepción de lo poético que es, obviamente, la del autor de la reseña. Así, la primera aparición de Hölderlin en la prensa española gestada en Madrid irá ligada a las nociones de *juventud* y, sobre todo, *pureza*, aun cuando los poemas traducidos sean los del Hölderlin más maduro (y de la *locura*) y aun cuando esos mismos poemas puedan ofrecer (y ofrecen) un abanico de lecturas de mayor amplitud, riqueza y profundidad, tal y como indican las *paganas* palabras introductorias de Cernuda a sus traducciones. Un Hölderlin ubicado en el párrafo introductorio del artículo como autor de «cierta poesía mejor del siglo XVIII» -aunque los textos traducidos son en su inmensa mayoría de principios del siglo XIX- y emparentado con «todo un puñado de jóvenes puros como Keats, Shelley, Byron, Raimund, Kleist, Novalis, Büchner, Chenier y Hauff»; autores todos ellos fácilmente catalogables como *románticos*, entusiastas antirracionalistas, «poetas soñados» que, en palabras de Azcoaga,

frente al ámbito del XIX, poco propicio a los ensueños, quebraran sus alas, depusieran el entusiasmo y sucumbieran en sus comienzos. Explicándonos principalmente a Friedrich Hölderlin, el más profundamente adolescente, el joven más puro entre todos estos jóvenes, de quien repasamos en estos días algunos versos gracias a una espléndida traducción, y que al conservar su lozana pureza en el aire, al cubrir de efusión un desprecio hacia la realidad que le nutría, se dejaba arrastrar por soñados arrebatos, acercándose cada vez más a la pureza, como Novalis a su Dios encendido.

741. Cf. II, pp. 255-257

El párrafo siguiente retoma el argumento purista para abordar unos «silentes versos» del autor de *Hyperion* y describir con términos un tanto vagos y contradictorios los versos del poeta suabo. En su reseña, Enrique Azcoaga llega a anunciar «una poesía sin cuerpo y sin latido» y seguidamente afirmar que las estrofas de Hölderlin, «el mejor lírico alemán», semejan «la más fiel significación del ardiente candor, de un delicado estremecimiento, de un grandioso entusiasmo sin patente raíz. [...] una alma purísima, sintiéndose poseída poco a poco de más honda transparencia.» Palabras que buscarán base documental en la cita íntegra de uno de los poemas de la locura, «La primavera»⁷⁴².

Estos versos son la única cita textual propia del poeta alemán que aparece en el texto periodístico y son el puente hacia un breve tercer párrafo en el que, apenas señalado a Hölderlin como compatriota y discípulo de Schiller, se subraya «la tristeza plácida de la que están impregnados la mayoría de sus versos». Una cualidad que no habría que considerar superficial, porque, aun contraponiéndose a lo “tremendo”, a lo «fuerte y recio» de Walt Whitman, el lector se hallaría ante un «sonido profundo» que «resuena y tremola».

La presencia de Walt Whitman se mantiene en el párrafo siguiente cumpliendo idéntico papel de figura de renombre mundial contrapuesta al autor alemán reseñado. Si en Whitman la poesía es «crecimiento y floración de la voz», en Hölderlin esta es una esclavitud, «pues esclavitud es para *nosotros* pretender servir exclusivamente a la pureza y a sus soñados dioses»⁷⁴³. Una dependencia *pura* que inevitablemente remite también al *Dichterberuf* analizado por Stefan Zweig en su ensayo *La lucha contra el*

742. Cf. II, p. 270.

743. La cursiva es mía.

*demonio*⁷⁴⁴, y cuya reciente traducción española, en 1934, difícilmente pudiera pasar desapercibida en los círculos literarios del país.

Llegado este punto, Azcoaga centra los tres últimos párrafos de su reseña en la «plácida tristeza arriba mencionada». Con ella, en Hölderlin, la poesía se ofrece como «espléndida flor» de alguien a quien «insultaban por las calles de Tubinga» -sin duda, el literato y periodista maneja datos básicos (y llamativos) del poeta-. Una poética hölderliniana que es «lirica quedada, sin llamada, que no llama al hombre, y aunque en este caso se resuelva en poesía espléndida, resulta siempre una “poesía imposible”, la poesía de un joven puro, caído en una palpitante tristeza sin alas». Unos párrafos finales que, de un modo un tanto farragoso, presentan a un poeta que es puro entusiasmo y misterio, poeta que «pertenece al grupo de aquellos a quienes hay que acercarse»; una invitación a la lectura de los poemas de Hölderlin que viene así marcada por unas coordenadas concretas: su poesía es modelo a seguir para alcanzar una «poesía fértil, enraizada, viva, dispuesta [...] a cambiar pureza por belleza, y, lógicamente, la plácida tristeza en una “cálida alegría”».

¿Qué quiso exactamente decir Azcoaga con estas palabras? ¿A quién, a qué lectores, a qué poéticas van dirigidas las frases que cierran el texto? ¿O tal vez se trate tan sólo de un final grandilocuente propio de las prisas y/o del periodismo literario de la época? En todo caso, y así quedó ya señalado, Hölderlin aparece como modelo y justificación de una concepción *purista* (y conservadora –pues no cuestiona prácticamente nada-) de la literatura. La visión unidireccional, y sumamente parcial, que Enrique Azcoaga ofrece a sus lectores difícilmente pueda evitar el calificativo de manipulación. Una visión y versión de Hölderlin que supone su admisión en el *sistema* -poesía pura- acompañada por el discurso crítico de turno, pero que difícilmente podría satisfacer a los autores de la versión castellana de los poemas, ni tampoco a todos los

744. Especialmente en el capítulo titulado «La misión del poeta». Ver p. 236 y ss. de este estudio.

que leyeron esas traducciones, entre los cuales, el amigo de Luis Cernuda⁷⁴⁵, Vicente Aleixandre.

745. Valga el testimonio: «Desde aquel día [1929] nuestra amistad siguió un curso natural, formándose entre los dos con fuerza bastante a resistir, como ha resistido, el tiempo y la distancia. Con la regularidad que Aleixandre imponía en torno suyo, nos veíamos a menudo; en un bar, en un cine, en su casa sobre todo; unas veces solos, otras con Federico García Lorca y Manuel Altolaguirre. (...) Aquella biblioteca y salón en casa de Vicente Aleixandre fue escena de nuestros diálogos, en los cuales alternaban, junto a los compañeros ya mencionados, otros más fugaces que cualquiera de nosotros traía y presentaba. Para todos estaba pronta la bienvenida de Aleixandre, con una cordialidad que en pocos como él he conocido» Luis Cernuda, «Vicente Aleixandre» (1950), en *Obras completas*, III, p. 203.

VII.7 Hölderlin, Cernuda y Vicente Aleixandre

La capital importancia otorgada a la traducción como medio receptivo explica la inclusión en este amplio capítulo (en torno a las traducciones de Luis Cernuda y Hans Gebser) de este breve punto dedicado a la presencia de Hölderlin en *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre, poemario unánimemente considerado céntrico en la creación del poeta y clave en la historia de la literatura española del siglo veinte.

El libro aparece publicado en el año de 1944⁷⁴⁶ y sus 58 poemas responden a una gestación fechada entre septiembre de 1939 –en que se escribe el primer y fundamental poema «Primavera en la tierra»- y noviembre de 1943, fuera pues del paréntesis temporal marcado para la primera recepción de Hölderlin en las literaturas españolas, pero bajo las sombras de unas vivencias y lecturas de poeta que arrancan en 1936 y, precisamente, como parece deducirse del análisis que se expone a continuación, de las traducciones aparecidas en *Cruz y Raya*. El propio Luis Cernuda dejará (interesada) constancia en 1955 de la huella del poeta suabo en su ensayo sobre la obra de Vicente Aleixandre: «A partir de *Sombra del paraíso* (1944) la conexión con el movimiento superrealista desaparece casi por completo; pero aparece otra influencia considerable: la de Hölderlin»⁷⁴⁷.

746. No obstante, toca dejar constancia de que Vicente Aleixandre adelanta 7 poemas de *Sombra del paraíso* en el número 39, enero de 1944, pp. 213-228, de la revista *Escorial*. Viene bien citar dicha revista, pues en su número 8, en junio de 1941, pp. 409-423, aparece la espléndida traducción del «El Archipiélago» a cargo Luis Díez del Corral, primera muestra del goteo de traducciones que preparan la segunda (y definitiva) recepción de Hölderlin en las literaturas españolas, aspecto tratado más adelante, en el capítulo IX, p 399 y ss.

747. Luis Cernuda, *op. cit.*, II., p. 231. Sin embargo, Carlos Bousoño ya había señalado en 1950, en su capital *La poesía de Vicente Aleixandre*, p. 458., cierta influencia de Hölderlin por el politeísmo presente en no pocos de los versos del poemario: «queda sólo por señalar la posible, aunque remota, relación entre *Sombra del paraíso* y esa línea de poesía límpida y cálida, hacia mundos de redención, que encontramos en los

Coincide la crítica en calificar *Sombra del paraíso* como un poemario de estirpe neorromántica, de belleza y voluntad lírica extremas, en el que Vicente Aleixandre se vuelca en reflejar un mundo soñado que ansía lo elemental, lo puro, evocando a través de los recuerdos infantiles una suerte de alba del universo, un mágico edén en el cual el poeta habría vivido y el cual ahora «recuerda sin saberlo», una visión perturbadora de tan radiante, en la que el hombre, que debería ser armónico elemento, deviene mácula impura. Un canto al paraíso no desde la posesión sino desde la pérdida y desde el deseo... en la España de posguerra.

Un sentimiento de pérdida que impregna tanto el título del libro como sus poemas y cuyo andamiaje intelectual viene a ser cierta filosofía panteísta, neopagana incluso, que induce, eco lógico del politeísmo griego, «a la fusión vital de las múltiples esencias de la naturaleza y el ser humano, en luminosas huellas por panoramas radiantes» o a adentrarse «en el poderío cósmico de la noche y del mar». Un panteísmo a cuyo servicio estaría el temperamento del poeta, quien posee «un radar genial para las vibraciones del universo armónico»⁷⁴⁸. Una *filosofía* y una función del poeta en absoluto ajenas a Cernuda, en absoluto ajenas a Hölderlin.

No son gratuitas pues las palabras anteriormente citadas del propio Cernuda. Al referirse a Hölderlin como «influencia considerable», el poeta sevillano prosigue incluso con una breve pero certera fundamentación de las mismas:

Que yo sepa, nadie ha aludido a ella⁷⁴⁹, aunque son numerosos los estudios sobre la obra de Aleixandre y en especial sobre dicho libro; y eso que existen traducciones de Hölderlin por lo menos desde 1936 [alude a las suyas, obviamente, pero también permitiría comprobar la nula repercusión de las traducciones de Maristany y Montoliu]. *El contacto no es sólo de visión, de*

románticos ingleses Shelley y Keats y en el alemán Hölderlin: *Aparte de estas semejanzas de actitud, parece probable que el poeta germánico haya influenciado concretamente sobre el politeísmo que manifiesta un poema alexandrino titulado "Primavera en la tierra"*. [La cursiva es mía]

748. Leopoldo de Luis, en la introducción a su edición de *Sombra del paraíso*, pp. 23-24.

749. Estaba ya dicho por Carlos Bousoño. Cf. nota 747, p. 373.

*temas, de lenguaje, sino hasta en cierta aparente ruptura de conexión lógica en la composición del poema. De ahí el tono más suave, plácido, elegíaco * [* Que la influencia de Hölderlin determinara ese tono en Aleixandre no quiere decir que Hölderlin sea suave, plácido y elegíaco; la aceptación de su destino trágico y la reconciliación con la vida, dan a su voz acentos muy diferentes de los que ahí indico.], que hay en Sombra del paraíso y los dos libros siguientes.*⁷⁵⁰

Pero, ¿en qué se concreta tal influencia? El primer, y extenso -79 versos-, y fundamental poema «Primavera en la tierra»⁷⁵¹, fechado en septiembre de 1939, depara unos versos iniciales que traen inconfundibles ecos de la «Canción al destino de Hiperión» que tradujera Luis Cernuda⁷⁵². Así, si en Aleixandre leemos:

Vosotros fuisteis,
espíritus de un alto cielo,
poderes benévolos que presidisteis mi vida, iluminando mi frente en los feraces
días de la alegría juvenil

Amé, amé la dichosa Primavera
bajo el signo divino de vuestras *alas levísimas,*
oh poderosos, oh extensos dueños de la tierra.
Desde un alto cielo de gloria,
espíritus celestes

En Cernuda encontramos idéntico ambiente e idénticos «espíritus celestes» en forma de «genios celestiales»:

Vosotros paseáis allá arriba, en la luz,
Por leve suelo, *genios celestiales;*
Luminosos aires divinos
Ligeramente os rozan,

750. Luis Cernuda, *op. cit.*, II., p. 232. [La cursiva es mía.]

751. Vicente Aleixandre, *Sombra del paraíso*, p. 121-124. [La cursiva es mía.]

752. Cf. II, p. 258. Al respecto, coincido plenamente con Gonzalo Sobejano cuando opina «no creo tenga nada que ver (contra lo insinuado por Leopoldo de Luis) con familiares o compañeros de generación de Aleixandre», en «*Sombra del paraíso, ayer y hoy*», p. 375.

Como la inspiradora con sus dedos
Unas cuerdas sagradas.
(...)

En no poco sentido, el poema de Vicente de Aleixandre «Primavera en la tierra» es en sí, por su contenido, una canción a su destino personal. El canto al amor, la sensual conversión de la naturaleza en elementos eróticos, el recuerdo que –en Hölderlin-Cernuda- «Florece eternamente», el paraíso en el que –dice el poeta-, cual un dios, «Gocé, sufrí, encendí los agoniosos mares, / (...) y sentí la pujanza de la vida cantando, / ensalzado en el ápice del placer a los cielos», son todos ellos elementos que constituyen un paraíso pasado y perdido del cual Aleixandre se sabe expulsado y arrojado, como, al igual que en Cernuda-Hölderlin,

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.

Un paraíso perdido, un ideal, que también se contrapone con la realidad adversa de Aleixandre que recogen las dos estrofas finales,

Hoy que la nieve también existe bajo vuestra presencia
miro los cielos de plomo pesaroso
y diviso los hierros de las torres que elevaron los hombres
como espectros de todos los deseos efímeros.

Y miro las vagas telas que los hombres ofrecen,
máscaras que no lloran sobre las ciudades cansadas,
mientras siento lejana la música de los sueños
en que escapan las flautas de la Primavera apagándose.

Una penúltima estrofa cuyo frío (nieve), cuyos «cielos de plomo» cual paredes, y cuyos «hierros de las torres» también permiten remitir a los versos «(...)los muros en pie / Mudos y fríos, en el viento / Rechinan las veletas» que cierran «Mitad de la vida» de Cernuda-Hölderlin. De hecho, tanto en Aleixandre como en Hölderlin (y Cernuda, por supuesto) habita esa idéntica actitud «que consiste en mirar hacia un orbe puro desde un mundo minado de cansancio y hastío»⁷⁵³. Y prosigue el mismo crítico literario:

Aquel orbe era para Hölderlin la Grecia antigua, que hizo real en el pasado la hermosura de la juventud y del amor; para Aleixandre son la juventud y el amor en la vida de la humanidad y en la propia vida personal.

La importancia de este primer poema, «Primavera en la tierra»⁷⁵⁴, es «extraordinaria: en él se encuentra el alcaolide para obtener todos los demás poemas del libro (...) el motivo coyuntural de la obra»⁷⁵⁵. Y aquí la presencia *activa* de Hölderlin resultaría asimismo fundamental, y no meramente decorativa. Aleixandre, vía Cernuda, habría descubierto en el autor alemán al poeta que también sabe lo que es estar alejado de los mejores compañeros en poesía, que también sabe lo que es una patria que no es patria o está en ruinas, al poeta que también es consciente de la mordaza impuesta por una realidad político-social circundante, realidad apoética que obliga al poeta a un aislamiento que es exilio interior. Gonzalo Sobejano dedica unas bellas y precisas palabras al libro de Aleixandre que son perfectamente extrapolables al núcleo y origen de la obra de

753. Gonzalo Sobejano: «*Sombra del paraíso*, ayer y hoy», p. 376.

754. Vicente Aleixandre, *Sombra del paraíso*, p. 121-124.

755. Leopoldo de Luis, en su edición de *Sombra del paraíso*, p. 121.

Hölderlin. Tal vez la lectura de éste diera fundamento y aliento literario a la poética de aquél:

[Vicente Aleixandre] expresa en *Sombra del paraíso* el conflicto entre el movimiento íntimo y la inmovilidad externa, entre el deseo de unión y el hecho de separación; conflicto que se traduce en una nota jamás tan acentuada en su obra como aquí: la ilimitación. El separado pugna por borrar los límites que impiden su fusión con lo otro: aleja, prolonga, dilata, ahonda, magnifica, enaltece, sublima todo en su imaginación. (...) El sujeto anhela la fusión de su yo con aquello que, aparencialmente al menos, no es su yo. Ese anhelo se manifiesta a través de todos los temas. La aurora cósmica o edad de oro [Grecia en Hölderlin, la Arcadia en Cernuda] denuncia indirecta o directamente un mundo humano todo oscuridad y escorias. La niñez y juventud perdidas remiten a un presente de postración y caducidad; el imaginado cumplimiento del amor pone al descubierto la soledad imponente; las ideas platónicas asumen la perfecta realidad de lo que en la tierra es sólo sombra pasajera (...) y en el lamento por el Dios salvador no confirmado, se delata el desamparo del hombre. Evasión, sí, pero (...) «evasión hacia el fondo» (...) ilimitación. Las visiones e imágenes visionarias continuadas que, según Bousoño, forman la mayoría de estos poemas representan una ruptura de los límites de la realidad. (...) poesía sagrada versicular.⁷⁵⁶

Una poesía que, así interpretada, conecta y vendría a inscribirse incluso en la línea menos desarrollada en España del romanticismo europeo. Una conexión señalada ya en mayo de 1944 por el crítico literario José Antonio Muñoz Rojas en la reseña que dedica al libro de Aleixandre desde las páginas de la citada revista *Escorial*:

Poesía romántica por su tono, por su pasión, por su falta de bordes, por la posición en que coloca al poeta. (...) Entre la realidad de piedras, mares, aire, ríos y plantas, y el poeta no hay frontera. Cuando se dirige a ellas no lo hace al modo de la vieja poesía romántica, distinguiéndolas de él y elevándolas a la dignidad humana, dándoles oídos como Espronceda al sol, sino *haciéndose uno con ellas*, ya dulce, ya furiosamente. Llámese panteísmo, llámese como se quiera la figura.⁷⁵⁷

756. Gonzalo Sobejano: «*Sombra del paraíso*, ayer y hoy», pp. 381-382.

757. José Antonio Muñoz Rojas, «*Sombra del paraíso*, por Vicente Aleixandre. Editorial Adán. Madrid, 1944», en *Escorial*, núm. 43, mayo de 1944, pp. 458-463, aquí p. 461. [La cursiva es mía] No toda la crítica literaria de la época estará de acuerdo con esta lectura; apenas un mes después, en junio de 1944, en el número 3 de *Espadaña*, Antonio González de Lama, reproduciendo el punto central en la controversia poética

Filiación romántica de raíz europea en la que el poeta será poeta-vate que hablará con, en verso del propio Aleixandre, “inmensa lengua profética”:

Era esta una voz que había sonado ricamente en otras literaturas. (...) esta línea de la poesía romántica llevada a otros aires *o traída de otros destinos*, no había cantado nunca esta relación del hombre con lo creado, sin referencia a realidades más trascendentales. (...) Nadie había cantado como canta Vicente Aleixandre en su *Sombra del paraíso* este gran amor desnudo por la naturaleza, este goce altísimo, final en ella, esta *alegría casi pagana de la realidad*.⁷⁵⁸

¿Cómo no pensar en Hölderlin?

No obstante, consultados prosas y epistolarios del poeta Vicente Aleixandre, *sorprende* no hallar *prácticamente* mención crítica alguna a la figura y obra de Hölderlin. Puede que haya una explicación. El grueso de la correspondencia *aleixandrina* que más lagunas, pérdida y extravíos presenta es la que precisamente corresponde a la de los años de la Guerra Civil, el lapso temporal que debiera haber visto la lectura del número 32 de *Cruz y Raya*, la lectura del poeta alemán en la voz de Luis Cernuda. Aún así, en carta a José Luis Cano del día 11 de noviembre de 1955, las

de la posguerra, defenderá, frente a la *filiación romántica*, la *filiación clásica* del texto. Al respecto, e imprescindible, Manuel Fuentes Vázquez: *La poesía de la revista Escorial (1940-1950)*, pp. 112 y ss.

758. José Antonio Muñoz Rojas, «*Sombra del paraíso...*», p. 462. Respecto a «inmensa lengua profética», cabe señalar que procede del poema que abre *Sombra del paraíso*, «El poeta»: «Sí, poeta: el amor y el dolor son tu reino. / Carne mortal la tuya, que, arrebatada por el espíritu, / arde en la noche o se eleva en el mediodía poderoso, / inmensa lengua profética que lamiendo los cielos / ilumina palabras que dan muerte a los hombres.», *op. cit.*, p. 84. Además, «esta concepción, fundamentalmente romántica, del poeta-profeta o el poeta-vate, esto es, en palabras de Muñoz Rojas, como “voz cantante del universo” fue formulada por el mismo Aleixandre en 1944: “El poeta, esencialmente, es el vate, el profeta. Pero su ‘vaticinio’ no es vaticinio de futuro; porque puede serlo de pretérito: es profecía sin tiempo. (...) Hay que resaltar que la formulación de Aleixandre de la poesía como *profecía sin tiempo* es sustancialmente paralela a la desarrollada por Heidegger para la poesía de Hölderlin: la poesía es *fundación* por la palabra, al margen del tiempo concreto en que ésta se inscribe y desarrolla.» Manuel Fuentes Vázquez, *op. cit.*, p. 117.

letras alemanas y Hölderlin demuestran tener –vía intermediaria traductora- aceptación y presencia en el bagaje literario del poeta español:

Por aquí, poca novedad. Hace tres días se marchó Eva. [...] Este año leíamos, en el reposo, cartas de Schiller, que ella traducía para mí. Admirables cartas. Emocionante, ver lo que aquel hombre extraordinario le escribía a su amigo Goethe, en sus días de Jena, donde era profesor. Es sorprendente la cotidianidad de dos artistas fabulosos. Y otras a Humboldt, otro gran amigo, o a Körner, más modesto, pero quizás más íntimo. He disfrutado mucho. El espíritu sereno y hondo de Schiller se ve latir aquí, en sus días, en sus afanes y esperanzas; con su conciencia de artista, su contingencia diaria y aceptada. Su muerte prematura, a los 46 años, enfermo del pecho, en una plenitud que sólo se interrumpió el día último. Es lástima que un tomito escogido no exista en español. No se comprende, ahora que tanto interesa la interioridad anímica de los grandes hombres. El año próximo, Eva me traerá la correspondencia de Hölderlin.⁷⁵⁹

759. Vicente Aleixandre, *Epistolario*, p. 136.

Concluido este punto, cabe señalar, con un simple ánimo informativo, que la presencia de Hölderlin parece incluso asomar en Dámaso Alonso. Si en la traducción de Cernuda de la «Canción al destino de Hiperión» leemos:

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.

Dámaso Alonso, en su poema «La injusticia» de *Hijos de la Ira* (1944), ofrece una imagen harto parecida, aunque con distinta intención poética:

Y van los hombres, desgajados pinos,
del oquedal en llamas, por la barranca abajo,
rebotando en las quiebras,
como teas de sombra, ya lívidas, ya ocres,
como blasfemias que al infierno caen.

**VIII. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y MIGUEL DE UNAMUNO, LECTORES DE
HÖLDERLIN**

En no pocas conversaciones *informales* en torno a la temática de Hölderlin en las letras españolas ha ido aflorando la posible presencia y/o influencia de éste en los dos autores arriba nombrados: Miguel de Unamuno y Juan Ramón Jiménez. Nada más y nada menos que dos nombres capitales en las letras españolas en lengua castellana del siglo XX, sobre todo en su primera mitad. Recientemente, Mercedes Comellas insistía en la cuestión:

A Unamuno hemos de volver para observar la presencia en su obra de tal vez más relevante entre los autores alemanes en la literatura del siglo XX, Hölderlin, cuyas palabras abren, a manera de testamento literario, el prólogo *inédito* al *Cancionero* unamuniano. [Pero] Hölderlin nos conduce primero hasta Juan Ramón Jiménez, quien afirma en *varias ocasiones* [?] su pasión por éste *entre otros escritores alemanes a los que dice conocer bien*, y que explica influyeron de forma trascendental en la evolución de su trayectoria.⁷⁶⁰

La brevedad de este apartado no debería pues merecer capítulo aparte de no ser porque pretende plasmar el intento por valorar en su medida más justa el alcance de la señalada (e hipotética) *presencia* hölderliniana en Miguel de Unamuno (1864-1936) y Juan Ramón Jiménez (1881-1958). Se trata también, ¿cómo no?, de rendir cariñoso homenaje a esas conversaciones, tan *informales* como entrañables, repletas de interés y, sobre todo, sugerentes. De ellas habría de surgir la obligada curiosidad por recorrer la extensa obra de ambos poetas buscando ecos inequívocamente suabos. Una búsqueda que se anuncia ya infructuosa: la lectura de ambas poéticas (y el repaso de la ingente bibliografía en torno a estas dos figuras de las letras españolas) confirma la mención de

760. Mercedes Comellas Aguirrezábal: «La literatura comparada hispano-alemana: un estado de la cuestión», p. 76. [La cursiva es mía. Y conste que no he sabido encontrar esas «varias ocasiones»]

Hölderlin en la prosa de Juan Ramón Jiménez y la mayor (y honda) presencia del alemán en forma de cita literaria en la obra poética de Miguel de Unamuno, pero no una presencia viva que nutra y condicione sus versos y determine el porvenir de estos como en la obra de Carles Riba y Luis Cernuda. ¿Puede hablarse en los casos de Juan Ramón y Unamuno de recepción? De lecturas personales de Hölderlin si cabe -y entre tantísimas otras- que no dejan constancia alguna de haber sobrepasado el ámbito personal, ni de haber impregnado, ni de haberse asentado en una creación literaria que bebe y se alimenta de otras fuentes literarias y de experiencias vitales diversas.

VIII.1 Juan Ramón Jiménez

Aún así, Juan Ramón Jiménez y Friedrich Hölderlin tienen sin duda puntos en común. Lugar común, por lo demás, de no pocos poetas; Cernuda, por ejemplo. Pero valgan esta aproximación somera y sus ejemplos: ambos, Juan Ramón y Hölderlin, son líricos en su sentido más *puro*, a voluntad y plena consciencia, desde la entrega absoluta a *su* vocación; ambos son y viven para la poesía; en ambos se funden biografía y obra, y ambos entienden la belleza como *religión*, como grado de percepción de la realidad que *relega*, reúne, equilibra y armoniza al hombre; ambos son grandes solitarios, apartados, aunque por diversos motivos, del «mundillo» literario y de la vida social, y en ambos palpita una concepción panteísta del mundo. Señaladas estos puntos de encuentro, estas coincidencias, no sorprende, y menos al lector actual, hasta tal punto que casi pasaría desapercibido, que Juan Ramón Jiménez incluyera a Hölderlin en el esquema autobiográfico de su evolución estética escrita para la histórica antología *Poesía española* editada por Gerardo Diego a principios de los años treinta del siglo anterior:

1902-1905.- Madrid: Sanatorio del Retraído; domingos poéticos: Ramón del Valle-Inclán, Manuel y Antonio Machado, Francisco Villaespesa, Gregorio Martínez Sierra, etc.; revista *Helios*. Dos años con el doctor Luis Simarro; frecuentación de la Institución Libre de Enseñanza: Francisco Giner. (Lecturas científicas, filosóficas; griegos y latinos en las traducciones interlineales. *Lenguas: alemán, inglés*, intento de una fundamental preparación griega y latina, fracasado por falta de directores estéticos. (Shakespeare, Shelly, Browning; Heine, Goethe, *Hölderlin*. Música. Guadarrama.)⁷⁶¹

761. Juan Ramón Jiménez en *Poesía española contemporánea (1901-1934)*, edición de Gerardo Diego – «reedición íntegra de las Antologías originales de 1934 y 1932»-, Taurus, Madrid, 1962, pp.579-580. [La cursiva es mía]

Pero un mínimo conocimiento del historial del autor alemán en España conduce a la duda y a planteamientos tales como el ya aludido de Luis Cernuda:

No es quizá totalmente sincero en aquella biografía espiritual. Por ejemplo: hacia los años 1902-1905, entre los poetas por él leídos y estudiados enumera a Hölderlin; ahora bien, el nombre de Hölderlin era por entonces casi desconocido, no sólo en el extranjero sino en su propio país, y alrededor de 1912 es cuando los lectores de poesía vuelven a recordar al gran poeta olvidado. ¿Cómo pudo Juan Ramón Jiménez conocerlo en momento tan temprano si hasta las ediciones populares modernas de Hölderlin datan de 1908, y la primera edición crítica, aún incompleta, es de 1913?⁷⁶²

Una observación que Luis Cernuda reiterará posteriormente -«ya en otra ocasión expliqué que Jiménez no pudo leer a Hölderlin en 1902 por la simple razón de que entonces no había edición del mismo»- y que invita a ser compartida. Ni en los poemas de la -así lo establece *grosso modo* la mayoría de la crítica juanramoniana- primera etapa de Juan Ramón Jiménez, con una poesía sensorial, colorista, sustentada en multitud de elementos materiales tradicionalmente usados en la lírica -oros, ruiseñores, crepúsculos, rosas... muchos de ellos de origen modernista- y basados en una métrica tan tradicional como regular, ni en los poemas de la segunda etapa, con una poesía elaborada sobre elementos más abstractos, intelectualizada, marcada por la búsqueda de la sencillez más esencial, y poco sujeta a cuestiones de ritmo y rima, cabe encontrar una mínima huella inequívocamente hölderliniana. ¿Cita a Hölderlin por el mero hecho de citar, por acompañar a Goethe con un autor alemán que el ensayo de Zweig vertido al castellano acababa de *popularizar* ese mismo año de 1934? Tal proceder no parece ajustarse a las maneras de Juan Ramón.

762 . De su estudio «Juan Ramón Jiménez», escrito en octubre-noviembre de 1941, se publicó en el Bulletin of Spanish Studies (Liverpool), vol. XIX, núm. 30, en octubre de 1942, pp. 163-178. (Cf. II, p. 313)

Es por ello que, obviando, de momento, estas serias dudas, y al hilo de la aseveración de Juan Ramón, cabe preguntarse ahora si, de ser esta cierta, dominaba realmente el poeta de Moguer la lengua alemana o en qué traducción lo había leído... En realidad, mera pregunta cuya *difícil* respuesta lleva a interrogar su notable –y poco conocida- labor traductora. Porque Juan Ramón Jiménez traduce,

traduce desde sus inicios en la poesía hasta los años cuarenta, y vuelve después una y otra vez sobre sus traducciones hasta integrarlas en su obra como un volumen más. Constituyen, así, un corpus asistemático elaborado a lo largo de más de cincuenta años, a través del cual deja testamento abierto de sus *deudas* y rinde tributo de admiración a *las fuentes de su poesía*. [...] *Los autores traducidos adquieren un valor de representación ejemplar que evoluciona a la par que su sucesivo gusto estético y que nos da un buen número de pistas para determinar la conformación de [su poética] (...)*⁷⁶³

Y la lista de autores traducidos será extensa, pero básicamente centrada en dos lenguas: la francesa y la inglesa: Paul Verlaine, Anatole France, Rémy de Gourmont, Jean Moreas, Pierre Louÿs, Mallarmé, Baudelaire, etc., y Shelley, Shakespeare, Poe, Whitman, Yeats, Blake, Browning, etc. Apenas si constan contados versos de dos autores en lengua alemana: «Wie das Gestirn, / Ohne Hast, / Aber ohne Rast», famoso fragmento de los *Zahme Xenien* de Goethe, «COMO el astro, / sin aceleración / y sin descanso...», en palabras del poeta español⁷⁶⁴, y un fragmento inédito de ocho versos, dos primeras de las tres estrofas del poema «*Wir schreiten auf und ab im reichen Flitter*» de *Das Jahr der Seele* de Stefan George, traducción intrascendente datada a principios de los años veinte. Hölderlin no está presente. Una ausencia significativa que

763. Soledad González Ródenas en el prólogo a su edición bilingüe de Juan Ramón Jiménez, *Música de otros. (Traducciones y paráfrasis)*, pp. 8-9. [La cursiva es mía]

764. Soledad González Ródenas apunta al respecto: «La traducción de este fragmento [...] se publica en castellano en 1935», *op. cit.*, p. 595.

aumenta su significado al tomar en consideración las siguientes palabras de Juan Ramón:

Únicamente debe traducirse cuando lo que uno lee de otro le sea tan íntimo, tan propio a uno, que sintamos a un tiempo que es de uno y no lo es, casi una duda, que se conmuevan las flores del abismo de nuestra alma; que lamentemos que no sea aquello expresión nuestra. Entonces le damos –debemos darle- forma propia en nuestra lengua, para que sea aquello un poco de uno. En este sentido –el único- la traducción siempre es un robo.⁷⁶⁵

Por lo tanto, si Juan Ramón Jiménez lee a Hölderlin, éste último no llegará a conmover «las flores del abismo de su alma». Pero, ¿se produjo esta lectura? ¿Llegó a dominar Juan Ramón Jiménez la lengua alemana? El escepticismo de Cernuda estaba fundamentado, pero aún así las palabras introductorias de Juan Ramón Jiménez a la *Antología* de Gerardo de Diego no parecen faltarle a la verdad. Soledad González Ródenas ofrece indirectamente una aclaración:

En el ambiente de los Martínez Sierra y el que encontrará en el Sanatorio del Rosario con los doctores Luis Simarro y Nicolás Achúcarro, Juan Ramón se siente por primera vez acuciado a estudiar las lenguas inglesa y alemana. Simarro puso a su disposición una excelente y actualizada biblioteca, donde pudo seguir en lengua francesa a Shakespeare, Shelley, Browning o Loisy; mientras que por influencia de Achúcarro, que había estudiado en Alemania y conocía a fondo su lengua y su cultura, se interesa por la obra de Kant, Wundt, Spinoza, Nietzsche, Heine, Goethe y autores nórdicos como Swedenborg y el ya familiar Visen, cuyas obras pudo consultar en la biblioteca de la Institución Libre de Enseñanza. *Toma entonces como profesor de idiomas al krausista Ángel del Pino Sardá, con quien asegura haber leído a Lucero, Schiller, Goethe, Hölderlin, Heine y Shakespeare. [...] No parece que sus esfuerzos por aprender inglés y alemán resultaran lo provechosos que hubiera sido deseable. La lengua alemana –a pesar de la gran cantidad de libros que de ella se conservan en su biblioteca- pronto quedó abandonada para siempre.*⁷⁶⁶

765. Citado por Soledad González Ródenas, *op. cit.*, p.8.

766. *Op. cit.*, pp. 25-26.

Juan Ramón fue tal vez uno de los primeros en leer a Hölderlin, pero el poeta alemán no parece ni mucho menos haber influido de forma trascendental en la evolución de su trayectoria poética. Juan Ramón tampoco lo introdujo –vía traducción, como ejemplo paradigmático- en las letras españolas.

VIII.2 Miguel de Unamuno

La intensa relación de Miguel de Unamuno con las letras alemanas es de sobra conocida y ha sido ya objeto de especial análisis por parte de la crítica especializada.⁷⁶⁷ Hombre de letras, políglota, periodista, filósofo, filólogo y, finalmente, poeta, en él coincide dicha crítica en señalar a un lector voraz cuya formación intelectual responde al estudio y lectura enteramente personales, a un planteamiento vital un tanto ecléctico, casi anárquico, sin adscripción clara a escuela o sistema determinados, basado en la curiosidad, en la voluntad de conocimiento, y sobre todo en el propósito de renovar (partiendo de su ampliamente estudiada angustia existencial) el *hueco* y *huero* panorama cultural peninsular de los primeros decenios del siglo XX:

Su quehacer de lector fue asombroso y hoy podemos comprobarlo, (...), en los libros que forman su biblioteca, que regaló poco antes de su muerte a la Universidad de Salamanca. Una confesión suya, hecha pública en uno de sus escritos de 1934, poco antes de cumplir sus setenta años y dos antes de su muerte, parece precisarnos su tarea. Dice así: «Mas como –y usted lo sabe muy bien- tengo por *método de lecturas leer alternándolo –a veces- libros de distintas materias- de filosofía, de historia, de literatura, de ciencias, de filología, etc. – y en los distintos idiomas en que puedo leer*».⁷⁶⁸

767. De entre el alud de estudios y referencias, son tres los trabajos –artículos todos ellos publicados en Alemania- que, agotando el tema, han acabado siendo de referencia obligada a la hora de abordar dicha relación: el de Manuel García Blanco, «La cultura alemana en la obra de Miguel de Unamuno», de 1957; Gerhart Mayer, «Unamunos Beziehungen zur deutschen Dichtung», publicado en 1961; y «Unamuno und Deutschland» de Franz Niedermayer, del año 1964.

768. Manuel García Blanco, «La cultura alemana en la obra de Miguel de Unamuno», p. 321. El crítico español cita una de las «Cartas al amigo X.» publicada en el diario *Ahora* de Madrid el 7 de abril de 1934. [Las cursivas son mías»]

Sin haber estado nunca en Alemania, Unamuno lee en alemán cultura alemana y la crítica reconoce que el poso de dichas lecturas resulta sin duda perceptible en su filosofía -siendo Hegel, Schopenhauer y, sobre todo, Nietzsche⁷⁶⁹ las figuras del ámbito cultural germano más destacadas-. Una presencia germana en su filosofía que en absoluto resulta tan nítida en su creación poética. Una poesía *tardía* –Unamuno tiene ya los cuarenta años cumplidos cuando empieza a explorar seriamente dicha vertiente creativa- en la cual, por otra parte, mayor presencia parecen tener culturas como la inglesa, francesa o italiana, especialmente cuando esta poesía busca el calificativo de *meditativa*, porque, en directa concordancia con su conocido *credo poético* «Piensa el sentimiento, siente el pensamiento»,

La línea que Unamuno se propuso fue simplemente la de abrir para el verso español la posibilidad de alojar un pensamiento poético. En ese esfuerzo, y creyendo aportar «algo nuevo a las letras españolas de hoy», se acerca a la obra y espíritu de Leopardó, Wordsworth, Coleridge, Browning y a toda una zona poética que con acertada expresión (luego veremos todo el alcance de ese acierto) califica de «poesía meditativa»⁷⁷⁰

No obstante, los literatos Lenau, Kleist, Novalis, Uhland, Schiller, Heine, Goethe... son materia de lectura a lo largo de toda su vida y figuras que pueblan la abundante prosa y correspondencia del escritor vasco. No carece de fundamento pues que también se le haya atribuido a la lectura de los citados *románticos* alemanes (Lenau, Kleist, Novalis y Uhland) la consolidación del unamuniano sentimiento trágico de la vida, además de confirmar lo que debería ser en esencia, según Unamuno, la poesía, ya que

769. «Pese a sus divergencias, es Unamuno el escritor español que más vivamente recuerda a Nietzsche en algo que está bajo las palabras y las ideas: el ademán vital. Pero no llevaban razón quienes suponían que le imitaba. Unamuno no quiso ser, pero fue en gran parte, hermano espiritual de Nietzsche, y, para usar su propio lenguaje, un “agonista” de él en pleno sentimiento trágico de la vida» Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, p. 318. Además, Manuel García Blanco, en su anteriormente citado «La cultura alemana en la obra de Miguel de Unamuno» dedica cuatro impecables páginas al tema, pp.326 a 330.

770. José Ángel Valente, *Las palabras de la tribu*, p. 112.

... die beiden Leitmotive der *vanitas mundi* und der magischen, letztlich weltüberwindenden Kraft liebenden Gefühls, die Unamuno von aller Poesie forderte, bilden ein konstitutives Element in den Werken jener vier Romantiker.⁷⁷¹

Sólo será a partir de 1925, y ya consolidado como poeta, que aparece la figura y obra de Hölderlin, «Unamunos letzte bedeutende Begegnung mit der deutschen Dichtung»⁷⁷².

Así:

(...) cuando Unamuno vivía desterrado en Hendaya⁷⁷³ y comenzaba a componer su *Cancionero*, puebla la melancólica inquietud de su confinamiento la figura de otro poeta alemán, la de Hölderlin.⁷⁷⁴

Unamuno lee a Hölderlin en alemán. Y lo hace manejando la bastante completa edición de sus *Werke* publicada en Stuttgart en 1921 a cargo de M. Schneider. En febrero de 1928, dos años antes de regresar a España desde su destierro en tierras vasco-francesas, comienza la composición de un diario poético que es una vastísima colección, variada y numerosa, de más de mil setecientas poesías y canciones, que sólo será publicada póstumamente 1953: el *Cancionero*. Y es en el prólogo de éste en el que aparece por primera vez citado Hölderlin y su obra:

Este cuerpo de canciones ofrece una filosofía aunque no un sistema filosófico. «La poesía, digo yo, seguro de la cosa, - dice Hölderlin en su *Hyperion* - es el

771 . Gerhart Mayer, «Unamunos Beziehungen zur deutschen Dichtung», p. 203.

772 . Op. cit., p. 208.

773 . En el mes de febrero de 1924 el Gobierno español del general Primo de Rivera, confinó a Unamuno en la isla canaria de Fuerteventura. En ella viviría poco más de tres meses. Luego se instalaría en París, y a finales del verano de 1925 fijaría su residencia en Hendaya, desde donde podía ver a diario el perfil de las costas y montañas de su España.

774. Manuel García Blanco, «La cultura alemana en la obra de Miguel de Unamuno», p. 331.

principio y el fin de esta ciencia»⁷⁷⁵, y se refiere a la filosofía. Que no se encierra, es claro, en la sucesión de los sistemas filosóficos ni cabe en ellos. Hace poco leí una historia, en alemán, del pensamiento filosófico donde no figuran muchos constructores de sistemas y por primera vez hacía en ella un buen papel España, representada, sobre todo, por Loyola, Cervantes y Calderón de la Barca. Porque no, la filosofía no es sistema.

Y más adelante:

Esta mañana de hoy -30 de agosto de 1928- me ha herido, con repentina luz, este aforismo del trágico Hölderlin: «Por lo más hánse formado los poetas al principio o al fin de un período del mundo. Con el canto salen del cielo de su niñez a la vida activa, al campo de la cultura, los pueblos, y con el canto vuelven de él a la vida primitiva. El arte es el paso de la naturaleza a la civilización y de la civilización a la naturaleza»⁷⁷⁶. Al leer esto y recordar aquellas cancioncillas – todas las perdí- que hice al salir de mi niñez, y recordar –recordarlas, sí- luego éstas, las presentes, he pensado si estoy volviendo, como los pueblos, a la naturaleza, si estoy retornando a la niñez. Esta misma mañana también y antes de haber leído el aforismo de Hölderlin, acaso presintiéndolo, y en todo caso por misteriosa y providencial coyuntura, estuve componiendo el recuerdo rimado de aquella aguabenditera de concha que había junto a la cama de mi madre viuda [*canción* número 356].

Unamuno encuentra en el *trágico* Hölderlin un alma gemela. Descubre en el poeta alemán confirmada la ineludible necesidad de fusionar poesía y filosofía, tal y como testimonia la primera y significativa cita de *Hyperion*, y en él también reafirmada la función que tiene la poesía de puente entre naturaleza y civilización, entre sentimiento y pensamiento. Coincidencias que explican el *desgraciado hermano tudesco* que le dedica

Unamuno a *Federico* Hölderlin:

775. Del original: «Die Dichtung, sagt'ich, meiner Sache Gewiß, ist der Anfang und das Ende dieser Wissenschaft» I, p. 685.

776. Repasada la obra de Hölderlin, consultada la edición manejada por Unamuno, no se ha sabido dar con el original. ¿Se confunde Unamuno? La idea expuesta casa perfectamente con los planteamientos poético-filosóficos de Hölderlin, por lo que cabe suponer que la versión castellana tal vez se aleje demasiado del original alemán. Gerhart Mayer tampoco consigue señalar la cita textual original.

«Querido Carlos:»-escribía Federico Hölderlin a su hermano el 4 de junio de 1799, en plena Revolución-«¡nada me alegra tanto como poder decir a un alma humana: creo en ti!» Y al leerlo yo hoy, 26 de septiembre de 1928, en plena revolución también, he sentido que esas palabras me las enderezó mi *desgraciado hermano tudesco*. Sí, necesito para poder alegrarme y alegrándome poder vivir, creer en un alma humana. Y creo en la de mi España, por abatida o engañada que esté.⁷⁷⁷

Miguel de Unamuno fue, junto a Juan Ramón (y Montoliu, Maristany, Riba, ...), uno de los primeros en leer a Hölderlin en España, no hay dudas al respecto, pero el poeta alemán no parece haber influido de forma trascendental en la evolución de una trayectoria tan propia como la del escritor vasco; autor polifacético y enormemente personal, un hombre en cuyos escritos florece su yo con perfiles muy acusados y constantes para acabar siendo en no pocas ocasiones un «eterno monodílogo, el soliloquio perenne»⁷⁷⁸. De hecho, no se ha sabido encontrar línea propia de Unamuno – imágenes, recursos literarios, un vocabulario específico,... - que aluda o recuerde ineludiblemente a la poética hölderliniana. Además, Unamuno tampoco introdujo al poeta suabo –vía traducción antológica, como ejemplo reiterado- en las letras españolas. Huelga recordar que sólo en 1953 aparecerá publicado el *Cancionero* y el lector de poesía de entonces ya ha tenido ocasión de conocer la figura y obra del poeta alemán. Lo que sucede es que, a partir de 1925, Unamuno hace de él un uso personal y privado. Unamuno cita a Hölderlin, pero no con la primera intención de darlo a conocer al resto de la cultura española, o con la intención de profundizar de algún modo en la obra del poeta alemán, sino con el fin de confirmar sus propias convicciones poéticas, de reafirmar su *ego* poético y su propia labor poética. Unamuno lee a Hölderlin –*Hyperion*, correspondencia, Empédocles,..- y lo *unamuniza*. Prueba concluyente de ello es la

777. Miguel de Unamuno en su prólogo al *Cancionero* de 1928, p. 65-67. Del original alemán: «Lieber Karl! Mich erheitert nichts so sehr, als zu einer Menschenseele sagen zu können: ich glaub' an Dich!», II, p. 767. [La cursiva es mía]

778. Manuel García Blanco, «La cultura alemana en la obra de Miguel de Unamuno», p. 336.

breve *canCIÓN* 401 del *Cancionero*, versión (o singular traducción o pequeño homenaje) de un fragmento –de los versos 158 a 161 más concretamente- del acto primero del primer esbozo del *Empedokles* de Hölderlin:

¡Ay el eterno secreto!
lo que somos y buscamos
no podemos encontrar;
no somos lo que encontramos,
¿qué hora será?
(Dice Pantea en el Empédocles de Hölderlin)⁷⁷⁹

Resulta pues sumamente aventurado –por no decir errado- utilizar el vocablo *influencia* para describir la relación unidireccional que establece Unamuno; siendo *influencia* por lo demás un término difícil de señalar (y demostrar) en el escritor español⁷⁸⁰. Hölderlin en Unamuno, un Hölderlin escasamente aludido –conviene subrayarlo- en la ingente producción literaria de éste, no conlleva, ni provoca ningún cambio de rumbo poético en el escritor vasco, ni responde a una sequedad creativa que busca agua en otro escritor. (Dos aseveraciones, estas últimas, perfectamente aplicables a Juan Ramón Jiménez). Unamuno ve en Hölderlin a un alma gemela. Un alma trágica en su concepción existencial, un alma crítica con el racionalismo filosófico y también un alma sola y

779. *Cancionero*, p. 288. Del original alemán: «O ewiges Geheimnis! was wir sind / Und suchen, können wir nicht finden; was / wir finden, sind wir nicht – wie viel ist wohl / die Stunde, Delia» I, p. 174.

780. «Me creo, no sé si con razón, un espíritu bastante complejo; pero podría señalar a Hegel, Spencer, Schopenhauer, Carlyle, Leopardi, Tolstói como mis mejores maestros, uniendo a ellos los pensadores de dirección religiosa y los líricos ingleses. *Pero le repito que en el torrente de mis lecturas me es muy difícil señalar las influencias.*» En carta a Federico Urales, hacia 1901, citado por Miguel García Blanco, «La cultura alemana en la obra de Miguel de Unamuno», p. 323. [La cursiva es mía] De todos modos, José Ramón del Canto señaló en su día esta hipotética (y discutible por su difícil concreción) influencia: «Unamuno, que no pisó suelo griego, tiene, en ocasiones, una visión romántica de la Grecia moderna. Unamuno lee además a Hölderlin, y su visión de *Hélade está impregnada del espíritu del poeta alemán en algunas ocasiones*. Una imagen romántica de lo clásico, visto como lo ruinoso, lo fragmentario, lo incompleto y, por supuesto desde la actualidad, es el poemita del *Cancionero* número 106 titulado *Otro fragmento: Busco cabeza a la Victoria alada / de Samotracia, y búscole los brazos / a la Venus de Milo ... Aquí te dejo /otro fragmento, y si te place, acábalo.*» en «Grecia clásica y moderna en la poesía de Don Miguel de Unamuno» en : <http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/1cc04320e2a72f8a55d7e370a9dcfef6.pdf>.

exiliada. Es decir, un alma que le acompaña y, también, justifica. Así, lo expuesto hasta este punto permite plenamente coincidir con lo que ya concluyera en 1961 el germanista Gerhart Mayer:

Da der Zeitpunkt der Lektüre Erst in die Jahre des Exils fällt (etwa seit 1925), kann hier *nicht mehr von einem direkten Einfluß die Rede sein. Vielmehr erkannte der Spanier in Hölderlin den ihm in mancher Hinsicht verwandten Geist.* (...) Durch Hölderlin fand sich der Spanier erneut in seiner Verachtung aller rationalen philosophischen Systematik bestärkt. Auch er war der Ansicht, daß die wahre Philosophie wie die Dichtung im Bereich des Irrationalen wurzle und beide damit engstens verschwistert seien. (...) Unamuno nahm diese Verszeilen [Cancionero Nr. 401] in sein poetisches Tagebuch auf, weil er hier gestaltet vorfand, was ihn mit Hölderlin zutiefst verband: das Bewußtsein der Tragik menschlicher Existenz, das Wissen um die Unmöglichkeit irdischer Vollendung.⁷⁸¹

781. Gerhart Mayer, «Unamunos Beziehungen zur deutschen Dichtung», pp. 208-209. [La cursiva es mía]

IX. PARÉNTESIS DICTATORIAL Y SEGUNDA (Y DEFINITIVA)
RECEPCIÓN DE HÖLDERLIN EN ESPAÑA

La antología traducida de Luis Cernuda de 1936 acaba por consolidar, pese a la Guerra Civil y el (no tan yermo) posterior régimen franquista, la presencia de Hölderlin en el panorama literario español. Sobre todo en lengua castellana⁷⁸². Carles Riba había hecho lo mismo en lengua catalana. Al igual que Álvaro Cunqueiro en gallego, aunque con apenas tres traducciones y de manera muy minoritaria. La labor traductora de estos tres autores, aun no siendo la única, es la que constituye *la vía de entrada* de Hölderlin en las letras españolas. *Sus* textos de Hölderlin no caen en el olvido. Todo lo contrario: consolidan a Hölderlin en sus respectivas literaturas y sientan las bases de las futuras traducciones. En otras palabras: toda traducción posterior de Hölderlin en España tendrá que tener en cuenta –según la lengua utilizada– los textos de los escritores de la talla de Cernuda, Riba y Cunqueiro, sea para emularlos, sea para completarlos, sea para criticarlos e intentar mejorarlos, sea para ignorarlos deliberadamente. Estos textos constituyen así el eje de la primera recepción y el núcleo del estudio que precede estas líneas y que quedará sintetizado en el capítulo siguiente.

Pero hablar de primera recepción, y no de recepción sin más, establecerla por fases y delimitarla en el tiempo presupone la existencia de una segunda recepción que se ha creído conveniente atender para valorar el alcance de la recepción inicial. De ahí el porqué de este capítulo. Una segunda recepción, que ya se anuncia definitiva, después de un paréntesis franquista que, lejos de resultar pasivo, se caracteriza por un goteo constante de textos y paratextos hölderlinianos de suma calidad y trascendencia algunos, como la traducción de *El Archipiélago* en 1941. Una segunda (y definitiva) recepción

782. En México, la editorial Séneca de José Bergamín volvería a publicar en 1942 la antología de Cernuda. También en América latina será esta de ineludible lectura entre los futuros traductores de Hölderlin.

cuyo arranque vendría a coincidir *grosso modo* con los últimos años de la dictadura franquista, principios de los setenta, y cuyo estudio habría de hacer frente a la difícil tesitura de que todavía está sucediendo y, lógicamente, de que sus repercusiones alimentan un proceso aún acumulativo y mutante, como la Historia de la Literatura.

Dividir de este modo, en tres etapas - según la anunciada cronología: 1919-1936 primera recepción, paréntesis dictatorial y definitiva recepción a partir de principios de los setenta del siglo pasado- la cada vez mayor presencia de Friedrich Hölderlin en la literatura española no responde a una decisión meramente arbitraria tomada *a priori*, sino a la constatación de que el grueso del material literario hölderliniano en España a partir de 1919 así lo aconseja y permite, y de que este material es eco y, en buena medida, reflejo de la situación literaria, histórica y social del país e invita a esta segmentación para, precisamente, su mejor y más completo entendimiento y análisis.

Así, concluida la consolidación de Hölderlin en las letras españolas, tras cinco años de un silencio que sobradamente explican Guerra Civil, exilio de parte de la intelectualidad e inmediata posguerra, en junio de 1941, el número 8 de la revista *Escorial*⁷⁸³ publica en traducción de Luis Díez del Corral *El Archipiélago* de Hölderlin. Traducción espléndida (y canónica, pues sigue hoy vigente) que aparecería en forma de libro en 1942 –sin citar su primera publicación- en la Editora Nacional introducida por un estudio preliminar del

783. Se trata sin duda de una revista difícil de definir y que exige un complejo análisis que supera la temática de este estudio; no obstante: « (...) se evoca la revista *Escorial* y se define lo que el grupo [Ridruejo, Laín, Tovar] y la revista representaron durante aquellos primeros años de la dictadura con el paradójico concepto de falangismo liberal, estando como siempre estuvieron fascismo y liberalismo en las antípodas de las ideologías políticas. El fascismo no se limita a ser cosa distinta al liberalismo, sino que lo niega: es, por definición, antiliberal. Sin embargo, en España, (...) se habría dado esa cuadratura del círculo que consiste en fundir fascismo y liberalismo». Santos Julià, «¿Falange liberal o intelectuales fascistas?», p. 4. Resulta además obligatorio subrayar que «Existía en la intención de sus directores la voluntad expresa de conectar con la cultura de antes de la guerra, voluntad que queda de manifiesto en el elegante formato de la revista, su predilección por el ensayo, el considerable lugar que en ella ocupa la poesía, la abundancia de reflexión histórica, la amplia y diversa nómina de colaboradores» op. cit., p. 9. En todo caso, su existencia obliga en alguna medida a matizar a quienes sostienen que la cultura de la España de los cuarenta y cincuenta no fue más que un erial.

mismo traductor⁷⁸⁴, estudio que también había aparecido previamente en la revista *Escorial*, en su número 18, publicado en el mes de abril de ese mismo año de 1942. La selección del texto de Hölderlin, aunque justificada por la calidad literaria intrínseca del original, no resulta en absoluto casual, pues permite en esos años la presentación de un Hölderlin afín a la ideología de la revista y a la *estética neorromántica* que la caracteriza hasta 1945:

Mientras que Cernuda oscilaba en su concepción del poeta entre la visión –que tan próxima le era- de la nostalgia por el mítico paraíso perdido de Grecia (...) y el aura trágica de la inadaptación y la locura; *la “revisión” que nos ofrece Luis Díez del Corral apunta fundamentalmente a su concepción religiosa*: «Porque Hölderlin ve el mundo religiosamente: el éter, la tierra, el mar son Dioses; el mar es Poseidón. Ciertamente que la literatura de su tiempo está llena de dioses antiguos: Dionisio, Apolo o Neptuno; mas si se examinan los dioses de que hablan, por ejemplo, Goethe o Schiller, y los que aparecen en los poemas de Hölderlin, adviértase una gran diferencia. En aquellos se trata de algo simbólico o estético. Para Schiller son “hermosos seres del país de la fábula”; en los dioses de Hölderlin hay, en cambio, una verdadera experiencia religiosa»⁷⁸⁵

Reinterpretación ideológico-religiosa del autor y su obra –el régimen nacionalsocialista alemán también se había apropiado de la figura del poeta- que, consecuentemente, también se dará en términos políticos:

Las últimas interpretaciones de Hölderlin, -escribe Luis Díez del Corral- destacan justamente la dimensión política del poeta, que se manifiesta especialmente en “El Archipiélago”. Este poema –dice Hildebrant [*Hölderlin. Philosophie und Dichtung*, Stuttgart, 1939]- es la perfecta representación de la unidad cerrada y acabada del espíritu de un pueblo (...) No raza, ni historia, arte o religión, sino un conjunto representado como un todo que crece y languidece. En Grecia, afirma dicho autor, ha visto Hölderlin el modelo de la comunidad del pueblo que predica a la Alemania dividida de su tiempo, anticipando el que

784. Luis Díez del Corral (1911-1998), catedrático de Historia de las Ideas y académico de Ciencias Morales y Políticas, de Historia y de Bellas Artes, escritor con más de 20 libros y casi 200 monografías en su haber, traductor y erudito. Su perfecto dominio del alemán deriva de su formación en las universidades alemanas de Berlín y Friburgo.

785. Manuel Vázquez, *La poesía de la revista Escorial (1940-1950)*, p. 77

había de venir. Y resulta así que el poeta considerado en el S. XIX como prototipo de delicadeza y nostalgia, es reivindicado como antecesor por un nuevo movimiento político vigoroso y decidido. [en clara referencia al nacionalsocialismo]⁷⁸⁶

Al fin al cabo, con la publicación de *El Archipiélago* de Hölderlin en sus páginas, *Escorial* no hace sino cumplir con su propósito de defender una cultura del «nuevo orden europeo», con el apoyo de sus tres ingredientes culturales básicos: antigüedad clásica, latinismo y germanidad.⁷⁸⁷

No obstante, en abril de 1942, fiel aquí a la imagen de poeta *romántico*, poeta del *amor*, delicado, sensible, nostálgico y trágico, la pequeña editorial Surco de Barcelona publica *F. Hölderlin. Cartas de Diotima. (Una historia de amor)* en correctísima traducción «directa del alemán» de la desconocida Patricia-Dorotea Latz. La edición es de bolsillo - 16,5 x 12,5 cm, 137 páginas- y es el tercer volumen de la «colección de correspondencias amorosas, con apuntes biográficos»⁷⁸⁸. La portada parece querer aludir a Hölderlin como autor del libro, pero se trata obviamente de las cartas que le escribiera Susette Gontard. Ya se sabe: las misivas que envió Hölderlin a su Diotima no se conservaron. Pero *F. Hölderlin* es el reclamo. Cabe por lo tanto suponer que la vocación de la editorial no es principalmente literaria, sino comercial. Un libro pensado para el *gran público*; un *gran público* al cual se le puede y debe suponer cierta

786. Citado por Manuel Vázquez, *La poesía de la revista Escorial (1940-1950)*, p. 79.

787. Fanny Rubio, *Revistas poéticas españolas, 1939-1975*, p. 33.

788. *Cartas a Aimée D'Alton* de Alfredo de Musset y *Cartas a la novia* de Victor Hugo son los dos primeros títulos de la colección.

familiaridad con Hölderlin habida cuenta las continuas reediciones desde la ciudad condal de *La lucha contra el demonio* de Stefan Zweig⁷⁸⁹.

Aunque brevemente, resulta precisamente ineludible referir la existencia del anunciado «apunte biográfico» que introduce (y concluye) el corpus de *Cartas de Diotima a Hölderlin*. Porque, dividido en cuatro partes de simétrico título, «Encuentro con la belleza», «Encuentro con Grecia», «Encuentro con Diotima» y, como epílogo, «Encuentro con las tinieblas», este extenso texto -cuarenta páginas de introducción y diez más cerrando el conjunto de cartas- viene a ser un hábil y *apasionado* resumen del ensayo de Zweig. De hecho, este aparece reiteradamente citado a lo largo de unas páginas que asimismo ofrecen algunas citas textuales del poeta suabo. Cuarenta páginas al final de las cuales no aparece firma alguna, correctas en su contenido -incluye incluso un retrato del poeta- y grandilocuentes en su expresión, que introducen un texto ideológicamente inocuo que ayuda a consolidar la imagen *romántica* de un Hölderlin *loco* por amor. En fin, literatura reducida a entretenimiento, arrobo y escapismo.

A los diez meses de que Díaz del Corral publicara su estudio sobre «La poesía de Hölderlin», también *Escorial* iba a publicar, en su número 28, en febrero de 1943, otro texto inspirado en la poética del poeta alemán. En esta ocasión la aproximación no será filológica, sino estrictamente filosófica, poético-filosófica para intentar ser más exactos. Y esta aproximación o lectura poético-filosófica iba a ser la primera en publicarse en España⁷⁹⁰. Se trata de la primera traducción castellana del ensayo de Martin Heidegger

789. En 1936, 1937 y 1940. Posteriormente, todavía en la Editorial Apolo, constan una reedición en 1946 y 1951.

790. Unamuno ya había establecido a nivel personal una indudable relación entre la obra de Hölderlin y un posicionamiento crítico con el racionalismo filosófico (véase p. 437 y ss.). La figura de Hölderlin como poeta-pensador también había sido ya tímidamente aludida en 1939 por María Zambrano en su ensayo *Filosofía y poesía*, sólo recogido por primera vez en España en sus *Obras reunidas* de 1971. Escribía la filósofa malagueña: «En el Romanticismo, poesía y filosofía se abrazan, llegando a fundirse en algunos momentos en furia apasionada; como amantes separados largo tiempo y que en su encuentro presienten que su unión no será duradera; se funden con la pasión que precede a la muerte. Poesía y filosofía desbordan cada una de sí,

«Hölderlin y la esencia de la poesía», pp. 163-180, texto que fuera publicado por primera vez siete años atrás, en diciembre de 1936, en la revista *Das Innere Reich*. Una traducción que, efectivamente, bien pudiera constituir «una de las mejores muestras de la incomunicación que, parcialmente, presidía la cultura española de los años cuarenta»⁷⁹¹.

Firmada con las iniciales G. F., que «quizás correspondan a G. F(ernández) Ramos»⁷⁹², el *selecto* lector de *Escorial*, punto de referencia intelectual de la España de los cuarenta del siglo veinte, revista de lectura obligatoria decisiva en la promoción de la nueva y creciente poesía española, dispondría de una casi excelente traducción en la cual iba a poder leer por primera vez en lengua española –antes incluso que en la versión de Juan David García Bacca publicada en la editorial Séneca de México en 1944- el origen del conocido calificativo *poeta de poetas* que acompaña a Hölderlin desde el análisis de Heidegger:

¿Porqué hemos elegido la obra de Hölderlin para nuestro propósito de mostrar qué es la esencia de la poesía? [...] porque la poesía de Hölderlin está impulsada por la determinación poética de poetizar la esencia misma de la poesía. Hölderlin es, para nosotros, en un sentido especialísimo, *el poeta del poeta*. Por esto él mismo queda envuelto en la decisión.⁷⁹³

son igualmente extremistas, y no aspiran a lo absoluto porque se creen ya dentro de él. Ambas se sienten a sí mismas como una trascendental revelación. Todo en ellas se escribe con mayúscula..., la embriaguez, ese momento de la embriaguez en que parecen fundirse todas las barreras. La conciencia se ha esfumado y... ¿por qué no creerles? Sin duda algo divino tocan. Tocan lo divino lo que excede en ambas a las fuerzas de un ser humano, y agobiadas por su peso, caen. Su luz, la luz de que disponen, en una conciencia humana, no es suficiente para reducir a razón, a medida, todo el tesoro de que se ven inundados (*lo que se hace dolorosamente ostensible en el poeta F. Hölderlin*)» p. 179. [La cursiva es mía]

791. Manuel Fuentes Vázquez, *La poesía de la revista Escorial (1940-1950)*, p. 78. Nótese que el objetivo principal de la revista *Escorial* era el de la reconstrucción de la cultura dentro del “nuevo orden”; que estaba «dispuesta a sustituir a la *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria* y *Cruz y Raya* en todo lo que tuvieron de europeizantes», que sus números «tenían la ambición de “traer al ámbito nacional» los aires del mundo”, [que] durante los años cuarenta, fueron el vínculo único de contacto entre los intelectuales que habían permanecido en el interior del país», Fanny Rubio, *Revistas poéticas españolas, 1939-1975*, p. 28.

792. Manuel Fuentes Vázquez, *La poesía de la revista Escorial (1940-1950)*, p. 78.

793. Martin Heidegger, «Hölderlin y la esencia de la poesía», pp. 164-165.

No corresponde ya a estas páginas analizar en detalle el contenido del texto. Pero cabe dejar constancia de que el texto de Heidegger ofrece, además del novedoso planteamiento filosófico en torno al lenguaje y al lenguaje poético, un buen número de selectas citas textuales de la correspondencia y, sobre todo, de la obra poética de Hölderlin. Una de esas citas es la crucial séptima estrofa de su elegía «Pan y vino», inédita hasta entonces en España, que cierra el texto de Heidegger. «Allí se expresa poéticamente lo que aquí sólo pudo ser analizado intelectualmente:

Pero, amigo, llegamos demasiado tarde. Viven en verdad los Dioses
mas sobre nuestras cabezas, arriba, en otro mundo.
Allí se agitan sin fin y al parecer poco atentos
a si vivimos, en tal grado de los Celestes nos cuidan
pues no siempre un frágil vaso puede contenerlos,
y sólo a momentos soporta el hombre la plenitud divina.
Un sueño de esos momentos es la vida. Pero el error
ayuda como el dormir y la angustia y la noche fortalecen,
hasta que los héroes, ya crecidos en su broncea cuna,
sean, como antaño, corazones semejantes en fuerza a los Celestes.
Entre truenos llegan. Mientras tanto, a veces me parece
mejor dormir que estar así, sin compañía,
que perdurar así. ¿Qué hacer y qué decir entretanto?
No sé, ¿para qué poetas en tiempos de sed?
Pero ellos son, dices tú, como los sacerdotes sagrados del Dios del Vino
que de tierra en tierra erraban en la noche sagrada.»⁷⁹⁴

En 1944, la editorial clandestina La Sirena publica en lengua catalana -con falso pie de imprenta: Buenos Aires, 1943- las *Versions de Hölderlin* de Carles Riba. Un total de 24 poemas que prácticamente en su totalidad -excepto «Esbós d'un himne a la mare de Déu», «El llenguatge» y «Quant del sarment»- ya habían ido apareciendo en la prensa catalana antes del año 1936.⁷⁹⁵

794. *Ibid.* p.180.

795. Cf. II, pp. 85-117.

El libro en cuestión, aunque sumamente minoritario, acaba siendo de obligado conocimiento y reconocimiento entre los literatos catalanes. Por una parte confirma el excepcional valor literario de las *versions* y la condición de punto de referencia de las letras catalanas de Riba, pero por otra parte también confirma y afianza la presencia de Hölderlin en la historia reciente de la poética en lengua catalana. Hölderlin en catalán empezaba a ser un clásico.

En agosto de 1944, la revista valenciana *Corcel* publica el poema «Al Éter» en traducción de Carmen Bravo-Villasante. Traducción anodina y anecdótica. En enero de 1946 *Corcel* vuelve a Hölderlin y publica en su número almanaque 10, 11 y 12, pp. 174 y 270 respectivamente, la «Canción del destino» (dentro del apartado *El destino del hombre*) y «A las parcas» (dentro del apartado *La muerte*) en traducción también de la entonces joven desconocida Carmen Bravo-Villasante. Dos poemas que, en castellano, ya habían sido traducidos por Cernuda y que, aun siendo correcta la traducción, no aportan novedad o mejora literaria alguna. Comparten además estos textos presentación con otros poemas que también pretenden ilustrar el tema del apartado. No destacan. No se menciona la fuente del original. No hay nota biográfica. Pero al menos cabe deducir que Hölderlin era ya presencia obligada en una revista que, superando una provincianismo estéril y pese a su tirada de trescientos ejemplares sólo para suscriptores, «se vinculó de inmediato a lo mejor del panorama poético de aquellos años»⁷⁹⁶.

En 1949, gracias a la iniciativa del editor José Janés, aparece en Barcelona el segundo volumen de la antología bilingüe *La poesía alemana. (Neorrománticos, realistas y*

796. Fanny Rubio, *Revistas poéticas españolas, 1939-1975*, p. 428.

simbolistas) con una selección de 15 poemas de Friedrich Hölderlin en *honest* traducción castellana de Jaime Bofill y Ferro y Fernando Gutiérrez, pp. 15-47⁷⁹⁷. El primer volumen, *La poesía alemana. (De los primitivos al romanticismo)* había aparecido en 1947 con un extenso y cuidado prólogo a cargo del mismo autor de la selección y notas de la edición, Jaime Bofill y Ferro, en el que, al repasar detenidamente la historia de la literatura alemana, puede leerse una idea que, aunque a la sombra de Goethe, refuerza la obra y figura del poeta suabo:

Tres valores esenciales reconocen los críticos modernos en la poesía alemana: Goethe, Hölderlin y Rilke (si añadiésemos a Nietzsche, tendríamos la teoría de los verdaderos grandes) pero ninguno como Goethe alcanza unas tan inexploradas eminencias, (...) ⁷⁹⁸

Un reconocimiento que el lector volverá a encontrar al final de la breve (pero completa) nota biográfica que el antólogo incluye en las páginas finales del segundo volumen del año 1949: «el interés por la poesía de Hölderlin ha ido creciendo y puede decirse que hoy es tenido por uno de los primeros poetas alemanes, tal vez el preferido por las actuales generaciones»⁷⁹⁹. Palabras que sin duda también contribuyen a afianzar la imprescindible de Hölderlin en materia poética.

La intención del antólogo es «dar lo más interesante de cada autor y mostrarlo en todas sus facetas»⁸⁰⁰, y en el caso de Hölderlin puede decirse que en parte lo consigue al ofrecer, pese a los límites propios de toda antología de esta índole y pese a la omisión de poemas mucho más significativos que los antologados, un amplio espectro de su obra

797. «Mitad de la vida», «Fantasía vespral», «Inicio de primavera», «Y déjame que vague mientras tanto», «¡Oh, seguro edificio de los alpes!», «Los novísimos jueces», «El invierno», «La visión», «EL Rin», «El recuerdo», «Buonaparte», «Le pregunté a la musa», «El fruto está maduro y en fuego sumergido», «El águila» y «Poco saber».

798. Jaime Bofill y Ferro, en el prólogo a *La poesía alemana. (De los primitivos al romanticismo)*, p. 14.

799. Jaime Bofill y Ferro, *La poesía alemana. (Neorrománticos, realistas y simbolistas)*, p. 669.

800. Jaime Bofill y Ferro, en el prólogo a *La poesía alemana. (De los primitivos al romanticismo)*, p. 24.

poética, decantándose por poemas del Hölderlin más tardío, *romántico* y moderno, entre los cuales, *curiosamente*, textos ya traducidos por Cernuda -«Mitad de la vida», en cuyo último verso vuelven erróneamente a “restallar las banderas”⁸⁰¹ y, básicamente, «Fantasía vespéral»- y por Carles Riba -«Mitad de la vida», «Fantasía vespéral», «Y déjame que vague mientras tanto», «Bonaparte», «Le pregunté a la musa», «El fruto está maduro... [Mnemosyne]» y «El águila»⁸⁰²- pero también ofreciendo textos no traducidos hasta la fecha en España -«Inicio de primavera», «¡Oh, seguro edificio de los Alpes!», «Los novísimos jueces», «El invierno», «La visión» y «Poco saber»-, textos poéticos extensísimos en algunos casos -«El Rin»- y claves en la poética hölderliniana - «Recuerdo»-.

Si se ha calificado de *honesto* esta traducción divulgativa es sobre todo porque el prólogo de 1947 concluye con unas palabras sobre la tarea del traductor que constituyen una transparente declaración de intenciones y proceso traductor que nunca hasta la fecha había acompañado al Hölderlin traducido. Pese a su extensión, resulta difícil resistirse a trasladarlas aquí:

El primer problema con que vinimos a dar fue el de si había de traducirse la poesía en prosa o en verso. A nuestro entender la traducción en prosa debe quedar descartada. Las traducciones poéticas en prosa no son legibles. La inadaptación, la oposición casi, del contenido respecto a la forma de expresión, es tan profunda y ostensible, que la lectura resulta una violencia. La más tenue sombra de deleite artístico se desvanece; a priori, nada queda en la traducción de lo que constituyera el encanto de la externa realización en la obra original. El ideal es siempre una buena traducción en verso, una traducción que consiguiera aproximarse lo más posible, tanto al sentido literal, como a los efectos artísticos de la obra traducida. Pero, por lo general, excepto en el caso de unas dotes extraordinarias en el traductor, si en una traducción en verso se atiende a los efectos artísticos, queda un tanto desatendida la literalidad. Convencidos, pues, nosotros, de la importancia que ésta tiene para el tipo de traducción que interesa a nuestra antología, hemos querido ensayar un sistema intermedio, pretendiendo, tal vez un poco osadamente, conservar la máxima literalidad dentro de las

801 . Cf. nota 597, p.300.

802. Esta coincidencia bien pudiera invitar a pensar que el barcelonés Jaime Bofill y Ferro conocía las versiones de Riba. Algo muy probable. Menos probable parece en el caso de las versiones de Cernuda.

exigencias de una traducción en verso; ciñéndonos siempre a todas las premisas que fija un original poético. Observará el lector que en varias ocasiones hemos usado del ritmo más adecuado a la justeza de nuestro propósito, aun cuando no correspondiera en nuestra versión un idéntico número de sílabas fijado por el original. La elasticidad del castellano y la del alemán son tan dispares que no ofrecen otra alternativa. Así y todo, lo hemos evitado siempre que nos ha sido posible, manteniéndonos, no obstante, en la ritmología más comúnmente utilizada en la poesía castellana de todos los tiempos. Creemos, dentro de esta dura e ímproba labor, haber conservado la mayor parte de la esencia y contenido poéticos de los originales elegidos.

Al querer juzgar, pues, de la fidelidad con que hayamos traducido, no hay que olvidar que, al reconstruir en un idioma las ideas tomadas de otro, las palabras casi nunca tienen el mismo peso, ni el mismo valor, ni el mismo matiz histórico, ni la misma calidad musical ni poética, y que, por lo tanto, es probable que el efecto artístico resulte diferente. Es, pues, explicable que sea preciso excusar algunas libertades, las cuales hemos procurado que no pasasen ni un ápice de lo estrictamente necesario, y que resultaron indispensables a causa de las circunstancias que acabamos de enumerar.⁸⁰³

El colofón de este compendio teórico es ofrecer el texto original alemán junto a la traducción de Jaime Bofill y Ferro y Fernando Gutiérrez. De hecho, estos volúmenes del editor José Janés ofrecen la primera lectura bilingüe de Hölderlin en España.

En diciembre de 1949, ediciones Rialp de Madrid publica en el volumen LXI de su colección Adonais *Doce poemas de Friedrich Hölderlin* en versión y prólogo de José María Valverde⁸⁰⁴. No se trata de una selección que ofrezca lo mejor y más significativo de Hölderlin. Y *sólo* son doce poemas. Pero aparece en formato libro -el segundo en castellano tras *El Archipiélago* en traducción de Díez del Corral publicado por la Editora Nacional, el tercero en España con la edición clandestina de Riba- y en una colección que, no obstante los apenas 600 ejemplares de la edición, resulta de relevancia en el panorama poético español.

803. Jaime Bofill y Ferro, en el prólogo a *La poesía alemana. (De los primitivos al romanticismo)*, p. 26-27.

804. «Heidelberg», «Empedokles (Fragmentos)», «El Neckar», «Ánimo del poeta (Primera versión)», «La patria», «El poeta», «Cántico del alemán», «Canción del destino», «Quejas de Menón por Diotima», «Cuando yo era niño», «Desciende, hermoso sol» y «Súplica».

El entonces joven poeta⁸⁰⁵, traductor, literato y futuro catedrático de estética en la Universidad de Barcelona, José María Valverde (1926-1996) es plenamente consciente de ello y de ahí que inicie su extenso prólogo calificando certeramente su trabajo como «modesto “recueil” de versiones, nada definitivas» y reconociendo la conveniencia de la edición bilingüe, anticipando así el tema central de su trabajado prólogo: la traducción e interpretación de Hölderlin.

un anticipo muy parcial de un conjunto más integralmente representativo de la obra de Hölderlin, al que, después de haberle dedicado algún año, calculo que será menester dedicar unos pocos más para ponerlo a punto, y que entonces convendrá dar con la compañía del texto alemán, pues, en definitiva, siempre hallarán su mejor utilidad en servir de trampolín para la lectura directa, tan necesaria en este poeta.⁸⁰⁶

Efectivamente, Valverde ofrece al lector muestras de haber dedicado tiempo y estudio a Hölderlin. Ha ido a los textos que fundamentan el redescubrimiento del poeta suabo. Recurre a la edición de Hellingrath y cita al final de su prólogo la fuente exacta de los poemas; señala a *Herr* <sic> Dilthey, a quien remite toda demanda biográfica e histórica, recuerda la «excelente versión» que Díaz del Corral había realizado de la «capital» pieza de Hölderlin, reivindica su obra *Empedokles*, reivindicación que hará suya Carmen Bravo-Villasante, cita poemas claves como «Patmos» y «Brot und Wein», recurre a la correspondencia y acude al «hermosísimo trabajo» de Heidegger⁸⁰⁷, «Hölderlin y la esencia de la poesía», para argumentar su lectura e interpretación (muy personal) del poeta.⁸⁰⁸ (*El Archipiélago* y el ensayo de Heidegger son textos que aparecen en *Escorial*, por lo que resultan inevitables en el bagaje intelectual de un José

805. Ya había publicado en 1945 su primer poemario: *Hombre de Dios. Salmos, elegías y oraciones*.

806. José María Valverde, en el prólogo a sus *Doce poemas*, pp. 9-10.

807. José María Valverde llega a considerarle «pontífice definitivo y definidor de la “hölderlinología”», *Ibíd.*.

808. En el caso de estudiarse la posible influencia de Hölderlin en Valverde, las palabras del prólogo ofrecen sin duda las claves iniciales.

María Valverde que ya había colaborado hasta la fecha en tres ocasiones con la citada revista⁸⁰⁹). El prólogo no es excesivamente largo, páginas 9 a 21, pero ofrece una densa y personal fundamentación de la lectura de Hölderlin que resulta tanto o más significativa que los textos correctamente traducidos que le siguen.

Si la antología publicada en Barcelona dos años atrás ofrecía unas palabras sobre la tarea del traductor que constituían una primera exposición de dificultades y modos de traducir poesía alemana, Valverde realiza en un principio similar análisis -centrándose, lógicamente, en las circunstancias idiomáticas (que expone) de los versos de Hölderlin- pero ofreciendo a la par y la postre una atrevida interpretación personal (avalada, por supuesto, por los poemas que ha seleccionado) que sorprende porque niega y rompe con la lectura *metafísica* o, desde un posicionamiento más global, la lectura *moderna* del poeta alemán, la que fundamenta su redescubrimiento en Europa, *reduciendo* los poemas a una inocua e inofensiva «muestra arquetípica de la hermosa simplicidad de que parte Hölderlin hacia la emoción»⁸¹⁰, porque

*En realidad de verdad, el tema de su poesía, desarrollado y repetido a lo largo de ella, es la evasión desde su mundo hacia otro mundo ideal, puro y excelso, áureo y paradisíaco. Tal es el mito central de su obra. Este mundo mítico lo sitúa en la Grecia clásica; ahora bien, nadie cometerá la ingenuidad de pensar que el motor de su lírica fué un ahondamiento en las esencias helénicas, que terminó por haberle abominar de su mundo, y no al contrario, o sea, que tomó a los griego como soporte de sus ideas. Su distanciamiento ideal de la realidad circundante se aumentaba como es natural, al habérselas con la realidad remota y la pretérita. Para convencerse de ello basta leer esa *emocionante y despistada calamidad novelística que es el «Hyperion, o el ermitaño en Grecia»* [...] Con lo dicho, se comprenderá *mi irreductible negativa a aceptar la usual caracterización de Hölderlin como poeta metafísico*, aunque sea en el buen sentido de la palabra, en el que se puede aplicar a Goethe, Wordsworth o Unamuno.⁸¹¹*

809. Respecto a la presencia y significado de José María Valverde en la revista *Escorial*, imprescindible: http://ab.dip-caceres.org/alcantara/alcantara_online/59-60/059-005.pdf

810. José María Valverde, en el prólogo a sus *Doce poemas*, p. 17.

811. *Ibíd.*, pp. 15-16. [La cursiva es mía]

Un Hölderlin reducido a poeta de la emoción que se acomoda al *temple religioso* y *sentimental* que quiere atribuir el joven Valverde a la cultura alemana, aunque más bien parezca estar calificando su selección (y traducción) de los textos de Hölderlin o, sencillamente, teniendo en cuenta su poemario publicado en 1945, obra de «meditación espiritual y aun casi de devoción», *Hombre de Dios. Salmos, elegías y oraciones*, su concepción de la poesía, tan adaptable a la España nacional católica de la época como el título de su primer libro. Con esto, no es extraño que silencie las traducciones del exiliado Luis Cernuda, cuya interpretación, además, resulta tan moderna como antagónica a la suya.

No encuentro suficiente fundamento para decir que sea Hölderlin un poeta de *Weltanschauung* conceptual, de sistema de ideas y cabeza filosófica; si esto ha podido cobrar entre nosotros cierta vigencia como fantasma de Hölderlin, previo a su lectura, es, aparte del «sabor del idioma», merced a la atmósfera que le rodea, tanto por el clima en que floreció, como, en nuestro tiempo, por el ambiente y los trabajos de su gloriosa resurrección, de Dilthey a Heidegger. Y no es extraño; sabiéndole compañero de cuarto de Hegel en aquel seminario de Tübingen, donde la ortodoxia protestante era barrida por los vientos franceses, y viéndolo bucear en aquel denso océano de metafísica de los círculos culturales alemanes, era difícil para nosotros, desgraciados herederos directos de la especulación pura y la «filosofía para profesores de filosofía», reconocer el temple religioso y sentimental de aquella cultura, y, por ejemplo, no tomar la frase, en una carta de Hölderlin, de que «se refugiaba en Kant cuando no podía soportarse a sí mismo»⁸¹² como un testimonio de su inclinación al saber ontológico, sin pensar en el posible papel de la obra kantiana como *obra de meditación espiritual y aun casi de devoción*, si bien esto sonaría a “boutade” para dicho entre nosotros, católicos íberos, poco habituados a salvar algo de la “prole de Lucero”.⁸¹³

812. Con esta frase concluye Hölderlin la carta dirigida a su amigo Neuffer a principios de diciembre de 1795: «Jetzt hab' ich wieder zu Kant meine Zuflucht genommen, wie immer, wenn ich mich nicht leiden kann», II, p. 602.

813. José María Valverde, en el prólogo a sus *Doce poemas*, pp. 16-17.

Así, el joven José María Valverde insiste a lo largo de su prólogo en *su* lectura e interpretación. La selección de los poemas de Hölderlin no es casual, ni inocente. Sincero y atrevido, reconoce que

No bastan estas breves y desautorizadas páginas, pero desde mi minúscula experiencia quiero atestiguar que la lectura de Hölderlin, prescindiendo de sus comentaristas alemanes, me produce una sensación bien distinta de un «poeta metafísico» [...] Reconozco que no es fácil pensar así después de ver a Hölderlin a través de Heidegger. Pero la verdad es que el hermosísimo trabajo “H. Y la esencia de la poesía” tiene poco del propio Hölderlin.⁸¹⁴

¿Qué pretendía Valverde con esas traducciones? Lo anuncia al principio y lo vuelve a reproducir al final de su introducción-prólogo:

Ahí quedan unas cuantas representaciones, dispersas y heterogéneas, de la obra de Hölderlin. Mi ambición sería, simplemente, contribuir a liberarle un poco de los hölderlinólogos y dejarle marchar entre nosotros [católico íberos] por su propio pie, y, sobre todo, dar facilidades e incitar a la lectura directa.⁸¹⁵

Resulta difícil aventurar una respuesta o valoración respecto a si consiguió (o no) su propósito. Su labor traductora, aunque reconocida, no iba a tener el grado de aceptación y aplauso alcanzados por, valga el ejemplo, la traducción de Díaz del Corral. Además, a partir de principios de los cincuenta las líneas dominantes de la poética española empezarían a confluír mayoritariamente en lo que acabaría denominándose *poesía social*, concepción poética en la que el Hölderlin hasta entonces traducido poco o nada podía aportar. De todos modos, se observa que la extensa traducción de fragmentos del

814. *Ibíd.*, p. 18.

815. *Ibíd.*, p. 20.

Empédocles de Hölderlin a cargo de José María Valverde anuncia el texto estelar de la década de los cincuenta.

Efectivamente, en mayo de 1953, desde las páginas 215 a 240 del número 41 de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, aparecía de nuevo en España una traducción de Federico <sic> Hölderlin. Se trata de la primera traducción *completa* del *Empédocles* en versión castellana de Carmen Bravo-Villasante⁸¹⁶. El texto vuelve a aparecer en una revista de prestigio e indudable peso literario, circunstancia que invita a no clasificarla de anecdótica. Fundada en 1948 por Pedro Laín Entralgo, *Cuadernos Hispanoamericanos* fue, por una parte y tal y como el nombre indica, el vínculo que intentaría mantener a las culturas española y latinoamericana «en contacto perenne»⁸¹⁷, pero también, a partir de 1950, la heredera principal de la línea europeizadora pretendida por *Escorial*. Y en esa línea se enmarca la traducción, texto que no viene acompañado de introducción alguna salvo estas palabras a pie de página:

Por su gran interés, publicamos esta tragedia de Hölderlin, en versión castellana de Carmen Bravo-Villasante. Lamentamos que por su extensión no se pueda incluir en el mismo número el epílogo que lo acompaña, que aparecerá en un próximo número de nuestra revista.

No se trata ya –tal y como quedaba señalado líneas arriba– de fragmentos del texto traducidos y presentados en forma de poemas autónomos, como en el caso de Valverde, sino de la primera presentación del conjunto de la tragedia; de ahí «su gran interés». La traducción ofrece literatura, prosa con calidad literaria, ritmo y trama, pero resulta de

816. Así consta también al final del texto publicado, junto a la dirección personal de la traductora. Por lo demás, de Carmen Bravo-Villasante (1918-1994) cabe destacar –entre otros aspectos de su vasta formación literaria, su condición de filóloga, traductora y germanófila a quine se le deben excelentes versiones de otros autores alemanes como Goethe, Heine, Kleist... Llegaría a obtener en 1975 el premio Fray Luis de León por la traducción de *Los elixires del diablo*, de E.T.A Hoffman.

817. Fanny Rubio, *Revistas poéticas españolas, 1939-1975*, p. 76.

entrada tremendamente difícil reconocer en ella el texto original, la fuente exacta de los versos originales. Fuente que no se cita. ¿Parte de la edición de Hellingrath? No. Basada básicamente en la traducción del *erster Entwurf*, de la primera versión, con la cual en buena parte coincide, la traductora parece no obstante permitirse omitir, por ejemplo, las cuatro últimas breves escenas del primer acto, o *reducir* el segundo acto a tres escenas mediante lo que parece ser la libérrima fusión de segmentos procedente incluso de las otras versiones. ¿Qué ha sucedido? ¿Qué criterio ha seguido la traductora? Afortunadamente, el anunciado epílogo aparecería en 1954⁸¹⁸, y en él se hallarán la respuesta. Desde sus primeras líneas:

Al traducir el Empédocles, de Hölderlin, sólo intento *dar una versión apropiada para la escena*. Aunque considero fundamental, y me ha sido muy útil, la magnífica edición crítica de Norbert von Hellingrath, *prescindo deliberadamente del texto fijado* de modo tan definitivo, y prefiero escoger una edición alemana menos rigurosa y exacta, pero que conviene mucho más al *propósito escénico* que anima esta traducción.⁸¹⁹

Al lector le aguarda entonces un extenso epílogo que denota paciente elaboración y una buena base documental; la traductora maneja *la* bibliografía selecta de y sobre Hölderlin –la edición de Hellingrath y *Das Erlebnis und die Dichtung* de Dilthey⁸²⁰- y expone (y pretende demostrar), subrayando incluso la relevancia del epistolario de Hölderlin, lo que viene a ser *su* lectura de, principalmente, la obra traducida, *Empédocles*, pero también de la poesía de Hölderlin para que ésta condicione la hipotética representación teatral de la obra. Pero, ¿qué pretende la traductora y autora del epílogo con *su* interpretación?: esencialmente, «descubrir la esencia del cristianismo de Hölderlin» y

818. Carmen Bravo-Villasante, «Epílogo al “Empédocles” de Hölderlin», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 54, pp. 290-303.

819. Op. cit., p. 290. La traductora señala su texto original: «*Empedokles*. München, Hyperionverlag. Gedruckt im Sommer 1920 in der Spamescher Buchdruckerei in Leipzig. Einbandzeichnung von Emil Praetorius». [La cursiva es mía]

820. Aunque al final del epílogo la autora ofrezca una extensa y muy completa bibliografía, las dos obras señaladas son las únicas que aparecen citadas textualmente a lo largo del mismo.

establecer así un paralelismo entre la figura de Empédocles y Jesucristo, porque el «*Empédocles* es un símbolo de cómo la tragedia de Cristo puede realizarse en todo hombre singular»⁸²¹. Una lectura personal que *cristianiza* a Hölderlin y que además se amolda de este modo perfectísimamente a la ideología política nacional católica del contexto social que enmarca la publicación literaria. La cita es larga, pero su elocuencia y valor representativo del conjunto del epílogo la justifican:

En la lectura del *Empédocles*, desde el primer momento salta a la vista el entrecruzamiento de motivos, ideologías y reminiscencias de varias doctrinas, que dan ese sello tan inconfundible a toda la producción de Hölderlin y que resulta tan desconcertante para el que trate de conocer a fondo su verdadera creencia religiosa. [...] Teniendo muy presente la Pasión de Jesucristo –Hölderlin era lector asiduo del *Nuevo Testamento*, y durante muchos años permaneció en un Seminario-, *trata de trasladar a lo humano el drama del Hijo de Dios, y para eso se sirve del filósofo siciliano y acude a la doctrina panteísta que éste profesaba*. Hölderlin, como todos los románticos alemanes, bebió la doctrina panteísta en los libros de Spinoza; pero más directamente la descubre en los escritos de Empédocles. Siguiendo la tradición histórica, que refiere cómo sus contemporáneos, después de haber venerado a Empédocles, de pronto se vuelven contra él y lo arrojan de su tierra, por lo que, desengañado, éste se quita la vida lanzándose al cráter del Etna, Hölderlin aprovecha estas referencias, que encuentra del todo convenientes con sus ideas acerca del destino de todo gran hombre, y comienza la tragedia. *Pero siempre tiene ante la vista la figura de Cristo*. En su obra hay como un doble fondo, un paralelismo entre lo que se dice y lo que se sobreentiende. *En todo momento parece que se está glosando los Libros Santos. Considero de suma importancia esta cuestión, y por eso haré hincapié en ella, pues en el estudio de Dilthey, uno de los mejores y más conocidos, no se hace ni referencia a este aspecto.* [...] *Todo el Empédocles recuerda las escenas cristianas*, aun en los momentos que podrían parecer más alejados del cristianismo. *El mismo Empédocles recuerda a veces a Jesús*, salvando la infinita distancia que hay entre ambos. El mundo que se lo opone es el de los fariseos; [...] *Con frecuencia, las frases evangélicas vienen a la memoria*. Cuando Empédocles se siente solo y clama a sus dioses y eleva la súplica al Padre Éter, recordamos aquella frase proferida en la Cruz: “¡Dios mío, Dios mío, porqué me has desamparado!” (Ev. San Mateo, cap. XXVII, vers. 46.) En la soledad de su espíritu, frente a la Naturaleza, *como Jesús*, pregunta al Cielo y espera la respuesta. Otra vez la semejanza se repite en la frase... [...]⁸²²

821. Carmen Bravo-Villasante, «Epílogo al “Empédocles” de Hölderlin», p. 298.
822. Op. cit., p. 292-293. [Las cursivas son mías]

Finalmente el *Empédocles* traducido y *epilogado* por Carmen Bravo-Villasante iba a reeditarse en Santander, en 1959, en edición limitada y modesta, a cargo de la editorial Cantalapiedra. La novedad de esta edición es que incluiría además la traducción de unos poemas -«Canción del destino», «El aplauso de los hombres», «A Luisa Nast», «Al Éter», «A las Parcas», «Sagradas vasijas son...», «El hombre (Fragmentos)», «El fuego celeste» y «Las encinas»- que apenas si aportan una nueva o ampliada lectura *cristiana* de Hölderlin.

Entre 1941 y 1959, o incluso 1961⁸²³, se recoge pues un anunciado y continuo goteo de textos hölderlinianos, inconexos, sin aparente relación entre ellos, que, después del primer desembarco de traducciones que fundamentan su primera recepción antes del inicio de la Guerra Civil, y pese al ambiente cultural poco dado en su conjunto a la creación extranjera, conserva y apuntala la obligada lectura de Hölderlin en el panorama poético español. A partir de esos años, inicios de la década de los sesenta del siglo anterior, marcados, como es sabido, por cierta desorientación provocada por la crisis de la «moda social», tendencia dominante que fuerza a las nuevas promociones a buscar otros (no por eso nuevos) caminos, se asiste a una ausencia de traducciones en el ámbito peninsular que durará hasta 1971. Pero no hay silencio. La recepción es intermitente. La década de los sesenta ofrecerá otro tipo de texto literario que también acabará siendo nítido testimonio de la paulatina y firme consolidación del poeta alemán en la literatura española. Esos textos son, por un lado, crítica literaria *pura* - ajena a todo tipo de introducción o prólogo a la obra del poeta suabo- y creación poética, por el otro.

823. Cabe considerar la versión de Jacobo Muñoz de «Cuatro poemas de Hölderlin» publicada en el número uno de la (entonces desconocidísima) revista valenciana *La caña gris*, pp. 8 y 9, como anecdótica. «Mientras fui un muchacho», «lo imperdonable», «Aplauso humano» y «A las parcas» fueron los textos presentados; Salvo el primero, los otros tres ya habían sido traducidos por Cernuda y, aun siendo correcta la traducción, no ofrecen novedad literaria alguna. No hay texto introductorio, ni referencia cronológica. Al final, una breve nota aclara que las versiones son «Del libro inédito “Veinte poemas” de Hölderlin, versión de Jacobo Muñoz» - el jovencísimo Jacobo Muñoz era el director de la prometedor publicación- . El libro -que yo sepa- no llegaría publicarse.

En lo que atañe la crítica literaria, José Ángel Valente citará a Hölderlin con notable relevancia en su artículo homenaje al poeta sevillano «Luis Cernuda y la poesía de la meditación» aparecido en la revista valenciana *La caña gris* en otoño de 1962⁸²⁴, un número homenaje *histórico* de altísima calidad literaria que alcanza toda la geografía española; y en una revista que «se ofrecía portadora de la herencia del 27, referencia que servía todavía para reaccionar contra el neoclasicismo purista transformado en distintas versiones»⁸²⁵. El mismo José Ángel Valente vuelve a citar a Hölderlin siete años más tarde, en 1969 -por lo que el poeta suabo se revela ya lectura continuada (y profunda) por parte del poeta español- y lo hace en dos revistas que no requieren presentación alguna, en *seguramente* las dos revistas de más peso cultural y literario del panorama peninsular de aquellos años: *Revista de Occidente* y *Papeles de San Armadans*.⁸²⁶ Huelga además señalarse que la sombra del poeta suabo parece también intuirse en esta ocasión en la obra de Valente poeta cuando en su poemario *La memoria y los signos*, que recoge textos de los años 1960 a 1965, se ofrece el apartado VI introducido por un “anónimo” *in dürftiger Zeit* que de hecho anuncia el poema titulado «Poeta en tiempo de miseria»⁸²⁷ incluido en este.

824. «De la época de Invocaciones data el encuentro de Cernuda con la obra de Hölderlin, otro de los poetas cuyo contacto había de dejar huella más visible en el autor de *La realidad y el deseo*. (...) su descubrimiento del mundo hölderliniano, los dioses antiguo, la tradición pagana o ciertos elementos de acarreo romántico que su obra ofrece de modo inmediato al lector», citado en *Las palabras de la tribu*, p. 113. [La cursiva es mía]

825. Fanny Rubio, *Revistas poéticas españolas, 1939-1975*, p. 440.

826. En enero, en *Revista de Occidente*, en su artículo «Literatura e ideología. (Un ejemplo de Bertolt Brecht)» Valente apunta: «Tiempos hay en que la misión misma del poeta no parece justificada: es el *dürftige Zeit* de Hölderlin o lo llamado por Brecht tal vez con un arrastre hölderliniano, *finsteren Zeiten* en el espléndido poema “An die Nachgeborenen”». En febrero, en los *Papeles de San Armadans*, al final de su artículo «La respuesta de Antífona» Valente también recurre a Hölderlin: «Por eso Hölderlin, en sus *Observaciones sobre Antígona*, aplica a ésta el término *antitheos* (semejante a un dios), por el que, rebasando la significación normalmente unívoca de la palabra, entiende “el que, en el sentido de Dios mismo, actúa como *contra* Dios”. Frente a esta pugna con lo divino está el que se acoge reverente al dios o a los dioses ya estatuidos o establecidos (“als eines gesezten”) y con él la inminente transformación de esos dioses en funcionarios de la ciudad o de la ley.», citado en *Las palabras de la tribu*, pp. 41-42 y p. 54, respectivamente.

827. José Ángel Valente, *Punto cero (Poesía: 1953-1971)*, Barcelona, Barral Editores, pp. 190 y 201 respectivamente. El origen del original alemán se encuentra en los versos: «Indessen dünket mir öfters / Besser zu schlafen, wie so ohne Genossen zu seyn, / So zu harren und was zu thun indeß und zu sagen, / Weiß ich nicht und wozu Dichter in dürftiger Zeit?» I, «Brot und Wein (Erste Fassung)», p. 378, vv. 119-

Así, habrá también por vez primera creación poética inspirada directamente en Hölderlin - *el poeta de poetas*-. Y no se trata aquí ya de una creación poética cualquiera. Al contrario, los dos poemas aludidos los firman dos autores que acabarán siendo parte del canon poético español del último tercio del siglo XX.: Pere Gimferrer y Antonio Colinas.

«Una sola nota musical para Hölderlin» aparece originariamente en la muy minoritaria *Caracola. Revista malagueña de poesía*, número 158, en diciembre de 1965. Pero también será uno de los quince poemas que conforman *Arde el mar*, Premio Nacional de Poesía de 1966, libro «cuya significación histórica parece haber superado su más estricta significación literaria», libro que es «canto y seña de una nueva poética de ruptura»⁸²⁸. Libro en el que el joven Pere Gimferrer viene a mostrar su más absoluto desinterés por los modos de escribir poesía de la España de aquellos años; libro en el que el poeta catalán ha buscado voces y tradiciones poéticas distintas, y en el que anuncia, con su *neorromanticismo* y su *imaginería* poética la corriente *novísima* que regirá la poesía española a partir de los primeros años 70. Y una de esas voces es la de Hölderlin.⁸²⁹

En 1968, el también joven Antonio Colinas cierra sus *Preludios a una noche total*, apenas su segundo libro, con un relativamente extenso poema dedicado a Vicente Aleixandre titulado «Invocación a Hölderlin»⁸³⁰. Treinta y cuatro alejandrinos –ecos septuagenarios de tradición modernista finisecular, rompiendo pues también con los modos predominantes de escribir poesía que regían en la España de aquellos años- que

122. Por otra parte, un análisis en profundidad de la presencia de Hölderlin en la poesía de Valente excede el contenido propuesto para estas páginas y merecería estudio propio.

828. Jordi Gracia, en la introducción a su edición de *Arde el mar*, p.11. Respecto al poema en cuestión, p. 132.

829. Un análisis en profundidad de la presencia de Hölderlin en *Arde el mar* excede el contenido propuesto para estas páginas y merecería estudio aparte. De todos modos, remito a la excelente introducción de Jordi Gracia en su edición del citado poemario, especialmente pp. 68-70.

830. Antonio Colinas, *Poesía 1967-1981*, p. 87.

son *invocación* a la figura de un poeta que poco (o nada) tendría que ver «con la poesía española del *conocimiento*, de la *experiencia* y *social* de la década de los cincuenta (y principio de los sesenta) que había precedido a lo que por esas fechas sería –junto a la poética de Gimferrer y otros- el germen de la llamada generación de los *novísimos*, venecianos y/o culturalistas. De hecho, sin ánimo de profundizar en un tema que ya ha sido objeto de estudio⁸³¹, el poeta invocado en la España de 1968 por Antonio Colinas es la imagen de «un Hölderlin poeta místico-romántico»; ¿por qué?:

Hay en ello, indudablemente, una afinidad personal de credos poéticos, un gesto de reacción autoafirmadora por parte de Antonio Colinas frente a la generación anterior, generación prosaico-social dominada por poetas como Gil de Biedma y la llamada *Escuela de Barcelona*, generación ajena pues a esta visión aparentemente no *comprometida* de la literatura, de la poesía, del arte. Ante el panorama poético español de los sesenta, agotado tras una larga y tediosa posguerra dictatorial, ante la falta de una tradición inmediata que satisfaga unas diferentes necesidades poéticas, Antonio Colinas lanza sus raíces en lo viejo e invoca con versos alejandrinos modernistas el poeta de finales del siglo XVIII que inicia y padece la modernidad; el primer poeta que llega a afirmar «*wir leben im Dichterklima nicht*» y ser consciente del desalojo del ser como unidad. El salto adelante de Antonio Colinas resulta, pues, un retorno y un encuentro con un poeta maltratado, pero poeta puro que avala su quehacer poético. Es ésta la forma que adopta el poeta español para habitar la encrucijada moderna y su fragmentación en no se sabe ya cuántas tendencias y mercados.⁸³²

Tres años después, en 1971, la pequeña editorial Hontamar de Valencia publica unos *poemas* de Hölderlin en traducción de Ernst-Edmund Keil y el poeta (y crítico literario) Jenaro Talens. Esta edición inicia simbólicamente lo que se ha venido anunciando a lo largo de este capítulo como segunda (o definitiva) recepción de Hölderlin en España. Ésta abandona la intermitencia y fragmentación que la caracterizan a lo largo del

831. O. Giménez López, «El Hölderlin invocado de Antonio Colinas», en *Tradición e innovación en los estudios de lengua, literatura y cultura alemanas en España*, Sevilla, Kronos Universidad, 1998, pp. 107-115.

832. Op. cit., pp. 113-114.

paréntesis dictatorial y va a empezar a ser *completa* avalancha de reediciones, nuevas traducciones e incluso ensayos de temática hölderliniana. La lengua castellana seguirá siendo la principal (pero no única) encauzadora y los traductores ya no tendrán *obligatoriamente* que ser literatos o poetas de primer orden.

Efectivamente, en 1971 también, la Editora Nacional reedita la traducción de *El Archipiélago* de Díez del Corral. Coincidiendo asimismo con los últimos años de la dictadura franquista, en 1974, la editorial Labor de Barcelona publica *Empédocles y escritos sobre la locura* en traducción de Feliu Formosa y Félix de Azúa. Ese mismo año, Visor reedita desde Madrid las traducciones de Luis Cernuda y Hans Gebser, con la cual resurge un *clásico* y la lectura más *rebelde* y pagana de Hölderlin. Y al año siguiente, Plaza y Janés edita en Barcelona unos *Poemas* en traducción de José Miguel Mínguez. El mundo editorial parece responder pues a una demanda lectora de poesía que no puede ignorar al *poeta de poetas*. Precisamente, por esas fechas anda fraguándose en Madrid la editorial que adorna el lomo de sus libros y colecciones con el perfil del joven Hölderlin de 1788: Hiperión. E iba a ser precisamente esa editorial la que publicaría en 1976 la primera traducción española en versión de Jesús Munárriz de la novela epistolar tantas veces aludida a lo largo del proceso receptivo de su autor: *Hiperión*. ¿Pero por qué semejante retraso?⁸³³ Tal vez la edición suramericana, bonaerense más concretamente, en Emece Editores, del año 1946, haya ido cubriendo las *clandestinas* necesidades lectoras del lector peninsular. Pero lo cierto es que ni la opinión del constantemente reeditado Stefan Zweig -«El contenido ideológico de Hiperión cabría perfectamente dentro de una nuez»⁸³⁴- ni la de José María Valverde -

833. A modo de significativa anécdota, cabe dejar constancia de que Carles Riba, atendiendo a lo que parece ser un encargo editorial, llegó a traducir al castellano algunos fragmentos –con la famosa *Canción al Destino* incluida- de *Hiperión o el ermitaño de Grecia*. Estos no llegarían nunca a publicarse. Los manuscritos se conservan en el Arxiu Riba, y no ofrecen fecha concreta. Cf. Jaime Medina, *Carles Riba i Friedrich Hölderlin*, pp. 89-91.

834. Cf. p. 248 y ss. de este estudio.

«esa emocionante y despistada calamidad novelística»⁸³⁵- podían haber precisamente animado a presentar el libro ante los lectores. Asimismo, en 1976, el filósofo Felipe Martínez Marzoa traduce –con presentación y notas- para la editorial Hiperión los *Ensayos* de Hölderlin. Con esta edición irrumpe el Hölderlin *filósofo* hasta entonces sepultado bajo la imagen del lírico puro. En 1977, la misma editorial Hiperión reedita *La muerte de Empédocles* que tradujera Carmen-Bravo Villasante. Pero si un libro destaca en 1977, este es la edición de la *Obra completa en poesía* en la popular Ediciones 29 de Barcelona, en traducción *discutible* de Federico Gorbea, pero en edición bilingüe. En 1978, aparecen como tal los *Poemas de la locura* en traducción de Txaro Chamorro y José María Álvarez. (Diez años más tarde irían por su quinta edición.) Es de nuevo la editorial Hiperión la responsable y eje de la iniciativa, y su presentación también será bilingüe, una excelente característica que acompaña a la práctica totalidad de las ediciones posteriores de los versos del poeta alemán. A finales de los ochenta, Hölderlin es ya obligado conocido de todo lector de poesía en España, y los motivos de su presencia vienen avalados tanto por la calidad (y procedencia) de las ediciones, como también por breves y populares ensayos biográficos tales como el excelente *Conocer Hölderlin y su obra*, del año 1979, a cargo del novelista Javier García Sánchez y publicado por Dopesa. También en 1979, Alianza reeditaría en edición bilingüe *El Archipiélago* traducido e introducido por Díez del Corral en 1942.

Con ello, a lo largo de los años 80 y 90 irá apareciendo la práctica totalidad de la obra de Hölderlin en lengua castellana. Es la editorial Hiperión la principal artífice de esta segunda (y definitiva) recepción: *Las grandes elegías*, en 1980, en traducción de Jenaro Talens; *Hiperión (Fragmento de Thalia)* e *Hiperión. Versiones previas*, en 1986 y 1989 respectivamente, en traducción de Anacleto Ferrer; la *Correspondencia amorosa* y la excelente (y muy significativa) *Correspondencia completa*, en 1989 y 1990

835. José María Valverde, en el prólogo a sus *Doce poemas*, p. 15.

respectivamente, en traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte; *Los himnos de Tubinga*, también en 1990, en traducción de Carlos Durán y Daniel Innerarity; *Empédocles y Emilia en Vísperas de su boda*, en 1997 y 1999 respectivamente, en traducción y edición de Anacleto Ferrer; y finalmente, de momento al menos, las *Odas*, en 1999 y en traducción de Txaro Santoro.

De obligada mención son también otras ediciones en otras editoriales tales como unas *Cartas* publicadas por Tecnos, en Madrid, en 1990, en traducción de José Luis Rodríguez García; la reedición ampliada de los *Poemas* en traducción de José María Valverde, en la editorial barcelonesa Icaria, en 1983 y 1991; en el año 2002, una *Antología poética* bilingüe en edición y traducción de Federico Bermúdez-Cañete viene a añadirse a la conocida colección *Letras Universales* de la Editorial Cátedra. Y en 2003, la editorial Gredos ofrece otra versión castellana del *Hiperión o el eremita en Grecia* a cargo de Miguel Salmerón.

La segunda y definitiva recepción de Hölderlin en España se da principalmente en castellano, pero no sólo en este idioma. Ciertamente es que en lengua gallega apenas si aparece nada reseñable, exceptuando la reedición de las traducciones de Cunqueiro⁸³⁶ y las versiones al gallego que firma el poeta José Ángel Valente de «Cinco poemas de Hölderlin»⁸³⁷ en *Unión libre. Cadernos de Vida e Culturas*, en su número 3 publicado en Sada, La Coruña, en 1998; y que sólo aparecen tardíamente dos traducciones al vasco, ambas del año 2001, *Poemak e Hyperion*, y ambas en traducción de Eduardo Gil Bera para la editorial donostiarra Erein que acompañan (medio siglo más tarde) la más que anecdótica «Hoelderlinen *Schicksalslied*» del año 1951⁸³⁸. No obstante, la lengua

836. En *Flor de diversos, escolma de poetas traducidos*, Vigo, Galaxia, 1991.

837. «Brevidade», «Aos poetas novos», «Metade da vida», «Do tempo da loucura» y «A Zimmern», poemas también recogidos en la edición bilingüe de José Ángel Valente, *Cuaderno de versiones*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2002. pp. 384-393.

838. En traducción de Federiko Krutwig para *Gernika. Revista trimestral al servicio del humanismo popular vasco*.

catalana sí que irá ofreciendo una serie de traducciones que, en su conjunto, acabarán por cubrir la parte principal de la obra de Hölderlin: en 1971, Edicions 62 edita con prefacio de Gabriel Ferrater las *Versions de Hölderlin* de Carles Riba; en 1981, Quaderns Crema, en traducción de Manuel Carbonell publica *Himnes*; al año siguiente, también desde Barcelona, la editorial Eumo/Edipoies presenta la primera versión catalana de *Hipèrion o l'ermità a Grècia* en traducción de Ricard Torrents; como era de esperar, en 1983, Edicions 62 reedita las *Versions de Hölderlin* de Riba; en Barcelona y en 1986, la editorial El llamp publica en traducción de Jaume Vidal i Alcover los *Planys de Menó per Diòtima*. En 1988, las *Publicacions de l'Abadia de Montserrat* editan unos *Poemes* en traducción de Josep Maria Marlès. En 1993, Jordi Llovet publica en la editorial Columna otra traducción del *Hiperió o l'eremita a Grècia* y, en Quaderns Crema, *La mort d'Empèdocles*. Manuel Carbonell publica en 1996, también para Quaderns Crema, su traducción de *los Poemes de l'entenebriment*, y, finalmente, en 1999, para la misma editorial barcelonesa, Jordi Llovet vuelve a publicar una traducción, la de *L'Arxipèlag*, junto a las *Elegies*.

Pero no todo son traducciones literarias. La segunda (y definitiva) recepción de Hölderlin contempla también la presencia de éste en antologías de prosas filosófico-estéticas tales como la de Antoni Marí, *El entusiasmo y la quietud. (Antología del romanticismo alemán)*, que publica Tusquets en 1979 y en la que junto a Jean-Paul, Fichte, Hegel, F. Schlegel, A-W. Schlegel, Novalis, etc. consta (como romántico) Hölderlin. Una recepción definitiva en cuanto que asimismo aborda la significativa publicación de estudios, ensayos y monografías centradas en la obra y figura del autor suabo. Ya en 1982, la monografía de Rafael Argullol, *El Héroe y el Único*, dedica medio centenar de páginas a Hölderlin. En 1987, Jaime Medina publica su pionero estudio comparativo *Carles Riba i*

Friedrich Hölderlin. Al año siguiente, la editorial Hiperión presenta el clásico biográfico *Friedrich Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn* de Wilhelm Waiblinger, en traducción castellana de Txaro Santoro y Anacleto Ferrer. En 1990, la editorial Visor ofrece al público el clásico de Remo Bodei, *Hölderlin: la filosofía e il tragico* en traducción castellana también, al igual que los magistrales *Estudios sobre Hölderlin* (centrados en el análisis de la obra tardía del poeta) de Peter Szondi que publica la editorial barcelonesa Destino en 1992. Año que también contempla la publicación del análisis comparativo *Hölderlin y Nietzsche, dos paradigmas intempestivos de la modernidad en contacto* a cargo de Manuel Barrios Casares y la publicación en Visor de la monografía *De Kant a Hölderlin* de Felipe Martínez Marzoa. En 1993, la editorial Hiperión ofrece al público *La reflexión del eremita. (Razón, revolución y poesía en el Hiperión de Hölderlin)* de Anacleto Ferrer, un excelente ensayo que viene acompañado tres años más tarde por las *Claves para una lectura de Hiperión (Filosofía, política, ética y estética en Hölderlin)* de Helena Cortés Gabaudan, para la misma editorial. En 1995, el Hölderlin *filósofo* vuelve a ser abordado desde la editorial Visor en las páginas de *Hölderlin y la lógica hegeliana*, un breve pero denso y sugerente ensayo que vuelve a firmar el filósofo y catedrático de la Universidad de Barcelona Felipe Martínez Marzoa. En 1999, la editorial barcelonesa El Acantilado reedita con éxito la traducción «directa del alemán» del catalán Joaquín Verdaguier del ensayo *La lucha contra el demonio* de Stefan Zweig. En el año 2004, Anacleto Ferrer publicaba su completísimo estudio *Hölderlin*. Con él, el lector español – aun sin tener conocimientos de lengua alemana- interesado en el poeta alemán ya dispone de todos los medios para abordar *completamente* a Hölderlin.

De todos modos, el viernes 25 de junio de 1993, el periódico el *País* publica en sus páginas de opinión un artículo del catedrático de estética de la Universidad de Barcelona Rafael Argullol que representa o encarna en sí la definitiva recepción de Hölderlin en

España. El número potencial de lectores y el título ya da cuenta de su trascendencia: «Hölderlin, nuestro contemporáneo»; su contenido la avala, a la vez que sintetizan espléndidamente el *qué* y el *porqué* del poeta. La cita es inevitablemente larga:

A los 150 años de su muerte el poder de la poesía de Hölderlin se ha convertido en definitivamente indiscutible, lo cual, desde luego, no ha hecho sino incrementar la riqueza de su enigma. La obra de Hölderlin, con momentos de fulgurante belleza y tramos de indescifrable oscuridad, ejerce la rara fascinación que parece reservada a los visionarios auténticos: aquellos que nos informan sobre nuestro presente y nuestro futuro sin, por ello, someternos al acatamiento de dogmas proféticos. La poesía visionaria de Hölderlin no incita a la doctrina sino al libre juego de la permanente indagación. Tal vez por eso el pensamiento poético de Hölderlin ha resultado siempre incómodo y, en consecuencia, su recepción ha dado origen a un itinerario tortuoso en extremo. (...) Hölderlin, mítico y hermético, se erige, por su vigor poético pero también por la exigencia perentoria de su visión, en nuestro contemporáneo. (...) Hölderlin nos es necesario. Diría que, en nuestro actual momento histórico, nos es particularmente necesario por el talante de sus interrogantes y desafíos. Hölderlin intuyó un escenario, que ya es en cierto modo el nuestro, en el que al abandono de las seguridades tradicionales se sumaría el desconcierto ante las respuestas modernas. Sabía que el viejo régimen, tanto político como espiritual, había sucumbido en la impotencia pero miraba con recelo las nuevas figuras emergentes: no confiaba en el *individuo*, criatura privilegiada del racionalismo que, a su parecer, acabaría recluida en un callejón sin salida de carácter solipsista, y, al unísono, desconfiaba abiertamente de las virtudes redentoras de la *masa*. De igual forma era sumamente crítico con respecto al mito del progreso, al que observaba como el principal cimiento engañoso sobre el que reposaban las esperanzas modernas. Pero, por encima de todo, Hölderlin combatía la concepción teleológica que exigía que la historia culminara en paraísos terrestres, de acuerdo con las líneas ideológicas inauguradas por la Ilustración. Naturalmente, dada la dinámica de la época moderna, un pensamiento de este tipo estaba condenado a un largo ostracismo y, desde este ángulo, la *locura* de Hölderlin es, para nuestra perspectiva, mucho menos inquietante que su lucidez. (...) Es sabido, al menos para sus lectores, que uno de los aspectos que más obsesionaban a Hölderlin era la pérdida del *diálogo sagrado* entre el hombre y la naturaleza. El hombre, o mejor sería decir el *individuo*, en un "paisaje sin dioses", expresión equivalente a lo que en nuestro lenguaje cotidiano llamamos naturaleza *inanimada*, era percibido dolorosamente por el poeta como el protagonista de ese monólogo infeliz que constituía la existencia. Paralelamente, el visionario quería reestablecer aquel diálogo perdido. (...) A diferencia de algunos de sus contemporáneos, Hölderlin nunca desvinculó su horizonte personal de los horizontes futuros que aguardaban a la humanidad. Todo lo contrario: su propia misión como poeta estaba estrechamente unida al devenir colectivo y es en este sentido que alguno de sus enunciados más innovadores atañen al rumbo de la civilización. (...) Hölderlin es pionero así de una línea fundamental, aunque frecuentemente subterránea, del pensamiento moderno que reivindica, frente a una civilización atrincherada en la propia fortaleza, lo que podríamos calificar de

civilización erótica, es decir, aquella permanentemente abierta a engendrarse en lo otro. También en esto haríamos bien en considerarlo nuestro contemporáneo. Cuando soplan vientos que restringen la mirada del hombre a un territorio de supuesta seguridad y se anuncian cierres de fronteras físicas y mentales, nada más conveniente que escuchar de nuevo las palabras de quien consideraba que la vida era la travesía de lo incierto en busca de lo que había prometido un sueño.

Obviamente, Hölderlin también aparece en las (pocas) Historias de la literatura alemana (o en lengua alemana) que han ido apareciendo a lo largo de los últimos decenios en las librerías del país. Pero no toca aquí valorar (si acaso fuera posible) el alcance del eco del tratamiento dado al *romántico* Hölderlin en obras que son principalmente de mera consulta. No obstante, sí merece mención la traducción castellana de Pablo Sorozábal Serrano del *Hölderlin* de Peter Weiss, en 1996, en la colección Teatro de la editorial vasca Hiru. Alfonso Sastre presenta la edición y en sus palabras la reivindicación de un Hölderlin *intelectual comprometido* que también participa de la recepción (léase lectura) completa del poeta alemán en España.

Finalmente, cuando el lector español de poesía topa con poemas con títulos tales como «La torre de Hölderlin», de Aurora Luque, en su poemario *Problemas de doblaje*⁸³⁹, ya no hay sorpresa o desconocimiento, sino familiaridad y complicidad casi. O cuando, último ejemplo, en el poema «Letanía del ciego que ve» Antonio Colinas escribe «Que si la vida es un acabar, / cual veleta, chirriando en lo más alto, / allá arriba me calme para siempre»⁸⁴⁰, el lector sonrío y oye también los ecos de los últimos versos de «Hälfte des Lebens» de Hölderlin en traducción autocorregida de Luis Cernuda.

839. Aurora Luque, *Problemas de doblaje*, Madrid, Adonais, 1989, p. 44.

840. Antonio Colinas, *Tiempo y abismo*, Barcelona, Tusquets, 2002, p. 117.

X. CONCLUSIÓN

La conclusión principal a la que ha llegado esta tesis doctoral queda anunciada desde su mismo título: el estudio de la recepción literaria de Hölderlin en España permite establecer un primera etapa comprendida entre los años 1919 y 1936; un primer proceso receptivo a lo largo de 17 años cuya característica central es la de sentar las bases de lo que será la segunda y definitiva recepción del poeta alemán, a partir sobre todo del último cuarto del siglo XX y tras atravesar el paréntesis dictatorial franquista; un primer proceso receptivo en el que las figuras literarias de primer orden tales como Carles Riba en lengua catalana, Álvaro Cunqueiro en lengua gallega y, sobre todo, Cernuda en lengua castellana resultarán ineludibles y habrán de tenerse ya siempre presentes en cuanto que primeros cualificados traductores de Hölderlin en y para la literatura escrita en España.

No por casualidad concluye el párrafo anterior aludiendo a la tarea traductora. En ello se insiste desde el *preliminar* de este estudio: Hölderlin es hoy en día figura inevitablemente conocida y reconocida entre los literatos de este país... y la historia de este reconocimiento pasa por la historia de la traducción de su obra. Porque la traducción es en el caso de Hölderlin el núcleo de su fenómeno receptivo, el testimonio de primer orden que nos permite acceder al estudio de los contactos entre Hölderlin y los literatos españoles que por primera vez lo leyeron y tradujeron. El hecho de que las traducciones encauzaran la recepción de la obra del poeta alemán en España y contribuyeran decisivamente desde su pretendido carácter literario a la constitución del corpus filológico del que será posible interpretar y establecer la forma en que el poeta alemán fue leído y presentado ante el público constituye una premisa inicial que infiere

en conclusión. Desde esas traducciones se puede empezar a discernir los motivos que propiciaron *esa* lectura de Hölderlin, y desde ellas se intenta evaluar el primer alcance (o influencias) de semejante atención. Es por ello pues que el presente estudio haya estado fundamentado en las traducciones, siendo la cronología con la que éstas han ido apareciendo a lo largo de 1919 y 1936 lo que ha determinado su estructura y presentación.

Una vez señalado el carácter central de la traducción en la historia de la recepción literaria de Hölderlin en España resultaba pertinente fundamentar desde la historia de los estudios filológicos, desde la *gran y multidisciplinar* casa de la Literatura Comparada, más concretamente, el cuerpo teórico que iba a permitir el análisis de la recepción literaria a la luz de las traducciones. A ello se dedican los dos primeros apartados del capítulo primero, siendo más concretamente el segundo el que expone la metodología aplicada; una metodología tan *sencilla* como *clásica* basada en interrogar al texto o en intentar responder a qué se traduce de Hölderlin, dónde, cuándo, cómo, en qué soporte aparece la traducción - ¿revista?, ¿libro?, ¿antología?-. quién es el autor de la misma, qué la motiva, bajo qué criterios y pensando en qué destinatarios..., y todo ello sin obviar otros textos de carácter introductorio o complementario que también arrojarían luz a la comprensión del fenómeno receptivo y a sus posibles consecuencias.

Pero sucede que apenas iniciado el estudio de las primeras traducciones se observa y comprueba que el interés por la figura de Hölderlin responde al interés que esta figura apenas había despertado en la propia tradición literaria alemana y que ello obligaba a tener en cuenta la propia recepción literaria de Hölderlin en la Alemania de la primera mitad del siglo XX. De ahí el tercer apartado del primer capítulo. Poeta prácticamente olvidado a lo largo de casi la totalidad del siglo XIX, su figura resurge a

principios del siglo XX para, superado un primer interés excesivamente centrado en su *locura*, descubrir en él a un poeta absolutamente moderno en su pensamiento poético y en el tratamiento dispensado al lenguaje poético, especialmente en su creación posterior al 1800. El filósofo Dilthey, el poeta Stefan George y la primera edición sistemática de los escritos de Hölderlin realizada por Hellingrath en el período inmediatamente anterior a la Primera Guerra Mundial conforman las tres piedras angulares que sustentan el renacimiento de Hölderlin en su propia tradición literaria. El interés de Heidegger a partir de 1935 constituye su consolidación definitiva, aunque también la excusa para la gran (aunque, afortunadamente, sólo temporal) tergiversación nacionalsocialista.

Fruto del redescubrimiento de Hölderlin en Alemania es su ineludible inclusión en las antologías de poesía lírica de la época. Una de ellas, *Die hundert besten Gedichte der Deutschen Sprache; Lyrik*, realizada por Richard M. Meyer en 1909 sirve de modelo para *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua alemana* que publica la editorial Cervantes en 1919, «traducidas directamente en verso por» Fernando Maristany. Entre esas poesías hallamos las (más que probables) tres primeras traducciones de Friedrich Hölderlin en España: «Hyperion», «¿Por qué tan breve?» y «¡Oh, ponte, bello sol...!». Su valor es exclusivamente histórico, pues los textos hölderlinianos presentados, amén de sólo mostrar una insignificante muestra de la obra del poeta alemán, presentan una traducción marcadamente conservadora, carecen de valor o trascendencia literaria alguna y caen en el olvido. Nadie las menciona. Ni siquiera Montoliu, dos años más tarde.

Efectivamente, en 1921, y de nuevo para la misma editorial Cervantes, y en su colección *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, Manuel de Montoliu

traducía y presentada una selección de 20 poemas de Hölderlin. La edición viene precedida de una introducción biográfica firmada por la editorial, pero con una extensa aportación *crítica* del traductor. Los veinte poemas seleccionados no responden precisamente a unos poemas cuya temática y concepción pudieran interesar a unos escritores españoles *modernos* metidos por esos años en lo que será el prolegómeno de la llamada Generación del 27. Todo lo contrario, los poemas presentados al lector español de 1921 responden a la visión edulcoradamente *romántica* del poeta anunciada en las palabras preliminares; una imagen idealista, soñadora, sentimental, hipersensible y solitaria del genio poético expresada en poemas que son una recreación desfigurada del original, no una traducción, en poemas que sólo pueden ser asociados a una concepción extremadamente clásico-conservadora de la literatura.

Los textos traducidos conducen expresamente hacia la tradición literaria del lector español. Manuel de Montoliu no es fiel al texto original, desnaturaliza; no es leal, manipula desde la misma selección de los textos. Y, salvo excepciones, la *traducción* dista de ser literal en las palabras, no respeta ni el ritmo, ni las estructuras sintácticas. Es decir, abandona el original para crear un texto nuevo. El criterio de traducción de Montoliu confluye en una tradición conservadora y católicamente establecida; tradición de valores instaurada sobre una profunda reticencia a la modernidad y sus novedades, desconfianza que reprime toda innovación o nueva dirección de estilo. Montoliu evita todo texto que formal o temáticamente se aparte del modelo que él supone (o desea) propio del sistema de meta; selecciona al Hölderlin más *clásico-romántico*, el poeta anterior al 1800, el menos representativo del Hölderlin *moderno* apenas redescubierto en Alemania; elude neologismos, exotismos, metáforas osadas que se aparten de los clichés pertinentes y, aunque éstas sean *nuevas* para la ocasión, crea estrofas que no son sino camuflaje de la métrica clásica castellana. Montoliu acaba así por ofrecer un

repertorio poético desfasado y ampliamente superado en 1921: un Hölderlin afectado, patético, bucólico sobre un fondo paisajístico de cartón-piedra, encorsetado métricamente, de lenguaje grandilocuente, pedante, cultista y retórica rancia completamente ajeno al del texto original.

La traducción se revela así como totalmente descontextualizada: no funciona ni repercute en el sistema literario de acogida. De simple valor documental, la traducción de Montoliu tiene un repercusión nula entre las jóvenes generaciones de escritores, sea en lengua castellana, sea entre sus coetáneos catalanes mayoritariamente catalanistas; no fue *camino hacia la obra* de Hölderlin. Quedó en el olvido.

Carles Riba había ganado en 1922 el primer premio de los *Jocs Florals de l'Empordà* con siete versiones de poemas de Friedrich Hölderlin. Estos aparecen publicados a principios del año siguiente y fundamentan el considerar a Carles Riba como introductor de Hölderlin en la literatura catalana. De hecho, Riba continúa publicando poemas de Hölderlin hasta la versión *definitiva* de sus versiones, versión que vendría a coincidir con la edición clandestina de las mismas en un solo libro en la Barcelona franquista de 1944. La excelencia de la labor traductora explican que las *Versions de Hölderlin* sean hoy en día un clásico de la literatura catalana.

Riba se encuentra en un callejón sin salida, en plena crisis creativa cuando, en Alemania y entre los meses de marzo y junio de 1922, descubre a Hölderlin. Claro caso de empatía, el poeta catalán se siente identificado con la *pureza* lírica del alemán y con el helenismo profesado como religión que desprende su obra; el poeta en crisis encuentra en Hölderlin lo que necesitaba y en el momento oportuno, tanto temática como estilísticamente: música, elevación, naturaleza, una Grecia romántica y, lo que el propio Riba denomina, «sentiment infantívol del Fat»; una técnica poética cuya

adopción y/o asimilación le permiten seguir *siendo* poeta pese a la aridez de su propia tradición poética catalana. Sin duda, la traducción de Hölderlin le salva así de sus contemporáneos.

Pero Riba no traduce la totalidad de la obra de Hölderlin. Su interés se centra en la poesía, en poemas preferentemente cortos y pertenecientes en su mayoría al *Spätwerk* de principios del 1800, cuando Hölderlin poeta *moderno* puede caracterizarse por tener una poética, una especie de sistema de su poesía o de la poesía en general en el cual la lírica se revela como el fenómeno más puro y más sublime de la poesía. Es el Hölderlin venerado en la Alemania que Riba conoce y que Riba no duda en incorporar a su bagaje literario personal y *colectivo*.

Porque Riba también traduce a Hölderlin con otra intención: otorgar identidad a la lengua receptora, enriquecer, fijar y actualizar literariamente una lengua catalana política y socialmente discriminada y de pobre o nula tradición inmediata en la que disponer puntos *modernos* de apoyo, guía e inspiración. Traducir a Hölderlin es reivindicar las plenas posibilidades literarias del catalán, reivindicar también desde poemas como «Oda als Alemanys» el patriotismo catalán, y, sobre todo, buscar reconocimiento moderno (y europeo) en la literatura propia.

De hecho, las *Versions* de Riba son de exquisita calidad literaria y, al igual que la *Odisea*, constituyen ya –como se dijo– un clásico en la literatura receptora, lo cual equivale a hacer de Hölderlin (o del Hölderlin de Riba por ser más exactos) una obra literaria *plenamente* catalana. Consciente de que la lírica moderna más bien sólo posibilita la realización de *variaciones* sobre textos poéticos, el criterio de traducción seguido por un experimentado Riba es preciso y exigente; dedica especial atención al ritmo del original para, sobreentendiendo la fidelidad al contenido de éste, y sin traicionar y respetando la lengua receptora, recrear *intuitiva*-subjetivamente en su

lengua el estilo equivalente al original alemán. Riba consigue así llevar *íntegramente* la lengua catalana a unos parámetros de expresión poética alcanzados sólo por la lengua traducida. Consigue de este modo plasmar *su* lectura ideal; una lectura *apasionadamente* consciente que le obligó a repasar y retocar en varias ocasiones sus versiones y le hizo padecer no pocas dificultades, pero cuyo fruto literario justifica los largos años de esfuerzo y dedicación.

Una dedicación no sólo palpable en las versiones en sí, o en la correspondencia del poeta, sino también en publicaciones paralelas tales como el «Hölderlin entenebrat: una visió i una conjectura» aparecida en la selecta *Revista de Poesia* de la Barcelona de junio de 1926, traducción impecable (por encargo o invitación) de la conocida anécdota pseudohistórica de un Hölderlin venerando unas estatuas griegas a las afueras de París que fue dada a conocer por Hellingrath en las páginas de su conocido ensayo *Hölderlins Wahnsinn*, y que bien puede constituir además muestra clara del interés (y cierto conocimiento ya) por Hölderlin entre el público lector de poesía en la Barcelona de los años treinta. Riba fortalece la *popular* imagen del Hölderlin enajenado, pero la fundamenta en un sentido helenismo que no está exento de reflexión, ni de grandeza. Precisamente, la imagen avala el helenismo activamente reivindicado por un Carles Riba traductor de los clásicos griegos. Y en su breve prólogo, el poeta catalán no entra a discutir la autenticidad de lo narrado, pero fundamenta literariamente la verosímil anécdota que afecta a un poeta del cual el propio Riba es a ojos de sus coetáneos su *representante* e introductor.

Consideradas y reconocidas desde un principio como introductoras de Hölderlin en la literatura catalana, las *versiones* de Riba tuvieron desde su aparición una repercusión firme, aunque de constancia lenta y dilatada en el tiempo -de 1922 a 1944- y un alcance que geográficamente -dado la índole local y minoritaria de las

publicaciones que ofrecían las traducciones, las incidencias históricas por todos conocidas y la clandestinidad que marca la primera (y mínima en su tirada) edición conjunta de los 24 poemas- sólo puede y debe limitarse al ámbito de las letras catalanas.

Pero el primer alcance de las *versiones* en el conjunto de las letras catalanas, viene precedido por la repercusión que tiene la lectura de Hölderlin en la obra del propio Carles Riba. Una repercusión que se manifiesta, por un lado, en los textos de crítica literaria y bajo la forma de breves citas textuales procedentes de la obra del poeta alemán que Riba llega incluso a comentar, y repercusión que se manifiesta en la propia creación poética de Carles Riba con *influencias* literarias –imágenes, motivos, temas y técnicas formales poéticas- de origen hölderliniano.

No obstante, Carles Riba, patriarca de las letras catalanas, no ofrece una visión completa de Hölderlin; aun pudiendo hacerlo, no alude a aspectos filosófico-políticos *subversivos* del pensamiento del poeta y se ciñe a *su* restringida (que no incorrecta) e invariable lectura de un Hölderlin romántico, griego, apasionado, puro e *inefable*; imagen que en líneas generales se adapta coherentemente a su concepción de la poesía e imagen que determinará la primera recepción del poeta, la que canaliza y determina la lectura y consecuente alcance posterior de la poética de Hölderlin en el conjunto de la literatura catalana hasta el último cuarto de siglo. El poco número de poemas traducidos y el carácter y temática que subyacen facilitan la lectura *ribaniana* de Hölderlin. Y es ese Hölderlin el que, bajo la sombra y maestrazgo de Riba, cabe encontrar, por ejemplo, en la poética del joven Joan Vinyoli, en el poeta Ricard Permanyer o en Segimon Serrallonga.

Pero el alcance *ribaniano* de las progresivas versiones de Hölderlin no acaba de entenderse si no se insiste previamente en otro factor decisivo: su condición de poeta lírico *puro*, y las propias características de los poemas traducidos, breves y bellos, que

posibilitan la acogida favorable de Hölderlin entre los poetas catalanes, mayoritariamente simbolistas y postsimbolistas, de los años de la República. Un Hölderlin que, paralelamente a la actividad receptora de Riba, también aparece en la prensa barcelonesa de la época. Otro cauce receptivo (y complementario) que se ha tenido en cuenta.

Efectivamente, a lo largo de 1923, Joan Crexells y Tomàs Garcès, con dos artículos el primero, «Hölderlin, el poeta de l'hora» y «Notes sobre Hölderlin», y uno el segundo, «Hölderlin en català», todos ellos publicados en el rotativo catalanista *La Publicitat* de Barcelona, ofrecen un primer conjunto de textos periodísticos que -aun sin nombrarla en el caso de Crexells- giran en torno a la labor traductora de Riba para precisamente decir e informar sobre la figura de un poeta acerca del cual Riba no iba a ofrecer prácticamente información. Los textos de Joan Crexells -periodista y helenista corresponsal en Alemania para el mismo rotativo- informan de la recuperación *nacional* de Hölderlin y se encargan de situar al poeta, un «alemany enamorat de Grècia», en la historia literaria alemana. Y lo hace con voluntaria precisión al, por una parte, catalogarlo de representante de la transición entre los clásicos alemanes y la escuela romántica, evitando así la fácil catalogación de *romántico* que acompañará posteriormente a Hölderlin a lo largo de su progresivo *ingreso* en el mundo literario catalán, y, por otra parte, al aportar en ambos artículos referencias y noticias exactas de buena parte de su obra. Además, cuando Crexells cita pasajes de la obra de Hölderlin -del *Hyperion* básicamente- no lo hará de manera gratuita; en todos ellos subyace una clara invitación a una lectura en clave catalanista. Los dos artículos de Crexells suponen pues una sólida introducción a las traducciones que iban a publicarse en cuestión de meses; Carles Riba ya no tiene necesidad de prologar a un poeta alemán de primera fila en un país, Alemania, que es potencia cultural europea; un autor cuya poética parece

correr acorde con el helenismo estetizante propio de los círculos literarios catalanistas y pequeño-burgueses deseosos de *europizar* la literatura en lengua catalana. En este contexto, el breve artículo del poeta y periodista Tomàs Garcés cumplirá con la función de reseñar y dar a conocer la reciente publicación en un solo volumen de los trabajos premiados en el certamen de los *Jocs Florals* del año anterior, entre los cuales, obviamente, los siete poemas de Riba, «tots set, meravelloses flors de tristesa [...] els més delicats versos que hagi escrit un poeta tràgic». Pero aquí la imagen que presenta Garcés ya será la de un Hölderlin trágico, delicado, melancólico y triste. Un Hölderlin *romántico*.

Tras la traducción del «Hölderlin entenebrat» de Riba, en junio de 1926, han de transcurrir prácticamente cuatro años para que el lector catalán vuelva a tener noticias de la persona y obra del literato suabo. Restablecida la prensa catalana, el 1 de mayo de 1930 el periódico barcelonés *Mirador* publica «El poeta Hölderlin». Firma el artículo el poeta local Agustí Esclasans. Junto a las tres cartas traducidas por Elvira Augusta Lewi a finales de 1931, se dispone así de un mínimo segundo conjunto de textos periodístico-literarios en torno a Hölderlin, dos publicaciones que quedarán esta vez fuera de la órbita directa de la labor traductora de Riba.

Así, el primer texto periodístico-literario tiene como objetivo inicial el dar a conocer la publicación en Francia de unos *Poemes de follia* de Hölderlin. Pero desde el elogio que caracteriza la totalidad del artículo, un artículo extenso y documentado, se pretende reivindicar la actualidad (y utilidad) de los versos de Hölderlin en el mundo literario catalán. Una valorización que justificaría el motivo principal de la iniciativa periodística y que es el reclamar a la luz de su calidad lírica la traducción al catalán de *todos* los poemas de Hölderlin; petición que cierra el artículo y que apunta a Carles Riba. No obstante, pese a la amplia y correcta biografía presentada, Esclasans ofrece

una descripción del poeta y su obra que de nuevo encaja con la imagen de sesgo *romántico* ya aportada por sus predecesores catalanes, pero sobre todo una visión parcial e interesada de Hölderlin centrada en el aspecto de la poética hölderliniana que real y personalmente interesa al autor del artículo: el ritmo, categoría poética que no había sido explícitamente señalada aún, y que constituye una obsesión para Esclasans, él mismo *poeta* purista de inspiración rítmica. Con Esclasans, la recepción del poeta alemán quedaría limitada pues a los poetas de tendencia *purista*, de raíz simbolista y exclusivamente interesados en la imagería y musicalidad de la forma.

A finales de 1931 aparecían en *La Revista* la traducción catalana de tres cartas pertenecientes al «Epistolari d'Hölderlin» a cargo de la desconocida Augusta Elvira Lewi, la primera en el ámbito español centrada en la actividad epistolar del poeta. Sin introducción o nota aclaratoria alguna, salvo el epígrafe que las sitúa en la ciudad de Tübingen y -con alguna inexactitud- entre los años 1788 y 1793, el lector se encuentra con tres cartas pertenecientes a un poeta alemán del que ya habrá oído hablar en los círculos literarios de la capital catalana. Una ausencia de palabras introductorias que impide saber el motivo, la fuente y criterio seguidos para la selección de las tres misivas a amigos de juventud que la traductora presenta sin respetar el orden cronológico original, y sin concretar la fecha de sus respectivas redacciones. La primera carta no entra en excesivos detalles y su temática queda diluida en los sobrentendidos propios de la amistad que profesan remitente y destinatario; en todo caso, sugiere básicamente al lector la imagen de un Hölderlin *romántico* y solitario que halla refugio en la poesía. La segunda carta, aunque cambie de destinatario, tampoco ofrecerá una especificidad temática y deja entrever desde un principio la imagen del *romántico* que *fantasea*, que desea huir, duda y reconoce una «excessiva sensibilitat». La última carta sitúa al lector ante una nueva turbia situación de conflicto personal súbitamente contrarrestada con

una declaración de alegría, que el lector debe atribuir, pese a la ausencia del protagonista, a un encuentro entre amigos imbuidos de lecturas. La traducción ofrece a partir de ahí un texto confuso, inconexo y repleto de licencias expresivas. Una falta de rigurosidad a la hora de traducir que afecta de hecho al conjunto de las cartas publicadas. Estas ayudan a dar a conocer la existencia de un epistolario, pero su repercusión será meramente minoritaria y anecdótica.

Todo ello ayuda a consolidar la principal conclusión a la que se llega en este apartado: la primera recepción de Hölderlin en lengua catalana, con ecos en la prensa, pasa ineludiblemente por las versiones de Carles Riba; un poeta capital en la literatura catalana del siglo XX cuya obra no sería la que es de no haber transitado por ella la crucial y oportunísima influencia de Friedrich Hölderlin.

En octubre de 1934 aparecían en la revista galleguista *Nós* la traducción en lengua gallega de tres breves poemas de Friedrich Hölderlin. La existencia de Hölderlin en lengua gallega en 1934 deberá abordarse teniendo en cuenta dos circunstancias que también, introduciendo las oportunas y sabidas diferencias, acaban de quedar patentes en el caso catalán: la condición de poeta e intelectual (aquí) galleguista del traductor (y autor de la breve nota biográfica introductoria) y, consecuencia lógica de esta primera circunstancia, la necesidad de reivindicar una lengua política y literariamente marginada y asociada (en Galicia) a las capas analfabetas de las sociedad. La traducción vuelve aquí y de este modo a ser un intento de demostración de la capacidad literaria del idioma que *recepiona*. De esta voluntad reivindicativa, defensa y revalorización social de la lengua gallega, participa precisamente la revista cultural que acoge estas primeras traducciones gallegas de Hölderlin, porque Hölderlin vendría a ofrecer su *actualidad continental* para empezar a poner la lengua gallega a la altura de cualquiera de las

literaturas europeas y porque permitiría valerse de su concepción idílica de Grecia para establecer un paralelismo con la concepción identitaria de la cultura propia, la Galicia *celta*. Sin embargo, los tres breves poemas vertidos al gallego poco dejan entrever acerca de esa visión tan helénica como idílica de «un clasicismo que es posible para nosotros», sino que más bien apuntan hacia un neorromanticismo entendido como expresión de nostalgia, de *saudade*, de tristeza por la pérdida de algo edénico e inefable y, sobre todo, un neorromanticismo encarnado en la figura del vate-poeta que es genio que sufre por ser un incomprendido, un idealista pasional que acaba en un *grave estado de locura* tras luchar con su demonio interior. Y se recurre aquí a los términos *locura* y *demonio*, porque Cunqueiro reconocerá años más tarde la crucial influencia del texto de Stefan Zweig, *La lucha contra el demonio*, en su acercamiento a Hölderlin y porque Cunqueiro, desconocedor del alemán, parte de la traducción francesa de los llamados *Poèmes de la folie* publicada en París en 1930 para elaborar sus versiones. De ahí la casi total literalidad de los tres textos en gallego con respecto a un original francés que, pese a opciones de traducción discutibles y algunos errores, puede considerarse correcto y de cierta calidad literaria. En 1934, Álvaro Cunqueiro ha traducido buscando ser fiel a un original que desconoce y, basándose en el francés, siguiendo su propia intuición poética.

Hablar de la primera recepción de Hölderlin en lengua gallega conduce pues inevitablemente a la labor traductora de Álvaro Cunqueiro, *el* introductor de Hölderlin en el ámbito cultural gallego. Su valor es histórico-literario. Ahora bien, su influencia posterior será anecdótica y minoritaria. De no ser por su poema «A Hölderlin», ni siquiera en su labor como poeta cabe asegurar una presencia inequívoca del poeta suabo.

En 1934, La Editorial Apolo de Barcelona publica el libro *La lucha contra el demonio* de Stefan Zweig, en excelente traducción «directa del alemán» del catalán Joaquín Verdaguer. Libro de gran aceptación y de reiteradas reediciones hasta bien entrados los años cuarenta, éste incluye tres ensayos biográficos en torno a las figuras de Hölderlin, Kleist y Nietzsche, tres textos independientes centrados precisamente en la *locura* de estos; una *locura* que no es otra cosa que la expresión de una genialidad creativa mal entendida y marginada por sus contemporáneos. En el caso de Hölderlin, Zweig sintetiza tan amena como magistralmente en 18 capítulos los hallazgos de las nuevas investigaciones e interpretaciones que caracterizan el redescubrimiento de Hölderlin en tanto que 'poeta contemporáneo' entre los jóvenes del ámbito cultural germano inmediatamente posterior a la primera gran guerra. Una visión que consolida la versión definitiva de un Hölderlin poeta que es modelo de artista moderno, el modelo a reivindicar; eso es: poeta en confrontación con el mundo y precursor en asumir la incompatibilidad de la palabra poética con un mundo mercantilizado. El ensayo es sumamente sugerente y ofrece una perspectiva repleta de citas textuales igual de sugerentes y procedentes del conjunto de su obra. El ensayo encauza de algún modo e *influencia* la lectura del poeta de tal manera que llegará incluso a propiciar algunas de las primeras traducciones peninsulares de Hölderlin. Riba conoce el ensayo, Cunqueiro reconoce su influencia e incluso –aunque empíricamente indemostrable, sin dejar resquicio a la duda- el mismo Cernuda parece o debe haber tenido algún tipo de contacto con un texto que encaja tanto con su psicología vital y poética como con *su* próxima lectura de Hölderlin.

La lucha contra el demonio invita a la lectura de Hölderlin y participa sin lugar a dudas de su primera recepción. No obstante, a falta de inapelables pruebas filológicas, resulta difícil precisar, evaluar y valorar el alcance de su constatado éxito editorial.

En enero de 1936 sale a la calle el número 32 de la revista madrileña *Cruz y Raya*. Con ella la traducción de 18 poemas de Friedrich Hölderlin a cargo de Luis Cernuda y Hans Gebser. Salvo una tendenciosa reseña purista a cargo de Enrique Azcoaga, los poemas apenas si tendrán ocasión de tener una repercusión mediática inmediata entre los muchos lectores de poesía de la España de la República, pero sí el tiempo y la calidad literaria que les iban permitir llegar a ser el punto de referencia fundacional de Hölderlin en lengua castellana. Los textos de Hölderlin con la voz de Cernuda constituyen *el* documento crucial de lo que acabaría siendo, esta vez sí, la primera recepción de Hölderlin en la literatura en lengua castellana. Prácticamente todas las aproximaciones posteriores a Hölderlin tendrán que tenerlos en cuenta. Como en el caso de Riba en catalán, Hölderlin entra de la mano de uno de los poetas con mayor y creciente reconocimiento en la historia de la literatura escrita en castellano en el siglo XX.

Y al igual que Riba, Cernuda se acerca a Hölderlin para, coincidiendo con una crisis personal, encontrar asimismo salida a un momento largo de sequía creativa. Y más tarde reconocerá que para él la lectura de Hölderlin fue «una intuición nueva de la poesía y una visión distinta de la realidad». Antes ya había leído *algo* de este autor; y se trata de una lectura que puede rastrearse en su obra anterior. Pero la lectura de Hölderlin y la labor traductora de sus versos —¿motivadas ambas por la lectura del ensayo de Zweig?— le permiten encontrar en el autor alemán un espíritu afín, una biografía de rebelde inadaptado y solo por el cual sentir una inequívoca empatía y una fundamentación ideológico-poética que le acompañarán el resto de su vida y gracias a la cual escribir versos irá más allá de ser un mero juego intrascendente, un entretenimiento estético, y se revelará como una actividad en estrecha relación con el mundo, la

naturaleza y lo Divino que esconde el lenguaje de un cuerpo que ama porque desea. En Hölderlin encuentra una forma que expresa, fundiendo lo conceptual con lo sentimental, su conflicto personal con la realidad.

En verso libre rítmico, la traducción de Luis Cernuda (y Hans Gebser) es, por principio, sumamente respetuosa con el contenido del original alemán y de ahí que siga casi literalmente –exceptuando, obviamente la sintaxis- el texto de Hölderlin. Aunque cae en incorrecciones y en errores –como el famoso «restallan las banderas» en vez de «rechinan las veletas» de «Hälfte des Lebens»-, estos son más bien fruto de los giros lingüístico-literarios del propio poeta sevillano. Precisamente, el eco inequívocamente cernudiano de los poemas de Hölderlin, breves en su mayoría, nos indica que no nos hallamos ante meras versiones. El intérprete traductor sale de su centro natural y busca otros centros. Pero el poeta español no intenta reproducir fidedignamente el verso alemán de Hölderlin, sino que trata de acercar su texto a lo que supone del texto alemán, y con la máxima fidelidad posible. En ello participa la selección de los poemas; centrados en el *Spätwerk* y en los poemas de la locura, estos, aun siendo pocos, conforman una sutil y rotunda biografía poética que hacen de Hölderlin un contemporáneo. Pensando en él mismo como vate, Cernuda consigue reproducir la vida ideológica y poética de Hölderlin. Podría de este modo ser considerado traductor radical, en el sentido de que su traducción realiza una interpretación (a través de la selección de los textos, del orden de su exposición, del lenguaje utilizado) y arrima el resultado hacia el terreno de lo artísticamente legítimo.

Consecuentemente, traducir a Hölderlin iba a dejar huella en la propia obra de Luis Cernuda, *influencias*, todas ellas lógicamente coincidentes o posteriores a *Invocaciones*, de 1935, poemario que rompe con sus libros anteriores, a la vez que coincide en el tiempo con su labor traductora. A nivel de *influencia* formal destaca el

uso consciente y más marcado de encabalgamientos y la aparición de lo que el mismo Cernuda denominará «ritmo doble, a manera de contrapunto: el del verso y el de la frase.» Y también se observa una temática de origen hölderliniano que encuentra eco concreto en los versos del poeta a través de apenas (pero significativos) dos conceptos: una mitología griega cargada de sentido (de sensualidad), y una concepción de la muerte que abraza un panteísmo integrador. Pero Cernuda *descubre* en Hölderlin temas que le son asimismo afines y que bien pudieran servir de pauta explicativa a la recepción del poeta alemán. Ambos parten de un claro posicionamiento vital común: el rechazo radical del mundo que les ha tocado vivir: para ambas personalidades poesía y vida son palabras sinónimas, trágicamente enfrentadas a una realidad burguesa, insensible y mortalmente utilitaria; posicionamiento que sustenta temas afines, temas que se consolidan en la poética cernudiana, temas que tal vez no hubieran finalmente llegado a ser sin la mediación de la poética del alemán, y temas que están todos ellos presentes en el ensayo de Zweig traducido en España en 1934. Así, el *Dichterberuf*, esa vocación poética irrefrenable que un *demonio* ordena, la imagen (y vivencia) de poeta como ser ultrajado, la religiosidad y la rebeldía como forma de ser en el mundo, el acorde panteísta recogido en no pocas composiciones poéticas, la fragilidad del sentimiento amoroso, la soledad y, finalmente, el conflicto Norte utilitarista y Sur poético...

La poética de Luis Cernuda asimila en tres etapas fundamentales la figura y obra de Friedrich Hölderlin: una vaga y enigmática lectura del *Hyperion* (1928-1929), el estudio y traducción de poemas (1935) y, a partir de entonces, la tercera, la admiración por el primer poeta excluido. Se trata de una recepción que se prolonga desde el período de las traducciones hasta el final de la vida de Cernuda. No es una influencia pasajera, exclusivamente localizable en su creación poética inmediatamente posterior a las traducciones de *Cruz y Raya*. Si estudiar la obra poética de Cernuda es ante todo

comprender su fe sacerdotal en la causa perdida de la poesía, Hölderlin *es* el ejemplo. Le ofreció el modo de estar poéticamente en el mundo que encaja con sus necesidades espirituales. Friedrich Hölderlin inicia –y esta es la tesis de Heidegger- una nueva poetización de la poesía, una reflexión trascendental de ella misma desde ella misma, visión nueva y autosuficiente, al resguardo e independiente, como el mito, de un mundo que se anunciaba ya a finales del siglo XVIII sombrío para la poesía. Con la recepción de Hölderlin, Cernuda inicia además la paulatina integración de su obra en la tradición europea, da con el *romanticismo* que él reclama. Del mismo modo Hölderlin encuentra en Cernuda el terreno ideal para ser correctamente *repcionado*. Hölderlin es en cierto sentido el pretexto de Cernuda para actualizar el llamado Romanticismo Español, europeizarlo, introducirle en la tradición dionisiaca, demoníaca... en la *moderna* en definitiva. De este modo, la traducción de Hölderlin bien puede ser en Cernuda necesidad y estrategia interpretativa para recuperar lo que el Romanticismo español no tuvo.

Luis Cernuda acaba pues constituyendo la principal vía introductoria directa de la poesía del poeta alemán en las letras castellanas y la más consolidada poéticamente. Prueba de ello la hallamos en la indudable presencia de Hölderlin en *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre, del año 1944, uno de los poemarios cumbre de la historia de la literatura española del siglo XX. Una presencia difusa en el libro que se concreta en el primer y fundamental poema «Primavera en la tierra», fechado en septiembre de 1939, cuyos versos iniciales traen inconfundibles ecos de la «Canción al destino de Hiperión» que tradujera Luis Cernuda. Con Cernuda Hölderlin empezará a ser un clásico, una lectura obligatoria en el panorama poético de las letras castellanas.

Otro aspecto abordado en este estudio ha sido la supuesta presencia (e incluso influencia) de Hölderlin en las obras de Miguel de Unamuno y Juan Ramón Jiménez. Analizado el tema, queda confirmada la mención de Hölderlin en la prosa de Juan Ramón Jiménez, afirmación puesta en duda pero finalmente justificada por una lectura de adolescencia, y la mayor (y honda) presencia del alemán en forma de cita literaria en la tardía obra poética de Miguel de Unamuno. No obstante, en ninguno de los dos casos se trata de una presencia viva que nutra y condicione la escritura de ambos autores. De ahí que no pueda hablarse en los casos de Juan Ramón y Unamuno de recepción, sino de lecturas personales de Hölderlin, lecturas que no dejan constancia alguna de haber sobrepasado el ámbito personal. Juan Ramón fue tal vez uno de los primeros en leer a Hölderlin, pero el poeta alemán no parece en absoluto haber influido en la evolución de su trayectoria poética. Unamuno ve en Hölderlin a un alma gemela, un alma que le acompaña en su puntual exilio de 1925 y que se presta a justificarle literariamente. Unamuno fue, junto a Juan Ramón (y Montoliu, Maristany, Riba, ...), uno de los primeros en leer a Hölderlin en España, pero el poeta alemán tampoco influye en la evolución de una trayectoria tan propia y marcadamente personal como la del escritor vasco.

La antología traducida de Luis Cernuda de 1936 acaba por consolidar, pese a la Guerra Civil y el (no tan yermo) posterior régimen franquista, la presencia de Hölderlin en el panorama literario español. Carles Riba había hecho lo mismo en el ámbito propio. Al igual que Álvaro Cunqueiro en gallego, aunque tomando en este caso aún las traducciones francesas como modelo o lengua de partida. La labor traductora de estos tres autores, labor individual centrada exclusivamente en la poesía, constituye *la* vía de entrada de Hölderlin en las letras españolas. *Sus* textos de Hölderlin, exentos de

cualquier crítica negativa, ofrecen calidad y *aura* literaria. No caen en el olvido y consolidan a Hölderlin en sus respectivas literaturas. Sientan las bases de las futuras traducciones. Toda traducción posterior de Hölderlin en España habrá de tener en cuenta -según la lengua utilizada- los textos de Cernuda, Riba y Cunqueiro. Sea para emularlos, sea para completarlos, sea para criticarlos e intentar mejorarlos, sea para ignorarlos deliberadamente. Estos textos constituyen así el eje de la primera recepción, el inicio del camino hacia la totalidad de la obra.

Pero hablar de primera recepción, y no de recepción sin más, da por sentada la existencia de una segunda recepción, después de un paréntesis franquista que, lejos de resultar pasivo, se caracteriza por un goteo constante de textos y paratextos hölderlinianos de suma calidad algunos, como la traducción de *El Archipiélago* en 1941. Efectivamente, la Guerra Civil y el posterior franquismo no van a interrumpir la recepción de Hölderlin, pero la van a modificar, frenar incluso o reconducir interesadamente. Va a prevalecer la imagen del poeta *ido* y romántico, germano y helenista, religioso y neutro en términos políticos. La versión solitaria, rebelde y pagana de Cernuda, por ejemplo, también marchará al exilio.

La segunda (y definitiva) recepción coincide en su arranque *grosso modo* con los últimos años de la dictadura franquista, principios de los setenta, para continuar aún en nuestros días. Su característica principal es la reedición de los textos que encauzan la primera recepción y la paulatina traducción, esta vez colectiva, a cargo de muchos y diversos traductores, y no *obligatoriamente* poetas, de la totalidad de la obra de Hölderlin. La recepción no es ya individual, sino del conjunto de la cultura. En castellano, pero también con calidad y abundancia en lengua catalana, aunque no tanto en gallego, y apenas dos traducciones recientes en lengua vasca, lo cierto es que toda la

poesía, prosa, y correspondencia, junto a algunos ensayos sobre Hölderlin gestados por germanistas del país, están hoy en día a disposición de cualquier lector español.

**XI. TABLA CRONOLÓGICA DE LA PRIMERA RECEPCIÓN DE FRIEDRICH
HÖLDERLIN EN LA LITERATURA ESPAÑOLA (1919-1936)**

1919

La editorial Cervantes de Valencia publica *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua alemana* «traducidas directamente en verso por» Fernando Maristany. Entre esas poesías tres poemas de Friedrich Hölderlin: «Hyperion», «¿Por qué tan breve?» y «¡Oh, ponte, bello sol...!». La selección viene precedida de un prólogo de Manuel de Montoliu. Cierra el libro una extensa selección de artículos periodísticos, páginas 119 a 141, que alaban la labor del prolífico traductor y su faceta como autor de libros de poemas. (II, pp. 11-15)⁸⁴¹

1921

La editorial Cervantes de Barcelona publica en su colección *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, volumen XXX, una selección de 20 poemas traducidos a la lengua castellana por el catalán Manuel de Montoliu. La edición viene precedida de una introducción biográfica firmada por la editorial, pero con una extensa aportación crítica del traductor.

[Selección: «Mi ideal», «Escrito en un bosque», «La inmortalidad del alma», «A la quietud», «Antes y ahora», «Al silencio», «Grecia», «A una rosa», «A la naturaleza», «Diotima», «Al éter», «Al dios del sol», «El hombre», «Perdón», «Ayer y hoy», «El amor», «El adiós», «A las parcas», «Canto del destino de Hiperión» y «Al Neckar»] (II, pp. 17-75)

841. Remito en estos casos a las páginas del segundo volumen de este estudio.

1923

I

Carles Riba había ganado en 1922 el primer premio de los *Jocs Florals de l'Empordà* con siete versiones de poemas de Friedrich Hölderlin. La misma iniciativa literaria los publicaría en Barcelona en su edición de principios del año siguiente, pp. 51-56.

[«Cant d'Hiperió», «Quan jo era un noi...», «Fantasia vespral», «Elegia», «Elegia» -ambas elegías corresponden a los dos primeros cantos de los «Planys de Menó per Diotima» de la citada edición clandestina-, «Meitat de la vida» y «Madures són, xopes de foc»] (II, pp. 89, 92, 90, 94, 96 y 97, respectivamente)

II

Joan Crexells: «Hölderlin, el poeta de l'hora», *La Publicitat*, Barcelona, 25 de enero, p. 1. (II p. 131)

III

Joan Crexells: «Notes sobre Hölderlin», *La Publicitat*, Barcelona, 23 de febrero, p. 1. (II p. 137)

IV

Carles Riba: «Oda als alemanys», *La Publicitat*, Barcelona, 1 de abril, p. 3. (II p. 98)

V

Carles Riba: «Cant d'Hiperió», «Meitat de la vida», «Quan jo era un noi» y «Madures són, xopes de foc...», *La Revista*, Barcelona, vol. IX, núms. 181-182 (primera mitad del mes de abril), p. 89. (II pp. 89, 96, 92 y 97, respectivamente)

VI

Tomàs Garcés: «Holderlin <sic> en català», *La Publicitat*, Barcelona, 8 de agosto, p. 1. (II p. 141)

1926

Carles Riba: «Hölderlin entenebrat: una visió i una conjectura», *Revista de Poesia*, Barcelona, vol. II, núm. 8 (junio), pp. 58-64. (II pp. 119-128)

1930

Agustí Esclasans: «El poeta Hölderlin», *Mirador*, Barcelona, 1 de mayo, p. 4. (II pp. 143-150)

1931

Elvira Augusta Lewi: «De l'epistolari de Hölderlin», *La Revista*, Barcelona, julio-diciembre, pp. 141-142. (II pp. 151-154)

1932

Juan Ramón Jiménez, en el esquema autobiográfico que acompaña su inclusión en la antología *Poesía Española 1915-1931* que Gerardo Diego realizara para la Editorial Signo de Madrid, informa: «1902-05 [...] Lenguas: alemán, inglés; intento de una fundamental preparación griega y latina, fracasada por falta de directores estéticos. (Shakespeare, Shelley, Browning; Heine, Goethe, Hölderlin)»

1933

I

Luis Cernuda: «Unidad y diversidad», *Cuatro vientos*, Madrid, núm. 1 (febrero) [el poeta español alude, junto a Blake, a Hölderlin] (II p. 273)

II

Carles Riba: «Perdó», «Edats de la vida» y «Fragment», *La veu de Catalunya*, Barcelona, 28 de mayo, p. 22. (II pp. 101, y 102 respectivamente)

1934

I

La Editorial Apolo de Barcelona publica el ensayo *La lucha contra el demonio* de Stefan Zweig, en traducción «directa del alemán» del catalán Joaquín Verdaguer. (II pp. 161-268)

II

Luis Cernuda alude al *Hiperión* de Hölderlin en su poética aparecida en la antología *Poesía española [Contemporáneos]* que realiza (de nuevo) Gerardo Diego para la Editorial Signo de Madrid. (II p. 275)

III

Carles Riba: «Buonaparte», «L'àguila» y «Les línies de la vida», *La veu de Catalunya*, Barcelona, 1 de abril, p. 8. (II pp. 103, 104 y 105, respectivamente)

IV

Carles Riba: «Grècia. (Tant com ho són els homes...)», *La Publicitat*, Barcelona, 23 de mayo, p. 2. (II p. 105)

V

Carles Riba: «Sòfocles», «El poeta irat» y «Els burlers», *La Publicitat*, Barcelona, 27 de junio, p. 2. (II pp. 106 y 107, respectivamente)

VI

Álvaro Cunqueiro publica en *NOS* tres poemas de Hölderlin vertidos al gallego: «Adeus», «Idades da vida» y «Primaveira». (II pp. 155-159)

1935

I

Alusión de Luis Cernuda a la biografía poética de Hölderlin en su ensayo «Bécquer y el romanticismo español», publicado en *Cruz y Raya*, núm. 26 (correspondiente al mes de mayo), pp. 45-73. (II p. 277)

II

Alusión directa de Luis Cernuda a Hölderlin y al concepto de *daimónico* en sus «Palabras antes de una lectura». (II pp. 303-305)

III

Carles Riba: «Un dia vaig interrogar», *La Publicitat*, Barcelona, 25 de diciembre, p. 2. (II p. 107)

IV

Carles Riba: «Grècia. (... Camins del vianant!)», *Quaderns de Poesia*, Barcelona, núm. 5 (diciembre). (II p. 108)

1936

I

En enero -aunque con portada del mes de noviembre de 1935- sale a la calle el número 32 de la revista madrileña *Cruz y Raya*, y en sus páginas 115-134 ofrece la traducción de 18 poemas de Friedrich Hölderlin a cargo de Luis Cernuda y Hans Gebser.

[Selección: «Canción del destino de Hiperión», «Antes y ahora», «Lo imperdonable», «Tierra nativa», «Aplausos de los hombres», «A las parcas», «Fantasía del atardecer», «Mitad de la vida», «Los titanes», «Lo más inmediato», «Tierra nativa», «La primavera», «La primavera», «El verano», «El otoño», «EL invierno», «El invierno» y «El cementerio»] (II pp. 279-300)

II

Carles Riba: «Madures són, xopes de foc, bullides...», *La Publicitat*, Barcelona, 29 de enero, p. 2. (II p. 97)

III

Carles Riba: «Quan jo era un noi», *La Publicitat*, Barcelona, 22 de marzo, p. 2. (II p. 92)

IV

Carles Riba: «La rosa», *Rosa dels Vents*, Barcelona, núm. 1 (abril), p. 23. (II p. 111)

V

Carles Riba: «País natal», *La Publicitat*, Barcelona, 26 de abril, p. 2. (II p. 110)

VI

Luis Cernuda alude en «Divagación sobre la Andalucía romántica», publicado por *Cruz y Raya* en su número 37 correspondiente al mes de abril, pp. 8-44, al «encanto romántico alemán (...) líricamente inteligente» de Hölderlin. (II p. 307)

VII

El viernes 15 de mayo aparece la reseña de Enrique Azcoaga de las traducciones de Cernuda y Gebser en la página segunda, sección «Los libros», del rotativo madrileño *El Sol*. (II pp. 337-342)

XII. BIBLIOGRAFÍA

XII.1 FRIEDRICH HÖLDERLIN

HÖLDERLIN, Friedrich: *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. v. Michael Knaupp, 3 Bde., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992-1993.

Ediciones más relevantes de las obras completas

-: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Norbert von Hellingrath (u. Friedrich Seebaß u. Ludwig v. Pigenot), 6 Bde., München und Leipzig, Georg Müller Verlag, erster Band, 1913, u. Berlin, Propyläen Verlag, 1923.

-: *Sämtliche Werke*, Stuttgarter Ausgabe, hrsg. v. Friedrich Beißner u. a., 8 Bde., Stuttgart, 1943-1985.

-: *Hölderlins Werke*, hrsg. u. eing. von Herbert Greiner-Mai, 2 Bde., Berlin u. Weimar, Aufbau-Verlag, ²1965, (Bibliothek Deutscher Klassiker).

-: *Sämtliche Werke*, Frankfurter Ausgabe, hrsg. v. Dietrich E. Sattler, Frankfurt, 1974ff.

Primeras antologías más relevantes

-: *Gedichte*, Berlin, S. Fischer, 1920.

-: *Gedichte*, Jena, Erich Lichtenstein, 1920.

-: *Gedichte*, Leipzig, Insel-Verlag, 1920.

-: *Gedichte*, Stuttgart, Reclam, 1921.

-: *Poèmes de la folie*, traduction de Pierre Jean Jouve avec la collaboration de Pierre Klossowski, avant-propos par Bernard Groethysen, Paris, Gallimard, 1930.

Traducciones al castellano en España

-: «*Poemas*», trad. de Manuel Montoliu, en *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, vol. XXX, Barcelona, Editorial Cervantes, 1921.

-: «*Poemas*», versión de Luis Cernuda, Cruz y Raya, noviembre 1935, pp.113-134.

(-: *Poemas*, versión y prólogo de Luis Cernuda, México, Séneca, 1942.)

(-: *Poemas*, intr. Jenaro Talens, versión y prólogo de Luis Cernuda, Madrid, Visor, 1974.)

-: *El Archipiélago*, trad. L. Díez del Corral, Madrid, Editora Nacional, 1942.

-: *Doce poemas*, trad. José María Valverde, Madrid, Ed. Rialp, 1949, (Adonais LXI).

-: «*Poemas*», en *La poesía alemana*, Ed. bilingüe, trad. Jaime Bofill y Ferro, vol.2, Barcelona, José Janés Editor, 1949, pp. 14-46.

-: *Empédocles*, trad. Carmen Bravo-Villasante, Cuadernos Hispanoamericanos, núm.41 (mayo 1953). Reeditado en Santander, Ed. Cantalapiedra, 1959. [Incluye además la traducción de los siguientes poemas: «Canción del destino», «El aplauso de los hombres», «A Luisa Nast», «Al éter», «A las Parcas», «Sagradas vasijas son...», «El hombre (Fragmentos)», «El fuego celeste» y «Las encinas»]

(-: *La muerte de Empédocles*, trad. Carmen Bravo, Madrid, Hiperión, ³1988.)

-: *Poemas*, trad. Ernst-Edmund Keil y Jenaro Talens, Valencia, Hontanar, 1971.

-: *Poemas*, texto bilingüe, versión de J.M. Mínguez, Barcelona, Plaza y Janés, 1975.

-: *Hiperión o el eremita en Grecia*, trad. Jesús Munárriz, Madrid, Peralta, 1976.

-: *Ensayos*, trad. F. Martínez Marzoa, Madrid, Hiperión, ³1990 (¹1976).

-: *Poesía Completa*, (2 Tomos), Ed. bilingüe, trad. Federico Gorbea, Barcelona, Ediciones 29, 1977.

(-: *Poesía completa*, trad. F. Gorbea, Barcelona, Ediciones 29, 1992.)

-: *Poemas de la locura*, Ed. bilingüe, trad. J. M^a. Álvarez y Txaro Santoro, Madrid, Hiperión y Peralta Ediciones, 1978.

-: *Las grandes elegías*, Ed. bilingüe, trad. Jenaro Talens, Madrid, Hiperión, 1980.

-: *Poemas*, intr. y trad. J. M. Valverde, Barcelona, Icaria, 1983.

-: *Hiperión (Fragmento Thalia)*, trad., intr. y notas Anacleto Ferrer, Madrid, Hiperión, 1986.

- : *Fragmentos de «Hiperión»*, ed. Manuel Barrios Casares, Sevilla, Colección Er, Textos Clásicos, 1986.
- : *Hiperión. Versiones previas*, trad. A. Ferrer, Madrid, Hiperión, 1988.
- : *Correspondencia amorosa*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte Coello, Hiperión, 1989.
[Segunda edición revisada en 1998]
- : *Cartas*, trad. José Luis Rodríguez García, Madrid, Tecnos, 1990.
- : *Correspondencia completa*, trad. e intr. Helena Cortés y Arturo Leyte Coello, Madrid, Hiperión, 1990.
- : *Los himnos de Tubinga*, ed. bilingüe, trad. C. Durán y D. Innerarity, Hiperión, 1991.
- : *Empédocles*, ed. bilingüe, trad. y notas de Anacleto Ferrer, prólogo de M. Knaupp, Madrid, Hiperión, 1997.
- : *Odas*, ed. y trad. Txaro Santoro, Madrid, Hiperión, 1998.
- : *Emilia en vísperas de su boda*, ed. y trad. Anacleto Ferrer, Madrid, Hiperión, 1999.
- : *Poemas (Las primeras traducciones al castellano por F. Maristany (1919) y M. de Montoliu (1921))*, Madrid, Hiperión, 2004.

Traducciones al catalán

- HÖLDERLIN, Friedrich: *Versions de Hölderlin*, trad. Carles Riba, Barcelona, 1944. [recoge las versiones publicadas a lo largo de los años que van de 1922 a 1944, esta edición lleva falso pie de imprenta: Buenos Aires, 1943]
- : *Versions de Hölderlin*, trad. Carles Riba y prefacio de Gabriel Ferrater, Barcelona, Edicions 62, 1983 (1971).
 - : «De l'epistolari de Hölderlin», trad. Elvira Augusta Lewi, La Revista, año XVII (Julio-diciembre), 1931, pp. 34-43.
 - : *Himnes*, intr. i trad. M. Carbonell, Barcelona, Quaderns Crema, 1981.
 - : *Hipèrion o l'ermità a Grècia*, Trad. i pròleg R. Torrents, Vich, Eumo-Edipoies, 1982.
 - : *Planys de Menó per Diòtima*, versió i pròleg J. Vidal i Alcover, Tarragona, La Gent del Llamp, 1986.

-: *Poemes*, adaptació catalana als metros originals per J. M. Marlès, Barcelona, Abadia de Montserrat, 1988, (Biblioteca Serra d'Or 75).

-: *Hiperió o l'eremita a Grècia*, intr. i trad. Jordi Llovet, Barcelona, Columna, 1993.

-: *La mort d'Empèdocles*, Ed. bilingüe, trad. J. Llovet, Barcelona, Quaderns Crema, 1993.

-: «Planys de Mènon per Diòtima», trad. Macià Riutort, *Salina*, núm.8, Tarragona, desembre de 1994, pp. 55-58.

-: *Poemes de l'entenebriment*, Ed. bilingüe, trad. Manuel Carbonell, Barcelona, Quaderns Crema, 1996.

-: *L'Arxipèlag. Elegies*, Ed. bilingüe, trad. Jordi Llovet, Barcelona, Quaderns Crema, 1999.

Traducciones al gallego

-: «'Adeus', 'Primavera', 'A Diótima'», trad. Álvaro Cunqueiro, *NÓS*, octubre, 1934.

-: «'Adeus', 'Primavera', 'A Diótima', 'Confiado crente'» en Álvaro Cunqueiro: *Flor de diversos (Escolma de poetas traducidos)*, ed. Xesús González Gómez, Vigo, Galaxia, 1991.

Traducciones al euskera

Hölderlin, Friedrich: «Hoelderlinen 'Schicksalslied'», trad. Federico Krutwig, *Gernika*. Revista trimestral al servicio del Humanismo popular vasco, núm. 16, 1951.

-: *Poemak*, trad. Eduardo Gil Bera, Erein, San Sebastián, 2001.

-: *Hyperion*, trad. Eduardo Gil Bera, Erein, San Sebastián, 2001.

Material de apoyo

ARNOLD, Frida: *Die Briefe der Diotima*, hrsg. Carl Viëtor, Leipzig, Insel-Verlag, 1921.

(-: *Cartas de Diotima. (Una historia de amor)*, trad. Patricia-D. Latz, Barcelona, Editorial Surco, 1942.)

Chronik seines Lebens, hrsg. Adolf Beck, Frankfurt a/M, Inselverlag, 1975.

HÄRTLING, Peter: *Hölderlin. (Ein Roman)*, München, DTV, 1994 (¹1976).

(-: *Hölderlin*, trad. Thomas Kauf, Barcelona, Montesinos, 1986.)

HOFFMEISTER, Gerhart: *Deutsche und europäische Romantik*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1990.

Internationale Hölderlin-bibliografie, Ed. Hölderlin-Archiv der Württ. Landesbibliothek, Stuttgart, Erste Ausg. 1804-1983, bearb. v. Maria Kohler, 1985; Zweite Ausg. 1984-1988 bearb. v. Marianne Schütz und Wermer Paul Sohnle, 1991.

VV. AA.: *Poetas del poeta*, Madrid, Hiperión, 1994.

WAGENKNECHT, Christian: *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*, München, C. H. Beck Verlag, 1989.

WEISS, Peter: *Hölderlin. Stücke in zwei Akten*, Frankfurt a/M, Suhrkamp, 1971.

-: *Hölderlin*, trad. Pablo Sorozábal, Hondorribia, Ed. Hiru, 1996.

WITTKOP, Gregor: *Hölderlin. Der Pflegesohn*, Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, 1993.

Wörterbuch zu Friedrich Hölderlin, bearb. v. Heinz-Martin Dannhauer, Hans Otto Horch, Klaus Schuffels u.a., Tübingen, 1983ff.

Monografías

ADORNO, Theodor: «Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins», en *Noten zur Literatur III*, Frankfurt a.M., 1981, p. 156-209.

ALLEMAN, B.: *Hölderlin und Heidegger*, Zürich, Atlantis, 1954.

AMORETTI, G. V.: *Hölderlin*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1926.

ARNALDO, J. (ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte. Novalis, Schiller, Friedrich Schlegel, von Kleist, Hölderlin*, Madrid, Tecnos, 1987, (Metropolis).

BARRIOS CASARES, Manuel: *Hölderlin y Nietzsche. Dos paradigmas intempestivos de la modernidad en contacto*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992.

-: *La voluntad de poder como amor*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1990, (Delos 2).

BERTAUX, Pierre: *Hölderlin und die Französische Revolution*, Frankfurt /M, Suhrkamp, 1969, (sv. 344).

(-: *Hölderlin y la revolución francesa*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1992.)

-: *Friedrich Hölderlin*, Frankfurt /M, Suhrkamp, 1981, (st 686).

-: *Hölderlin-Variationen*, Frankfurt /M, Suhrkamp, 1984, (st 1018).

BEYER, Uwe: *Mythologie und Vernunft. (Vier philosophische Studien zu Friedrich Hölderlin)*, Tübingen, Niemeyer Verlag, 1993.

BODEI, R.: *Hölderlin: la filosofía de lo trágico*, Madrid, Visor, 1990. [1ª ed., Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1980, 1989(2)]

BÖSCHENSTEIN, Bernhard: *Hölderlin übersetzt*, Stuttgart, Metzler, 1995, (*Hölderlin-Jarhbuch 29*).

BUCHHEIM, Iris: *Wegbereitung in die Kunstlosigkeit. (Zu Heideggers Auseinandersetzung mit Hölderlin)*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1994.

CLAVERIE, Joseph: *La jeunesse d'Hoelderlin (jusqu'au roman d'Hypérion)*, Paris, Librairie félix Alcan, 1921.

CONSTANTINE, David: *Friedrich Hölderlin*, München, Beck, 1992.

CORTÉS GABAUDÁN, Helena: *Claves para una lectura de Hiperión. (Filosofía, política, ética y estética en Hölderlin)*, Madrid, Hiperión, 1996.

DILTHEY, W.: *Vida y poesía. Obras*, vol. IV, México, F.C.E, 1978, pp. 340-412.

FERRER, Anacleto: *La reflexión del eremita. (Razón, revolución y poesía en el Hiperión de Hölderlin)*, Madrid, Hiperión, 1993.

-: *Hölderlin*, Madrid, Editorial Síntesis, 2004.

FRANK, Manfred: *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1982. [*El dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994]

GAIER, Ulrich: *Hölderlin*, Tübingen u. Basel, Francke, 1993.

GARCÍA SÁNCHEZ, Javier: *Conocer Hölderlin y su obra*, Barcelona, Ed. Dopesa, 1979.

GRÄTZ, Katharina: *Der Weg zum Lesetext, Editions kritik und Neuedition von Der Tod des Empedokles*, Tübingen, Niemeyer, 1995.

GRUNERT, Mark: *Die Poesie des Übergangs. (Hölderlins späte Dichtung im Horizont von Friedrich Schlegels Konzept der «Transzendentalpoesie»)*, Tübingen, Niemeyer, 1994.

HÄUSSERMANN, Ulrich: *Friedrich Hölderlin in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg, Rowohlt, 1961.

HEIDEGGER, Martin: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, in Gesamtausgabe. I Abteilung. Veröffentlichte Schriften 1910-1976*, Bd. 4, Frankfurt /M, Vittorio Klostermann, 1981.

(-: «Hölderlin y la esencia de la poesía», trad. de G. F., Escorial, núm. 28, febrero de 1943, pp.163-180.)

(-: *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, trad. J. M. Valverde, Barcelona, Ariel, 1983.)

(-: *Hölderlin y la esencia de la poesía*, trad. de Juan David García Bacca, Barcelona, Anthropos, 1989.)

HELLINGRATH, Norbert von: *Hölderlin. (Zwei Vorträge: Hölderlin und die Deutschen; Hölderlins Wahnsinn)*, München, Hugo Bruckmann Verlag, ²1922 (¹1921).

HÖLSCHER, Uvo: *Empedokles und Hölderlin*, Eggingen, Edition Isele, 1998.

KALÁSZ, Claudia: *Hölderlin. Die poetische Kritik instrumenteller Rationalität*, München, Edition Text + Kritik, 1988.

KNAAP, Ewout von der.: *Das Gespräch der Dichter. (Ernst Meister Hölderlin und Celan-Lektüre)*, Frankfurt/Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, Peter Lang Ag / Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1996.

KURZ, Gerhard et al. (Hrsg.): *Hölderlin und die Moderne. Eine Bestandsaufnahme*, Tübingen, Attempto Verlag, 1995.

LAPLANCHE, J.: *Hölderlin y el problema del padre*, Buenos aires, Corregidor, 1975.

MARTÍNEZ MARZOA, Felipe: *De Kant a Hölderlin*, Madrid, Visor, 1992.

-: *Hölderlin y la lógica hegeliana*, Madrid, Visor, 1995.

MODERN, Rodolfo E.: *Estudios de literatura alemana. (De Hölderlin a Peter Weiss)*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1975.

MÖGEL, Ernst: *Natur als Revolution. Hölderlin's Empedokles-Tragödie*, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler, 1996. [Existe en castellano reseña y comentario de este estudio a

cargo de Carlos Gurméndez: «Nuevas tendencias de la filosofía alemana: humanismo y naturalismo», *Revista de Occidente*, núm. 191 (abril de 1997), pp. 159-167.]

ORTIZ BEHETY, Luis: *Hölderlin o la soledad. Novalis o la desesperación*, Buenos Aires, Pilmayquen, 1942, [pp. 9-44].

PELLEGRINI, Alessandro: *Hölderlin. Storia della critica*, Firenze, Sansoni, 1956.

PUSCH, Annekatrin: *Friedrich Hölderlin als Übersetzer Lucans*, Frankfurt/Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, Peter Lang AG / Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1996.

RODRÍGUEZ GARCÍA, J. L.: *Friedrich Hölderlin: el exiliado en la tierra*, 2 vols., Zaragoza, Prensas Universitarias, 1987.

SCHMIDT, Jochen: *Hölderlins Geschichtsphilosophische Hymnen*, «Friedensfeier», «der Einzige», «Patmos», Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.

SZONDI, Peter: *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über Philologische Erkenntnis*, Frankfurt /M, Suhrkamp, 1970.

(-: *Estudios sobre Hölderlin. (Con un ensayo sobre el conocimiento filológico)*, trad. de Juan Luis Vermal, Barcelona, Destino, 1992.)

VILLACAÑAS, José Luis: *Narcisismo y objetividad. Un ensayo sobre Hölderlin*, Madrid, Verbum, 1997.

WAIBLINGER, Wilhelm: *Friedrich Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn*, Wurmlingen, Schwäbische Verlagsgesellschaft, 1982.

(-: *Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin*, ed. Txaro Santoro y Anacleto Ferrer, Madrid, Hiperión, 1988.)

ZWEIG, Stefan: *Der Kampf mit dem Dämon. (Hölderlin, Kleist, Nietzsche)*, Leipzig, Insel-Verlag, 1925.

(-: *La lucha contra el demonio. (Hölderlin, Kleist, Nietzsche)*, trad. Joaquín Verdaguer, Barcelona, Ed. Apolo, 1934, (pp. 23-144).

Artículos

ALT, Peter-André: «Hölderlin Rezeption; Bezüge zu Walter Benjamin», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, núm.61, 1987, pp. 531-562.

ARGULLOL, Rafael: «El retorno del extranjero a la patria. (Un comentario a El Archipiélago, de F. Hölderlin)», en VV.AA: *Individuo y sociedad en la época de Goethe*, Valencia, Natan, 1989, pp. 105-114.

ARMIN, Bettina von: «Bettina über Friedrich Hölderlin», en *Die Sehnsucht hat allemal Recht. (Gedichte, Prosa, Briefe)*, Frankfurt /M, Fischer, 1995, pp. 23-53.

AVILA CRESPO, Remedios: «Heidegger y Hölderlin», *Anales del seminario de metafísica*, núm. 12, pp. 95-101.

AZÚA, Félix: «A propósito de banderas. El intérprete de Hölderlin como traductor», en *Lecturas compulsivas. Una invitación*, Barcelona, Anagrama, 1998, pp. 155-164.

BARJAU, Eustaquio: «Hölderlin y Celan: la conciencia de lo ausente próximo», en *El mal: irradiación y fascinación*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1993.

BARRIOS CASARES, Manuel: «Las cartas de Hölderlin», *Revista de Filosofía*, núm. 11, 1990-1991, pp. 195-200.

BÖSCHENSTEIN, Bernhard: «Friedrich Hölderlin», in *Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts*, hrsg. Benno von Wiese, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1977, pp. 995-1029.

CAMPOS, Haroldo de: «La palabra roja de Hölderlin», *Espiral*, núm. 1, 1976, pp. 73-86.

CARBONELL, M.: «Per què pensadors en temps d'indigència?», *Els Marges*, núm. 10, maig 1977, pp. 3-29.

-: «La mort de la memòria», *Reduccions*, núm. 9, desembre 1979, pp. 34-43.

COTS I MONER, J.: «El país de Hölderlin», *Serra d'Or*, juny 1962, pp. 27-31.

DISANDRO, Carlos A.: «Hölderlin y el sentimiento de las ruinas», *Friedrich Hölderlin 1770-1970*, La Plata, Universidad de La Plata, 1971, pp. 167-168.

ELDRIDGE, Richard: «Kant, Hölderlin and the experience of the longing», en *Beyond Representation. (Philosophy and poetic imagination)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 175-196.

GUTIÉRREZ CUARTANGO, Román: «Hölderlin: el poeta que viene de lo extraño», *Ortiga*, núm.4 (diciembre 1996), pp. 8-15.

HÄRTLING, Peter: «Hölderlin vence al tiempo», entr. Javier García Sánchez, *Quimera*, núm. 59 (enero 1987), pp. 22-29.

HOFFMANN, Paul: «Hölderlins Weltrezeption», *Hölderlin Jahrbuch 29*, Stuttgart, Metzler, 1994/1995, pp. 1-21.

INNERARITY, Daniel: «Dialéctica de la revolución. Hegel, Schelling y Hölderlin ante la Revolución Francesa», *Anuario filosófico*, vol. 22 núm. 1, 1989, pp. 35-54.

KURZ, Gerhart: «Friedrich Hölderlin», in *Deutsche Dichter*, Stuttgart, Reclam, 1993, pp. 293-302.

LLOVET, Jordi: «Hölderlin», en *Lecciones de literatura universal*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 475-488.

LUKÁCS, Georg: «El Hyperion de Hölderlin», en *Goethe y su época*, Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1968, pp. 213-238.

MAYOS SOLSONA, Gonçal: «Hölderlin, nihilismo de la razón astuta», *Romanticismo y Fin de Siglo*, Barcelona, PPU, 1992, pp. 281-294.

-: «Hölderlin, un proyecto emancipatorio fracasado», *Convivium. (Revista de Filosofía)*, núm. 3, 1992, pp. 53-73.

MILLET, Víctor: «Muerte de un poeta. Hölderlin en Tübingen», *Quimera*, núm. 100, 1990, pp. 54-57.

MORENO-DURÁN, R. H.: «La lucidez de Scardanelli», *Quimera*, núm. 58, 1986, p. 71.

MOYA, Carlos: «Hölderlin y Novalis. Romanticismo y revolución», *Claves*, núm.53 (junio de 1995), pp. 56-69.

MURGADES, J.: «De com Karl Marx comença de llegir Friedrich Hölderlin», *Quaderns Crema*, novembre 1979, pp. 33-57.

RALL, Marlene y Vital, A.: «Hölderlin. Iduna», *Casa del Tiempo*, núm. 1, Universidad Autónoma de México, septiembre 1980, pp.2-3. [Incluye traducción de la carta de Hölderlin enviada a Goethe para solicitar la colaboración de éste en *Iduna*].

ROMAGUERA, Miguel: «La edad de oro: Grecia», *Millars Filología*, núm. 8, 1985, pp. 127-139.

SAVATER, Fernando: «Hölderlin: la caída hacia lo alto», en *La piedad apasionada*, Salamanca, Editorial Sígueme, 1977, pp. 101-104.

SUBIRATS, Eduardo: «Excursio sobre un poema de Hölderlin [An die Natur]», en *Figuras de la conciencia desdichada*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 45-47.

TEIXIDOR, J.: «De Rilke a Hölderlin», en *Joan Vinyoli*, Barcelona, 1986, pp. 113-117.

TORRENTS, R.: «Lectures de Hölderlin», *Els Marges*, núm. 24, gener 1982, pp. 114-120.

USCATESCU, George: «Hölderlin», en *Nuevos retratos contemporáneos*, Madrid, Dossat, 1959, pp. 17-28.

-: «Hölderlin y la tragedia griega», en *Teatro occidental contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1968, pp. 114-125.

-: «Hölderlin y la esencia de lo trágico», en *Tragedia y política*, Madrid, Cuadernos de la «Fundación Pastor», 1980, pp. 37-64.

VOLKE, Werner: «Friedrich Hölderlin», en *Literatur im Deutschen Sudwesten*, hrsg. B. Zeller u. W. Scheffer, Stuttgart, Theiss Verlag, 1987, pp. 92-104.

Hölderlin en España

FERRER, Anacleto: «HOELDERLIN. El Heraldo. Madrid, 14.3.1843», *Pliegos de poesía Hiperión*, año 1 número 2, otoño-invierno 1985-1986, pp. 49-62.

-: «Bemerkungen bezüglich der Rezeption Hölderlins in Spanien», *Hölderlin-Jarhrbuch* 29, 1994-1995, pp. 103-111.

-: «Hölderlin en la lírica española del siglo XX», *EUTOPIÁS / Documentos de trabajo*, Vol. 174, 1997, 27 p.

XII.2 FERNANDO MARISTANY Y MANUEL DE MONTOLIU

ARITZETA I ABAD, M.: *Obra crítica de Manuel de Montoliu*, Tarragona, Publicacions de la Diputació de Tarragona, 1988.

MASERAS, Alfons: *La obra lírica de Fernando Maristany*, Barcelona, Editorial Cervantes, 1923.

MONTOLIU, Manuel de: *Breviari crític I (1923-1924)*, Tip. Emporium, Barcelona, 1926.

-: *Breviari crític III (1927-1928)*, Tip. Emporium, Barcelona, 1931.

-: *Breviari crític IV (1929-1930)*, Tip. Emporium, Barcelona, 1933.

-: *Memorias de infancia y adolescencia*, Diputación Provincial de Tarragona, Tarragona, 1958.

TORRES BRULL, Federico: *Bibliografía del Exmo. Sr. D. Manuel de Montoliu*, Tarragona, 1957.

Artículos

MARFANY, Joan Lluís: «Assagistes i periodistes», en *Història de la literatura catalana*, vol. 8, Barcelona, Ariel, 1986, pp. 169-180.

XII.3 CARLES RIBA (Y OTROS AUTORES EN LENGUA CATALANA)

RIBA, Carles: *Elegies de Bierville*, Barcelona, Edicions 62, 1984. [La primera edició: Barcelona, Edicions La Sirena, 1944 -con falso pie de imprenta: Buenos Aires, 1943-]

-: *Obres Completes* (2 vol.), Barcelona, Edicions 62, 1965.

-: «Hölderlin entenebrat: una visió i una conjectura», *Revista de Poesia*, vol. II, núm.8 (junio 1926), pp. 58-64.

-: *Sobre poesia i sobre la meva poesia*, Barcelona, Empúries, 1984.

Correspondencia

GUARDIOLA, Carles-Jordi (ed.): *Cartes de Carles Riba, I: 1910-1938*, Barcelona, Edicions de la Magrana, 1990.

-: *Cartes de Carles Riba, II: 1939-1952*, Barcelona, Edicions de la Magrana, 1991.

-: *Cartes de Carles Riba, III: 1953-1959*, Barcelona, Edicions de la Magrana, 1993.

Poemarios, monografías

ACKERMANN COBURG, Gerhard: *Die Rezeption der deutschen Literatur in Katalonien während der Franco-Zeit*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1988.

-: *Von Carles Riba zu Bertolt Brecht*, Bonn, Romanischer Verlag, 1990.

BALASCH, M.: *Carles Riba . La vessant alemanya del seu pensament i de la seva obra*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987.

CREXELLS, Joan: *Ideari de Joan Crexells*, ed. de Lluís Crespo Arrufat, Barcelona, Edicions 62, 1967.

ESCLASANS, Agustí: *La meva vida*, II, Barcelona, Ed. Selecta, 1957.

-: *Segon llibre de ritmes*, Barcelona, Publicacions de «La Revista», 1930.

-: *Tercer llibre de ritmes*, Barcelona, Publicacions de «La Revista», 1931.

-: *Ritmes*, Barcelona, Publicacions de «La Revista», 1933.

-: *Ritmes*, Barcelona, Escola Intel·lectualista, 1935.

-: *50 sonets espirituals*, Barcelona, Biblioteca Ritmològica, 1935.

FERRATER, Gabriel: *La poesia de Carles Riba*, Barcelona, 1977.

FRIESE, Birgit; *Carles Riba als Übersetzer aus dem Deutschen*, Frankfurt am Main, 1985.

MARAGALL, Joan: *Nausica*, texto establecido y comentado por Carles Riba [1936], ed. de Enric Sullà, Barcelona, Proa, 1983.

MEDINA, Jaume: *Carles Riba i Friedrich Hölderlin*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 1987, (Bibl. Serra d'Or 63).

PLA, Josep: *Homenots. Primera sèrie*, (Obra Completa, vol. XI), Barcelona, Destino, 1980, [pp. 353-398 y pp. 435-471].

TRIADÚ, J: *La poesia segons Carles Riba*, Barcelona, Editorial Barcino, 1954.

-: *Per comprendre Riba*, Manresa, Parcir Edicions Selectes, 1993. [Especialmente: «Carles Riba: Hölderlin i Grècia», pp. 191-194]

- (ed.): *Carles Riba. (Centenari, 1893-1993)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1993.

TUR, Jaume: *Maragall i Goethe. (Les traduccions del 'Faust')*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1974.

VINYOLI, Joan: *Obra poètica completa*, Barcelona, Edicions 62, 2001.

Artículos

BARJAU, Eustaquio: «Carles Riba, traductor de Friedrich Hölderlin», *Actas del Simposio de la APETI*, Madrid, 1981, pp. 123-139.

-: «La presencia de Hölderlin en la Estança II de Carles Riba», *FORUM*, núm. 4, 1989, pp. 16-22.

-: «La presència de Hölderlin en l'obra de Carles Riba», en: *Actes del II Simposi Carles Riba. (Carles Riba: 100 anys)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, pp. 73-84.

BOU, Enric: «La poesia postsimbolista (1915-1936)», en *Història de la literatura catalana*, vol. 9, Barcelona, Ariel, 1986, pp. 213-275.

CREXELLS, Joan: «Hölderlin, el poeta de l'hora», *La Publicitat* (25 enero), 1923, p. 1.

ESCLASANS, Agustí: «El poeta Hölderlin», *Mirador* (1 de mayo), 1930, p. 4.

FULQUET, Josep Maria: «La vigència de Carles Riba», *El País. (Quadern)*, 26-V-1994, p. 4.

LLOVET, Jordi: «La influència de Hölderlin sobre Carles Riba. (Uns apunts previs)», *Serra d'Or* (julio-agosto 1984), pp. 50-53.

MEDINA, Jaume: «Sobre Hölderlin i Riba, encara», *Clot*, núm.7 (enero 1985), pp. 15-17.

SULLA, Enric: «Carles Riba», en *Història de la literatura catalana*, vol. 9, Barcelona, Ariel, 1986, pp. 271-327.

-: «Carles Riba» en *Poetes del Segle XX*, Manresa, Edicions del Mall, 1984, pp. 7-33.

XII.4 NOS Y ÁLVARO CUNQUEIRO

CUNQUEIRO, Álvaro: «A Hölderlin», en Basilio Losada: *Poetas Gallegos Contemporáneos*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 214-217.

-: *Flor de diversos. (Escolma de poetas traducidos)*, selec. e introd. de Xesús González Gómez, Vigo, Editorial Galaxia, 1991.

-: «Asomándose a las traducciones» [1973], en *Papeles que fueron vidas. (Crónicas literarias)*, ed. y pról. de Xesús González Gómez, Barcelona, Tusquets, 1994, pp. 23-25.

-: «Holderlin [sic] traducido ao galego por Cunqueiro. (Carta a Francisco Fernández del Riego)», *Grial*, núm. 72 (1981) pp. 272-273.

-: *Antología poética*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1991.

FONTE, R., «Una poesía europea» en *Poesía gallega contemporánea, Litoral*, núm. 209-210, pp. 29-34.

GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús: *Álvaro Cunqueiro, traductor*, A Coruña, Fundación Caixa de Galicia, 1990.

KABATEK, Johannes: «Hölderlin en Galego (con especial referencia ás traduccions de Álvaro Cunqueiro)» en *Boletín Galego de Literatura*, núm. 20 (2º Semestre 1998), pp. 5-22.

LÓPEZ MOURELLE, José Manuel: *El héroe en la narrativa de Álvaro Cunqueiro* (Tesis Doctoral) en <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/fl/ucm-t25155.pdf>

VÁZQUEZ CUESTA, Pilar: «Literatura gallega» en José M^a Díez Borque (ed.): *Historia de las literaturas hispánicas no castellanas*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 790-853.

XII.5 STEFAN ZWEIG

ZWEIG, Stefan: *Der Kampf mit dem Dämon. (Hölderlin, Kleist, Nietzsche)*, Frankfurt, Fischer Verlag, 1982 [1925].

-: *Le combat avec le démon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche*. Traduit de l'allemand par Alzir Hella et Olivier Bournac, Paris, Librairie Stock Delamain et Boutelleau, 1928.

-: *La lucha contra el demonio. (Hölderlin, Kleist, Nietzsche)*, traducción directa del alemán de Joaquín Verdaguer, Barcelona, Editorial Apolo, 1934.

-: *La lucha contra el demonio. (Hölderlin, Kleist, Nietzsche)*, traducción directa del alemán de Joaquín Verdaguer, Barcelona, El Acantilado, 1999.

DOMÍNGUEZ, Santos: <http://santosdominguez.blogspot.com/2006/01/la-lucha-contra-el-demonio.html>

ESCOBAR, Silvia, «Stefan Zweig: un hombre de hoy», El País, 25-02-2002.

JIN Xiulin: *Stefan Zweigs literarische Typisierung des Genialischen*, Hamburg, Verlag Dr. Kovac, Studien zur Germanistik, Bd. 9, 2004.

LAFAYE, Jean Jacques: *Nostalgias europeas: una vida de Stefan Zweig*, trad. H. Dauer, Barcelona, Juventud, 1995.

-: Stefan Zweig. *Un aristocrate juif au coeur de l'Europe*, París, Edition Felin, 1999.

MÜLLER, Hartmut: *Stefan Zweig*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1990.

MORENO Claros, Luis Fernando: «Europeo, humanista, cosmopolita», El País (Babelia), 20-08-2005.

SORELA, Pedro: «El regreso de Stefan Zweig. Jean-Jacques Lafaye indaga en el espíritu europeo del escritor vienés», El País, 21-12-1995.

XII.6 LUIS CERNUDA

CERNUDA, Luis: *Obra Completa*, 3 Tomos, ed. de Dereck Harris y Luis Maristany, Madrid, Ediciones Siruela, 1993-1994.

Monografías

(Para una bibliografía más amplia sobre Luis Cernuda véase la presentada en la *Obra Completa* arriba citada, tomo 3, pp. 849-922.)

Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963). (Real Alcázares de Sevilla, 3-6 de mayo de 1988), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1990.

COLEMAN, J. Alexander: *Other Voices. A Study of the Late Poetry of Luis Cernuda*, Chapel Hill, University of The North Carolina Press, 1969.

HARRIS, Derek: *Luis Cernuda: A Study of the Poetry*, Londres, Tamesis Books Ltd., 1973.

- (ed.): *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus, 1977.

HUGHES, Brian: *Luis Cernuda and the Modern English Poets: A Study of the influence of Browning, Yeats and Eliot on his poetry*, Alicante, Universidad de Alicante, 1987.

MARTÍNEZ NADAL, Rafael: *Luis Cernuda. El Hombre y sus temas*, Madrid, Hiperión, ²1989, (¹1983).

MÜLLER, Elisabeth: *Die Dichtung Luis Cernudas*, Ginebra, E. Droz, 1962.

QUIRARTE, Vicente: *La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

REAL RAMOS, César: *Luis Cernuda y la generación del 27*, Salamanca, ed. de la Universidad de Salamanca, 1983.

SÁNCHEZ-ROSILLO, Eloy: *La fuerza del destino. Vida y poesía de Luis Cernuda*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

SILVER, Philip: *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Madrid, Alfaguara, 1972.
(Edición revisada: Madrid, Castalia, 1996).

TALENS, Jenaro: *El espacio y las máscaras. (Introducción a la lectura de Luis Cernuda)*, Barcelona, Anagrama, 1975.

ULACIA, Manuel: *Luis Cernuda: Escritura, cuerpo y deseo*, Barcelona, Laia, 1984.

Artículos

ADELL, Alberto: «El panteísmo esencial de Luis Cernuda», *Ínsula*, núm. 310 (septiembre 1972), pp. 3-6.

AMORÓS, Amparo: «Luis Cernuda y la poesía española posterior a 1939», en López de Abiada, J. M. (ed.): *Entre la cruz y la espada. En torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Mora*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 19-31.

ANCET, Jacques: «El deseo, lo negro: (sobre Luis Cernuda)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 514-515 (abril-mayo 1993), pp. 215-220.

ARANA, M^a Dolores: «Sobre Luis Cernuda», en Harris, D. (ed.): *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 176-184.

ARGULLOL, Rafael: «Cernuda romántico», *Quimera* (15-I-1982), pp. 29-32.
Reeditado en Argullol: *Territorio del nómada*, México/Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 60-73.

-: «Las palabras y los muros. La misión del poeta en la obra de Luis Cernuda», *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda. (1988)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1990, pp. 143-150.

AZCOAGA, Enrique: «Hölderlin, el joven puro», *El Sol*, Madrid, 15-V-36, p. 2.

BAADER, Horst: «Die 'Modernität' der spanischen Gegenwartslyrik», *Romanische Forschung*, Bd. 70, 1958, pp. 91-110.

BALMASEDA MESTU, Enrique: «El paraíso infantil en Luis Cernuda», en *Memoria de la infancia en la poesía española contemporánea*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1992, pp. 40-48.

BARNETTE, W. Douglas: «Cultivando el ocio: la poesía de Luis Cernuda», *Salina*, núm. 9 (noviembre 1995), pp. 131-134.

BARTOLOMÉ PONS, Esther: «Tiempo, amor y muerte en el lenguaje poético de Luis Cernuda», *Ínsula*, núm. 415 (junio 1981), pp. 1 y 12.

-: «Cernuda y Ocnos: entre el amor y el olvido», *Ínsula*, núm. 420 (noviembre 1981), pp. 4-5.

-: «Ocnos (Aprendiendo Olvido)», *Ínsula*, núm. 425 (abril 1982), pp. 1 y 12.

BRINES, Francisco: «Ante unas poesías completas», *La Caña Gris*, núms. 6-8 (otoño 1962), pp. 117-153. Recogido en *Escritos sobre poesía española. (De Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*, Valencia, Pre-Textos, 1995, pp. 73-126.

CANO, José Luis: «La poesía de Luis Cernuda. En busca de un paraíso» / «Bécquer y Cernuda» / «Keats y Cernuda» / «Prisión y poesía (Un tema en la poesía de Luis Cernuda)» / «Notas sobre el tema del amor en la poesía de Luis Cernuda» / «Méjico en Cernuda» / «El demonio en la poesía de Cernuda» / «Sobre el lenguaje poético de Cernuda» / «Notas sobre Ocnos, con dos cartas inéditas de Luis Cernuda» / «Cernuda y sus cartas» / «Estela de Luis Cernuda», en *La poesía de la generación del 27*, Barcelona, Labor / Punto Omega, 1986 (3ª ed.), pp. 235-313.

CHARRY LARA, Fernando: «Luis Cernuda», en Harris, D. (ed.): *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 59-68.

CIRRE, José Francisco: «Trascendentalismo poético», en Harris, D. (ed.): *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 96-101.

COLINAS, Antonio: «Luis Cernuda: la lección de las ruinas», en *El sentido primero de la palabra poética*, México/Madrid, FCE, pp. 175-182.

DEBICKI, Andrew P.: «Luis Cernuda: la naturaleza y la poesía en su obra lírica», en *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 285-306.

DIETZ, Bernd: «Cernuda y Rilke», *Ínsula*, núms. 380-381, (julio-agosto 1978), p. 6.

-: «Luis Cernuda, traductor de poesía inglesa y alemana», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 350 (agosto 1979), pp. 283-299.

FERRATÉ, Juan: «Luis Cernuda y el poder de las palabras», en *Dinámica de la poesía*, Barcelona, Seix Barral, 1968 [1ª ed. 1962], pp. 335-358.

GARCÍA de la CONCHA, Víctor: «Poesía de la generación de 1927: Vicente Aleixandre, Luis Cernuda», en RICO, Francisco (ed.): *Historia crítica de la literatura española. Vol. 7. Época contemporánea 1914-1939*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 421-438.

GIL-ALBERT, Juan: «Realidad y deseo en Luis Cernuda: visión de un contemporáneo», en *3 Luis Cernuda*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1977, pp. 37-107.

GIL de BIEDMA, Jaime: «El ejemplo de Luis Cernuda», *La Caña Gris*, núms. 6-8 (otoño 1962), pp. 112-116. Recogido en *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 63-68.

-: «Como en sí mismo, al fin», en *3 Luis Cernuda*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1977, pp. 11-33. Recogido en *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 339-353.

-: «Luis Cernuda y le expresión poética en prosa», en Cernuda, Luis: *Ocnos. Variaciones sobre Tema Mexicano*, Madrid, Taurus, 1997, pp. VII-XIX. Recogido en *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 327-338.

GOYTISOLO, Juan: «Homenaje a Cernuda», en Harris, D. (ed.): *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 161-175.

GULLÓN, Ricardo: «La poesía de Luis Cernuda», en Harris, D. (ed.): *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 71-88.

HARRIS, Dereck: «La poesía de Luis Cernuda», en Cernuda, Luis: *Obra Completa*, T. 1, Poesía, Madrid, Ediciones Siruela, 1993, pp. 45-96.

JURADO LÓPEZ, Manuel: «Luis Cernuda y la poesía de la posguerra», *Azul, suplemento de cultura de El periódico de Guadalete (Jerez)*, núm. 1 (12-XI-88), p. 26.

KROLOW, Karl: «Zur spanischen Lyrik zwischen den Weltkriegen», *Neue Deutsche Hefte*, núm. 53 (diciembre 1958), pp. 828-834.

LEZAMA LIMA, José: «Soledades habitadas por Cernuda», en Harris, D. (ed.): *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 49-52.

LÓPEZ-CASTRO, Armando: «Ética y poesía en Cernuda», en *Poetas del 27*, León, Universidad de León, 1993.

MARISTANY, Luis: «La poesía de Luis Cernuda», en Harris, D. (ed.): *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 185-202.

-: «El ensayo literario de Luis Cernuda», en Cernuda Luis: *Obra Completa*, T.2, Prosa, Madrid, Ediciones Siruela, 1994, pp. 17-63.

MARTÍNEZ CUITIGO, Luis: «El reflejo del mundo en la obra de Luis Cernuda», *Revista de Literatura*, XLV, núm. 90 (1983), pp. 127-148.

MARTINO, Florentino: «Luis Cernuda y la joven poesía española», *Cuadernos de Ruedo Ibérico (París)*, núm. 15 (octubre-noviembre 1967), pp. 87-90.

MOLINA, Ricardo: «La conciencia trágica del tiempo clave esencial de la poesía de Luis Cernuda», en Harris, D. (ed.): *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 102-110.

MOLINA CAMPOS, E.: «Románticos españoles y románticos ingleses», *Caracola*, núm.76 (febrero 1959), s.p.

-: «Cernuda en Hölderlin», *Fin de Siglo*, núms. 2-3 (1982), pp. 93-99.

MONTORO, Adriano G.: «Rebeldía de Cernuda», *Sin Nombre (San Juan de Puerto Rico)*, VI, núm. 4 (1976), pp. 19-30.

MUÑOZ, Jacobo: «Fidelidad es supervivencia», *La Caña Gris*, núm. 3 (invierno 1960-1961), pp. 20-25.

-: «Poesía y pensamiento poético en Luis Cernuda», *La Caña Gris*, núm. 6-8 (otoño 1962), pp. 154-166.

MURCIA, Juan Ignacio: «Una traducción española de Hölderlin», *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, París, Éditions Hispaniques, 1975, T. II, pp. 139-146.

OLIVIO JIMÉNEZ, José: «Desolación de la Quimera», en Harris, D. (ed.): *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 326-335.

OTERO, Carlos: «Poeta de Europa», en Harris, D. (ed.): *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 129-137.

PAYERAS GRAU, María: «Lectura y apropiación de Cernuda en tres autores del 50», *Puertaoscura*, núm. 6 (1988), pp. 94-96.

PAZ, Octavio: «La palabra edificante», en *Obras Completas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991, T. 3, pp. 233-259.

-: «Juegos de memoria y olvido», en *Obras Completas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991, T. 3, pp. 259-272.

PEYRÈGNE, Françoise: «La solitude de Luis Cernuda», en *L'Expression du sentiment de la solitude chez cinq poètes de la génération de 1927*, París, Institut d'Études Hispaniques, 1981, pp. 93-155.

RODRÍGUEZ BRAVO, Juan Luis: «La rima: clave formal para el estudio de *Las nubes* de Luis Cernuda», *Revista de Literatura*, núm. 102 (1989), pp. 517-531.

ROSALES, César: «Luis Cernuda y Hölderlin», *La Nación (Buenos Aires)*, 30.I.66, pp. 1 y 3.

RUIZ-COPETE, Juan de Dios: «Luis Cernuda, un romántico en el siglo XX», en *Poetas de Sevilla*, Sevilla, Ed. González Cabañas, 1971, pp. 153-166.

SALINA, Pedro: «Luis Cernuda, poeta», en *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, Alianza, pp. 213-221.

SÁNCHEZ REBOREDO, J.: «La figura del poeta en la obra de Luis cernuda», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 316 (octubre 1976), pp. 5-20.

SCHÄRER, Maya: «Luis Cernuda y el reflejo», en Harris, D. (ed.): *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 314-325.

SEGOVIA, Tomás: «La realidad y el deseo», en Harris, D. (ed.): *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 53-59.

SERRANO PLAJA, Arturo: «Notas a la poesía de Luis Cernuda», en Harris, D. (ed.): *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 40-48.

SILVA-SANTIESTEBAN, Ricardo: «Cernuda: la búsqueda del paraíso», *Casa del Tiempo (México D.F.)*, núm. 3 (noviembre 1980), pp. 18-24.

SILVER, Philip: «Cernuda, poeta ontológico», en Cernuda, Luis: *Antología poética*, Madrid, Alianza, 1975, pp. 7-18.

-: «Cernuda, ¿poeta romántico?», en *Actas del 1.er Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963)*, Sevilla, UIMP, 1990, pp. 61-70.

-: «Luis Cernuda y la restitución del romanticismo» / «La "repetición resoluta": conclusión metodológica», en *Ruina y restitución: Reinterpretación del romanticismo en España*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 143-177.

SOUFAS, C. Christopher: «Cernuda and Daimonic Power», *Hispania (Cincinnati)*, LXVI, núm. 2 (1983), pp. 167-175.

TALENS, Jenaro. «Birds in the night. («Lecturas» de Cernuda desde la generación de los 50)», *Revista de Occidente*, núm. 86-87 (julio-agosto 1988), pp. 156-165.

VALENTE, José Ángel: «Luis Cernuda y la poesía de la meditación», *La Caña Gris*, núm. 6-8 (otoño 1962), pp. 29-38. Recogido en *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1994 (¹1971), pp. 111-123.

-: «Luis Cernuda en su mito», *Ínsula*, núm. 207 (febrero 1964), p. 2. Recogido en *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1994 (¹1971), pp. 210-212.

VALERA IGLESIAS, Fernando: «'El deseo es una pregunta cuya respuesta no existe'. La poesía de Cernuda a la luz de la filosofía de Schopenhauer», *Cuadernos para investigación de la Literatura Hispánica*, núm. 21, 1996, pp. 9-26.

VILLENA, Luis Antonio de: «La rebeldía del Dandy en Luis Cernuda», en *3 Luis Cernuda*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1977, pp. 109-155. Recogido en *Corsarios de guante amarillo*, Barcelona, Tusquets, 1983, pp. 123-155.

-: «Introducción», en Cernuda, Luis: *Las nubes. Desolación de la Quimera*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 9-60.

-: «Cernuda recordado por Aleixandre», *Los cuadernos del Norte*, núm. 49 (1988), pp. 48-51.

WILSON, Edward: «Las deudas de Cernuda», en *Entre las jarchas y Cernuda*, Barcelona, Ariel, 1977, pp. 311-331.

ZULETA, Emilia de: «La poesía de Luis Cernuda», en *Cinco poetas españoles*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 396-458.

XII.6.1 Sobre Vicente Aleixandre y Hölderlin

ALEIXANDRE, Vicente: *Sombra del paraíso*, ed. e intro. de Leopoldo de Luis, Madrid, Castalia, ³1986.

-: *Epistolario*, Madrid, Alianza, 1986.

-: *Correspondencia a la Generación del 27 (1928-1994)*, Castalia, Madrid, 2001.

Estudios y artículos

ALONSO, Dámaso: «La poesía de Vicente Aleixandre», en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, ³1969, pp. 267-297.

CANO, José Luis: «Sombra del paraíso», en *La poesía de la generación del 27*, Madrid, Labor-Punto Omega, 1986, pp. 178-183.

CERNUDA, Luis: «Vicente Aleixandre», en *Estudios sobre poesía española contemporánea (Obras Completas, vol. II)*, Madrid, Siruela, 1994, pp. 224-233.

GARCÍA de LA CONCHA, Víctor: «La poesía existencial», en *La Poesía Española de 1935 a 1975 (Vol. II)*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 487-517.

OLIVIO JIMÉNEZ, José: *Vicente Aleixandre*, Madrid, Ediciones Júcar, 1981.

ROJAS MUÑOZ, José Antonio: «Sombra del paraíso», *Escorial*, núm. 43 (mayo 1944).

SOBEJANO, Gonzalo: «"Sombra del paraíso", ayer y hoy», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 352-354, 1979, pp. 370-383.

XII.7 MIGUEL DE UNAMUNO, JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y LAS LETRAS ALEMANAS

GARCÍA BLANCO, Manuel: «La cultura alemana en la obra de Miguel de Unamuno» en *Romanistisches Jahrbuch*, núm. 8, 1957, pp. 321-340.

GONZÁLEZ, Ángel: *Juan Ramón Jiménez*, Madrid/Barcelona, Ediciones Júcar, ²1981.

JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Música de otros. (Traducciones y paráfrasis)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2006.

LÓPEZ, Julio: *Unamuno*, Madrid/Barcelona, Ediciones Júcar, 1985.

MAYER, Gerhart: «Unamunos Beziehungen zur deutschen Dichtung» en *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, núm. 42/2, 1961, pp. 197-210.

NIEDERMAYER, Franz: «Unamuno und Deutschland», en *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft*, núm. 5, 1964, pp.177-200.

UNAMUNO, Miguel de: *Cancionero*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

XII.8 TEMÁTICA

XII.8.1 La recepción literaria, estética de la recepción.

Monografías

ACOSTA GÓMEZ, Luis A.: *El lector y la obra. (Teoría de la recepción literaria)*, Madrid, Gredos, 1989.

ESCARPIT, Robert: *Sociología de la literatura*, Barcelona, Oikos-Taurus, 1971.

-: *Hacia una sociología del hecho literario*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974.

HOFFMEISTER, Gerhart: *España y Alemania. (Historia y documentación de sus relaciones literarias)*, Madrid, Gredos, 1980.

ISER, W.: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München, Fink, 1976.

JANÉ i CARBÓ, Jordi: *Recepción de la Revolución Francesa en Alemania. La Literatura Jacobina Alemana*, Barcelona, PPU, 1989.

JAUB, H. R.: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.

KEHRER, Hugo: *Alemania en España*, Madrid, Aguilar, 1966.

MAYORAL, José Antonio (Ed.): *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros S.A., 1987.

RADERS, Margit & Schilling, M^a Luisa (Eds.): *Deutsch-spanische Literatur und Kulturbeziehungen. Rezeptionsgeschichte / Relaciones hispano-alemanas en la literatura y la cultura. Historia de la recepción*, Madrid, Ediciones del Orto / Departamento de Filología Alemana-Universidad Complutense, 1995.

-: *Studien zur Deutschen Literatur. Gattungen - Motive - Autoren / Temas de literatura alemana. Géneros - Motivos - Autores*, Madrid, Ediciones del Orto / Departamento de la Filología Alemana-Universidad Complutense, 1995.

RUKSER, Udo: *Goethe en el mundo Hispánico*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1977, (Lengua y estudios literarios).

SOBEJANO, Gonzalo: *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967.

STACKELBERG, Jürgen von: *Literarische Rezeptionsformen. (Übersetzung, Supplement, Parodie)*, Frankfurt, Athenäum Verlag, 1972.

WARNING, R. (ed.): *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989.

Artículos

ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, Alberto: «La recepción literaria», *Estudios semióticos*, vol. 10 (1987), pp. 69-77.

ASENCIO GÓMEZ, Antonio: «Estética de la recepción y enseñanza de la literatura», *Euroliceo*, núm. 4 (septiembre 1991), pp. 55-62.

BÜRGER, Peter: «Probleme der Rezeptionsforschung», *Poetica*, núm. 9, 1977, pp. 446-471. [Existe versión castellana en: José Antonio Mayoral (Ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arcos, 1987, pp. 177-211.]

GONZÁLEZ-CARRASCAL, Manuel José: «La recepción del romanticismo alemán en la España de la transición. (1970-1980)», *Filología Moderna*, núm.73, 1981, pp. 7-30.

JAUB, H. R.: «Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft», *Linguistische Berichte*, 3 (1969), pp. 44-56.

SAALBACH, Mario: «Rezeptionstheorie und Literaturvermittlung», *Forum*, núm. 6, 1993, pp. 222-229.

XII.8.2 Teoría de la literatura, literatura comparada e Historia de la Literatura.

Monografías

AGUILAR E SILVA, Víctor Manuel de: *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986 (1972).

BASSNETT, Susan: *Comparative Literature. A Critical Introduction*, Oxford & Cambridge Mass., Blackwell, 1993.

BOUSOÑO, Carlos: *Épocas literarias y evolución. (Edad Media, Romanticismo, Época Contemporánea)*, Madrid, Gredos, 1981.

FOKKEMA, D. W., IBSCH Elrud: *Teorías de la literatura del siglo XX. (Estructuralismo, Marxismo, Estética de la recepción, Semiótica)*, Madrid, Cátedra, 1984.

GADAMER, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode (2 vols.)*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1990. [Especial mención merece en el ámbito español el estudio de Juana María Martínez, *La filosofía de las ciencias sociales de H. G. Gadamer*, Barcelona, PPU, 1994.]

-: *Gedicht und Gespräch. Essays*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1990.

GENETTE, G. : *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

GUILLÉN, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso. (Introducción a la literatura comparada.)*, Barcelona, Crítica, 1985.

-: *Teorías de la historia literaria. (Ensayos de Teoría)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

-: *Múltiples moradas. (Ensayo de literatura comparada)*, Barcelona, Tusquets, 1998.

MUKAROVSKY, Jan: *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

PICHOIS, C. y Rousseau, A. M. : *Literatura comparada*, Madrid, Gredos, 1969.

POZUELO YVANCOS, José María: *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1989.

SCHMELING, M. (ed.): *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Ariel, 1984.

SELDEN, Raman: *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1989.

Artículos

ÁLVAREZ SANAGUSTÍN: «Intertextualidad y literatura», *Investigaciones semióticas*, 1986, pp. 43-52.

COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes: «La Literatura Comparada hispano germana. Revisión histórica y perspectivas actuales», en *Tradición e innovación en los estudios de lengua, literatura y cultura alemanas en España*, Sevilla, Kronos Universidad, 1998, pp. 71-94.

-: «La literatura comparada hispano-alemana: un estado de la cuestión», en *Estudios Filológicos Alemanes*, vol. 3, 2003, pp. 47-77.

GONZÁLEZ, Ángel: «A propósito de la intertextualidad», *ABC*, 22-IV-1994, p. 2.

GUILLÉN, Claudio: «El pacto epistolar. Las cartas como ficciones», *Revista de Occidente*, núm. 197 (octubre 1997), pp. 76-98.

POMIAN, Krzystov: «La irreductible pluralidad de la historia», *Revista de Occidente*, núm. 220 (septiembre 1999), pp. 5-20.

SANZ CABRERIZO, Amelia: «La noción de intertextualidad hoy», *Revista de Literatura*, tomo LVII, núm. 114 (julio-diciembre 1995), pp. 341-362.

XII.8.3 Traducción

Material de apoyo

Selección bibliográfica de obras alemanas en traducción española y portuguesa, Berlin, Ibero-Amerikanisches Institut, 1939.

BIHL, Liselotte & Karl Epting: *Bibliographie französischer Übersetzungen aus dem Deutschen 1487-1944. Bibliographie de traduction française d'auteurs de langue allemande (2 vol.)*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1987.

BROCK, G. y STUMPE, J. (eds): *Bibliographie deutschsprachiger und deutschlandkundlicher Literatur in spanische Übersetzung seit 1945*, Bonn, Inter-Nationes, 1978.

Monografías y ensayos

APEL, Friedmar: *Literarische Übersetzung*, Stuttgart, Metzler Verlag, 1983.

AYALA, Francisco: *Problemas de la traducción*, Madrid, Taurus, 1965.

BARNSTONE, Willis: *The Poetics of Translation. (History, Theory, Practice)*, New Haven/London, Yale University Press, 1993.

BERMAN, Antoine: *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne Romantique*, París, Gallimard, 1984.

ETKIND, E.: *Un art en crise: Essai de poétique de traduction poétique*, Lausanne, L'Age d'homme, 1982.

FRIEDRICH, Hugo: *Zur Frage der Übersetzungskunst*, Heidelberg, 1965.

GALLEGRO ROCA, Miguel: *Traducción y Literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*, Madrid, Júcar, 1994.

GALLEGRO ROCA, Miguel: *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería, 1996.

GARCÍA YEBRA, Valentín: *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos, 1982.

-: *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor*, Madrid, RAE, 1985.

-: *En torno a la traducción. Teoría. Crítica. Historia*, Madrid, Gredos, 1989.

-: *Traducción: historia y teoría*, Madrid, Gredos, 1994.

KLÖPFER, Rolf: *Die Theorie der literarischen Übersetzung: Romanisch-deutscher Sprachbereich*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1967.

LEFEVERE, André: *Translating Poetry. Seven strategies and a Blueprint*, Assen, Van Gorcum, 1975.

-: *Translating Literature. (Practice and Theory in a Comparative Literature Context)*, New York, The Modern Language Association of America, 1992.

-: *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London and New York, Routledge, 1992.

LEVY, Jiri: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt / M., Athenäum, 1969.

MARCO BORILLO, Josep (ed.): *La traducció literària*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1995.

MOUNIN, Georges: *Los problemas teóricos de la traducción*, Madrid, Gredos, BRH 152, 1971.

PAZ, Octavio: *Traducción: literatura y literalidad*, en *Obras Completas*, Vol. 2, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991, pp. 65-74.

PYM, Anthony: *Method in Translation History*, Manchester (UK), St. Jerome Publishing, 1998.

-: *Negotiating the Frontier. Translators and Intercultures in Hispanic History*, Manchester (UK), St. Jerome Publishing, 2000.

REIß, Katharina & VERMEER, Hans J.: *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1984.

REYES, Alfonso: *La experiencia literaria*, Barcelona, Bruguera, 1986.

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

SANTOYO, Julio César: *Teoría y crítica de la traducción: Antología*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1987.

STACKELBERG, Jürgen von: *Literarische Rezeptionsformen. Übersetzung, Supplement, Parodie*, Frankfurt/Main, Athenäum, 1972.

STEINER, George: *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción*, Madrid, FCE, 1980.

-: *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1991.

TOURY, Gideon: *Descriptive Translation Studies - and beyond (Vol.4)*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995.

VEGA CERNUDA, Miguel Ángel (Ed.): *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra, 1994.

Artículos

BARJAU, Eustaquio: «La traducción de textos poéticos: dificultades y estrategias», en *La traducció literària*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1995, pp. 59-79.

BENJAMIN, Walter: «Die Aufgabe des Übersetzers / La tarea del traductor [1923]», en Francisco Lafarga (Ed.): *El discurso sobre la traducción en la historia. Antología bilingüe*, Barcelona, PPU, 1996, pp. 448-470.

CHAVY, Pierre: «Extension de la notion de littérature en rapport avec la traduction», en E. Kushner (Ed.): *Renewals in the Theory of Literary History*, Ottawa, The Royal Society of Canada / ICLA, 1982, pp. 131-134.

EGUÍLUZ ORTIZ DE LATIERRO, Federico: «Al acecho de la traducción literaria como paradigma de transvase cultural», en *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*, Universidad del País Vasco, 1995, pp. 183-190.

GARCÍA DE LA BANDA, Fernando: «Traducción de poesía y traducción poética», en Margit Raders & Julia Sevilla (Ed.): *III Encuentros complutenses en torno a la traducción*, Madrid, Ed. Complutense, 1993, pp. 115-135.

GARCÍA YEBRA, Valentín: «Problemas de la traducción literaria», en *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*, Universidad del País Vasco, 1995, pp. 9-21.

MAN, Paul de: «'Conclusions': Walters Benjamin's 'The Task os the Translator'», en *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, ³1989, pp. 73-105.

LAMBERT, J.: «La traduction», en ANGENOT, Marc *et al.* (eds.): *Théorie littéraire: Problèmes et perspectives*, París, PUF, 1989, pp. 151-159.

MARCHETTI, Adriano: «The poetics of translation and alterity», en *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*, Universidad del País Vasco, 1995, pp. 303-311.

NORD, Christiane: «La traducción literaria. Entre intuición e investigación», en Margit Raders & Julia Sevilla (Ed.): *III Encuentros complutenses en torno a la traducción*, Madrid, Ed. Complutense, 1993, pp. 99-109.

ORTEGA Y GASSET, José: «Miseria y esplendor de la traducción [1937]», en *Obras completas*, vol. 5, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, ⁷1970, pp. 431-452.

SANTOYO, Julio César: «Translator, Transauthor», en *Übersetzungswissenschaft. (Ergebnisse und Perspektiven)*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1990, pp. 91-101.

SIGUAN, Marisa: «Sobre traducciones de literatura en lengua alemana», *Hispanorama* 50, Berlín, 1989.

TALENS, Jenaro: «La escritura llamada traducción», introducción a HÖLDERLIN, F: *Las grandes elegías*, Madrid, Hiperión, 1980, pp. 7-18.

TOMACHEVSKI, T: «La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie», *Revue d'études slaves*, núm. VIII, pp. 226-240.

VEGA CERNUDA: «Apuntes socioculturales de Historia de la Traducción: del Renacimiento a nuestros días», *Hieronimus Complutensis*, núms. 4-5 (junio 1996-junio 1997), pp. 71-86.

XII.8.4 Romanticismo, Romanticismo Alemán

Monografías y ensayos

ABRAMS, M. H.: *El espejo y la lámpara*, Barcelona, Barral Editores, 1975.

-: *El romanticismo: tradición y revolución*, Madrid, Visor, 1992.

ARGULLOL, Rafael: *EL héroe y el único. (El espíritu trágico del romanticismo)*, Barcelona, Destino, 1990 (¹1982).

ARNALDO, J. (ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte. Novalis, Schiller, Friedrich, Schlegel, von Kleist, Hölderlin*, Madrid, Tecnos, 1987.

AYRAULT, Roger: *Genèse du romantisme allemand*, París, Aubier-Montaigne, 4 T., 1961-1976.

BÉGUIN, A.: *El alma romántica y el sueño*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1978.

BENJAMIN, W.: *El concepto de crítica estética en el romanticismo alemán*, Barcelona, Península, 1988.

BLANCHOT, Maurice: *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1970.

BLOCH, Ernst: *El principio esperanza*, Madrid, Aguilar, 1977, (Biblioteca filosófica).

BOWRA, C. M.: *La imaginación romántica y el sueño*, Madrid, Taurus, 1972.

BRION, M.: *La Alemania romántica (2 vols.)*, Barcelona, Seix Barral, 1971 y 1973.

CLARK, Kenneth: *La rebelión romántica. El arte romántico frente al clásico*, Madrid, Alianza Editorial, 1990 [1973].

CURTIUS, E. R.: *Ensayos críticos sobre la literatura europea*, Barcelona, Seix Barral, 1972.

FISCHER, Ernst: *Ursprung und Wesen der Romantik*, Frankfurt, Sandler Verlag, 1986.

HERNÁNDEZ PACHECO, Javier: *La conciencia romántica. (Con una antología de textos)*, Madrid, Tecnos, 1995. [Textos de Fichte, Schelling, Schlegel y Novalis]

HONOUR, H.: *El romanticismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1981 [1979], (Alianza Forma 20).

HUCH, Ricarda: *Die Romantik*, Tübingen, Rainer Wunderlich Verlag, 1953.

LACQUE-LABARTHE, Ph. et Nancy, J.L.: *L'Absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.

MAN, Paul de: *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Colombia University Press, 1984.

MARÍ, Antoni (ed.): *El entusiasmo y la quietud. (Antología del romanticismo alemán)*, Barcelona, Tusquets, 1979. [Textos de Jean-Paul, Fichte, Hölderlin, Hegel, F. Schlegel, A-W. Schlegel, Novalis, Wackenroder, Schleiermacher, Schelling, von Armin, von Kleist, E.T.A. Hoffmann, La Motte-Fouqué, C. Brentano, Tieck, B. Brentano, Runge, Friedrich]

-: *L'home de geni*, Barcelona, Edicions 62, 1997.

OLIVER, G., Puigdomènec, H. Siguan, M. (eds): *Romanticismo y Fin de siglo*, Barcelona, PPU, U.B., Estudi General Lul·lià, 1992.

PAZ, Octavio: *Los hijos del limo*, en *Obras Completas I*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991, pp. 321-484.

PRAZ, Mario: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, Monte Ávila, 1969.

SCHENK, H. G.: *El espíritu de los románticos europeos*, México, F.C.E., 1983.

SIGUAN, M. (coord.): *Romanticismo / Romanticismos*, Barcelona, PPU, 1988.

SILVER, Philip W.: *Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España*, Madrid, Cátedra, 1996.

TAMINIAUX, J.: *La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand. Kant et les Grecs dans l'itinéraire de Schiller, de Hölderlin et de Hegel*, La Haya, Martinus Nihoff, 1967.

ZAMBRANO, María: *Filosofía y poesía*, en *Obras reunidas. Primera entrega*, Madrid, Aguilar, 1971.

-: *El hombre y lo divino*, Madrid, Siruela, 1991.

Artículos

MARTÍNEZ DE MINGO, Luis: «El legado romántico», *Quimera*, núm. 62 (abril 1987), pp. 40-49.

MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos: «Los orígenes estéticos de las identidades modernas», *Claves*, núm. 80 (marzo 1998), pp. 6-13.

PÉREZ BOWIE, José Antonio: «Falange y Romanticismo», en *Estudios Humanísticos. (En homenaje a Luis Cortés Vázquez)*, vol.II, Salamanca, 1991, pp. 627-641.

SIMMEL, Georg: «Las ruinas», en *Revista de Occidente*, núm. 12 (abril-mayo-junio 1924). Reedición del texto en la misma revista, núm. 76 (septiembre 1987), pp. 108-117.

VERCELLONE, Federico: «Apariencia y desencanto. Nihilismo y hermenéutica en la *Frühromantik* y en Nietzsche», en *Revista de Occidente*, núm. 106 (marzo 1990), pp. 15-42.

XII.8.5 Poesía, la Poesía Española del siglo XX

ALONSO, Amado: *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955.

BAEHR, Rudolf: *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970.

BROCH, Hermann: *Poesía e investigación*, Barcelona, Barral, 1974.

BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la expresión poética*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1970.

CANO BALLESTA, Juan: *La poesía española entre pureza y revolución. (1930-1936)*, Madrid, Gredos, 1972.

CASTELLET, José María: *Introducción a «Un cuarto de Siglo de poesía española. (1939-1964)»*, Barcelona, Seix Barral, 1969, pp. 33-113.

COLINAS, Antonio: *Poesía 1967-1981*, Madrid, Visor, 1984.

DIEGO, Gerardo (ed.): *Poesía española contemporánea (1901-1934)*, Madrid, Taurus, 8^o1979.

FRIEDRICH, Hugo: *Die Struktur der modernen Lyrik. (Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts)*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1996.

-: *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

GALLEGRO ROCA, M.: *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería, 1996.

LEY, Charles David: *La Costanilla de los diablos. (Memorias literarias 1943-1952)*, Madrid, José Esteban Editor, 1981.

GIMFERRER, Pere: *Arde el mar*, edición de Jordi Gracia, Madrid, Cátedra, 1994.

NÚÑEZ RAMOS, Rafael: *La poesía*, Madrid, Síntesis, 1992.

PAULINO AYUSO, José: *La poesía en el siglo XX: desde 1939*, Madrid, Mayor, 1983.

PÉREZ BAZO, Javier: *La poesía en el siglo XX: hasta 1939*, Madrid, Playor, 1984.

QUILIS, Antonio: *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 5^o1989.

XII.8.6 Revistas literarias

BÉCARUD, Jean: *Cruz y Raya (1933-1936)*, Madrid, Taurus, 1969.

FUENTES, Víctor: *La marcha al pueblo en las letras españolas. (1917-1936)*, Madrid, Ediciones de La Torre, 1980.

-: 1936: «Un boom poético perdido», *Claves*, núm. 158, 2005, pp. 66-70.

FUENTES VÁZQUEZ, Manuel: *La poesía de la revista Escorial (1940-1950)*, Tarragona, Universidad Rovira i Virgili, Tesis Doctoral inédita.

JULIÁ, Santos: «¿Falange liberal o intelectuales fascistas?», *Claves*, núm. 121, 2002, pp. 4-13.

OSUNA, Rafael: *Las revistas del 27*, Valencia, Pre-textos, 1993.

REBOLLO SÁNCHEZ, Félix: *Periodismo y movimientos literarios contemporáneos españoles (1900-1939)*, Madrid, Huerga y Fierro, 1998.

RUBIO, Fanny: *Revistas poéticas españolas, 1939-1975*, Madrid, Ediciones Turner, 1976.

LA PRIMERA RECEPCIÓN DE FRIEDRICH HÖLDERLIN
EN LA LITERATURA ESPAÑOLA
(1919-1936)

Olivier Giménez López

Tesi Doctoral

Departament de Filologies Romàniques

(Dins del programa de doctorat *Teoria de la literatura i mètodes de crítica* del

Departament de Filologies Romàniques)

Director: Doctor Jordi Jané i Carbó

del Departament de Filologia Anglogermànica

Universitat Rovira i Virgili

Tarragona, 2008

VOLUMEN II

HÖLDERLIN EN LAS LENGUAS ESPAÑOLAS: 1919-1936

VOLUMEN II

ÍNDICE

	Página
<i>Breve nota aclaratoria</i>	9
DOCUMENTOS	11
DOCUMENTO I <i>Tres poemas de Hölderlin en traducción de Fernando Maristany (1919)</i>	13
1. Hyperion.....	15
2. ¿Por qué tan breves?	16
3. ¡Oh, ponte, bello sol...!	17
DOCUMENTO II <i>Antología de Hölderlin en traducción de Manuel de Montoliu (1921)</i>	19
<i>Introducción de la editorial</i>	21
1. Mi ideal	27
2. Escrito en un bosque	28
3. La inmortalidad del alma	30
4. A la quietud.....	37
5. Antes y ahora	38
6. Al silencio	40
7. Grecia.....	44
8. A una rosa	47
9. A la naturaleza	47
10. Diotima	51
11. Al éter.....	56
12. Al Dios del sol	59
13. El hombre.....	60
14. Perdón	63
15. Ayer y hoy	64
16. El amor.....	64
17. El adiós.....	66
18. A las parcas.....	68
19. Canto del destino de Hiperión	69
20. Al Neckar	70
<i>Índice de la edición original</i>	73

DOCUMENTO II.1. Aportaciones críticas de Manuel de Montoliu (1926-1933)	75
DOCUMENTO III Carles Riba: <i>Versions</i> de Hölderlin (1922-1944)	81
<i>Prólogo de Carles Riba</i>	83
1. Cant d'Hiperió	85
2. Fantasia vespral	86
3. Quan jo era un noi	88
4. Planys de Menó per Diotima	89
5. Meitat de la vida	91
6. Madurs són, en foc submergits	92
7. Als alemanys	93
8. Perdó	95
9. Edats de la vida	96
10. Fragment	97
11. Buonaparte	97
12. L'àguila	98
13. Les línies de la vida	99
14. Grècia	100
15. Sòfocles	100
16. El poeta irat	100
17. Els burlers	101
18. Un dia vaig interrogar	101
19. Grècia	102
20. País natal	104
21. La rosa	105
22. El llenguatge	105
23. Esbós d'un himne a la Mare de Déu	106
24. Quan del sarment	110
DOCUMENTO III.1 Carles Riba: «Hölderlin entenebrat»	111
DOCUMENTO III.2 Otras aportaciones en lengua catalana (1923-1931)	119
Joan Crexells: «Hölderlin, el poeta de l'ora»	121
Joan Crexells: «Notes sobre Hölderlin»	125
Tomàs Garcés: «Hölderlin en català»	129
Agustí Esclasans: «El poeta Hölderlin»	131
Elvira A. Lewi: «De l'epistolari de Hölderlin»	137
DOCUMENTO IV Hölderlin en <i>Nos</i> en traducción de Álvaro Cunqueiro	141
1. Adeus	143

2. Idades da vida	144
3. Primaveira	145

DOCUMENTO V Stefan Zweig: *La lucha contra el demonio*.

Traducción de Joaquín Verdaguer (1934).....	147
---	-----

Hölderlin	149
<i>La pléyade sagrada</i>	149
<i>Infancia</i>	154
<i>La imagen del poeta</i>	159
<i>La misión del poeta</i>	162
<i>El mito de la poesía</i>	168
<i>Faetón o el entusiasmo</i>	174
<i>Entrada en el mundo</i>	182
<i>Encuentro peligroso</i>	184
<i>Diotima</i>	194
<i>El ruiseñor canta en las tinieblas</i>	200
<i>Hiperión</i>	202
<i>La muerte de Empédocles</i>	208
<i>Las poesías de Hölderlin</i>	214
<i>Caida en el infinito</i>	223
<i>Tinieblas de púrpura</i>	230
<i>Scardanelli</i>	236
<i>Resurrección</i>	240

DOCUMENTO VI Luis Cernuda (1929-1954)..... 245

De «El indolente»	247
De «Unidad y diversidad».....	249
De «Poética»	251
De «Bécquer y el romanticismo español».....	253

Traducciones de Hölderlin	255
---------------------------------	-----

<i>Prólogo</i> de Luis Cernuda	255
--------------------------------------	-----

1. Canción al destino de Hiperión.....	258
2. Antes y ahora	259
3. Lo imperdonable	259
4. Tierra nativa	260
5. Aplausos de los hombres	260
6. A las parcas	261
7. Fantasía del atardecer	262
8. Mitad de la vida	263
9. Los titanes	264

10. Lo más inmediato	268
11. Tierra nativa.....	269
12. La primavera.....	270
13. La primavera.....	271
14. El verano	271
15. El otoño.....	272
16. El invierno	273
17. El invierno	274
18. El cementerio.....	274
Traducciones inéditas.....	276
Sófocles.....	276
Hastío de vida	276
De «Palabras antes de una lectura» (Primera versión)	277
De «Palabras antes de una lectura»	279
De «Divagación sobre la Andalucía romántica».....	281
De «Góngora y el gongorismo».....	283
De «Tres poetas clásicos»	285
De «Juan Ramón Jiménez».....	287
De «Observaciones preliminares» en <i>Estudios</i> <i>sobre poesía española contemporánea</i>	289
De «Juan Ramón Jiménez» en <i>Estudios</i>	291
De «Vicente Aleixandre» en <i>Estudios</i>	293
De «Consideraciones provisionales» epílogo a <i>Estudios</i>	295
De «Goethe y Hölderlin»	297
De «Fondo histórico del <i>romantic revival</i> ».....	305
De «Historial de un libro».....	307
DOCUMENTO VI.1 «Hölderlin, el joven puro» (1936). Reseña de Enrique Azcoaga a las traducciones de Luis Cernuda.....	309

Breve nota aclaratoria

Tal y como quedó señalado en el *preliminar* del presente estudio, este segundo volumen recoge la *totalidad* de los *documentos* - traducciones, artículos, reseñas, estudios y ensayos - que encauzan la recepción literaria de Friedrich Hölderlin en las literaturas castellana, catalana y gallega a lo largo de los años que transcurren entre 1919 y 1936. Con este primer *anexo* se ha pretendido tanto ofrecer de forma unitaria el *corpus* histórico-literario del proceso de introducción del poeta alemán en España, como también facilitar la consulta conjunta de unos textos de no siempre fácil localización. Además, con el fin de posibilitar su cotejo con el original en lengua alemana, todos los poemas de este volumen remiten - en nota a pie de página - al tercer volumen de este estudio. No obstante, algunas citas textuales remiten a la citada edición a cargo de Michael Knaupp de las obras completas de Friedrich Hölderlin.

DOCUMENTOS

DOCUMENTO I

TRES POEMAS DE HÖLDERLIN

TRADUCCIÓN DE FERNANDO MARISTANY

1919

HYPERION¹

¡Oh genios que vagáis en las alturas,

Y a la luz, por senderos ideales!

Los aires esplendentes

Os rozan amorosos,

Tal como roza las divinas cuerdas

5

La mano de la artista...

Sin saber de su suerte,

Como recién-nacidos aún en brumas,

Alientan los Electos.

Su espíritu, que esconde

10

Su pureza en el seno de un capullo,

Florece sin descanso;

Y sus sacras pupilas dilatadas

Miran la eterna y muda claridad...

Y es aqueste su sino:

15

No descansar jamás en sitio alguno.

Los eternos dolientes

1. Cf. «Hyperions Schicksaalslied», III p. 69.

Caen, se precipitan de continuo

Con los ojos cerrados,

Tal como el agua, que de roca en roca

20

Despéñase en lo incierto...

¿POR QUÉ TAN BREVE?²

¿Por qué tan breve? ¿No amas, como en tiempo amaste

Ya el canto? Siendo mozo, en los alegres días

De la esperanza, ¿Acaso

Veías nunca el fin cuando cantabas?

Cual la dicha es mi canto. ¿Quieres en el crepúsculo

Sumergirte contento? Es tarde y hace frío,

Y el pájaro nocturno ante tus ojos

Lanza agudos graznidos inquietantes.

2. Cf. «Die Kürze», III p. 73.

¡OH, PONTE, BELLO SOL...!³

¡Oh, ponte, bello sol! ¡Se percataban

De ti tan poco! No te conocían...

¡Cuán suave y silenciosa y mansamente

Vas negando tu fuego a los mortales!

Al ponerte y alzarte ya mis ojos

5

Saben hoy apreciar todo tu encanto,

Que en el santo silencio aprendí a honrarte...

Diotima me ha curado de tormentos.

¡Cuánto gocé al oírte, mensajera

Del cielo azul, Diotima! ¡Con qué anhelo

10

Por ti en el áurea tarde esta pupila

Contemplé largo tiempo! Susurraron

Más alegres las fuentes, inclináronse

Con amor hacia mí todas las flores,

Y el sol entre las nubes argentinas

15

Se hundió sonriendo y bendiciendo al Eter...

3. Cf. «Geh unter, schöne Sonne...», III p. 95.

DOCUMENTO II

HÖLDERLIN: *ANTOLOGÍA*

TRADUCCIÓN DE MANUEL DE MONTOLIU

1921

Volumen XXX de la colección Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas publicada por la Editorial Cervantes - Rambla de Cataluña, 72 - Barcelona, 1921, [60 páginas + índice].

La Editorial ofrece la siguiente introducción:

HÖLDERLIN

Juan Cristian Federico Hölderlin, uno de los poetas más originales del período clásico de la literatura alemana, nació el 20 de marzo de 1770 en Lauffen, a orillas del Neckar. A la edad de dos años perdió a su padre, que tenía un empleo en un convento, y algunos años después se trasladó con su madre a Nürtingen, donde ésta contrajo segundo matrimonio. Hölderlin reveló ya desde niño un temperamento en extremo sensible a los encantos de la naturaleza. Su vida sentimental se desarrolló precozmente al calor de una educación exclusivamente confiada a su madre. En Nürtingen se preparó para los estudios de Teología. Desde 1784 estudió en los seminarios de Denkendorf y Maulbronn [Maulbronn], y a partir de 1788 en la universidad de Tübingen, donde trabó amistad con Schelling y Hegel. Ya en la época de sus primeros estudios, su amor ingénito a la naturaleza le proporcionó la base para construir un mundo de ideas propio y original, que se halló, desde el principio, en aguda oposición con la sociedad y la manera de pensar de su época. La fervorosa admiración que desde su primera juventud consagró a la Grecia antigua, infundió en su espíritu un utópico anhelo de realizar individualmente y en oposición al ambiente de su época, los ideales de belleza de aquella antigua cultura. Aislado en medio de la sociedad de su tiempo vivía en su mundo ideal, acompañado tan sólo de unos pocos amigos que le comprendían. Sus estudios filosóficos le llevaron a un panteísmo que armonizó con su culto a la cultura helénica. Fué un admirador de las teorías de Rousseau, y la Revolución francesa despertó en él un férvido entusiasmo. En sus primeras poesías se hacen notar las influencias de Klopstock y de Schiller.

En 1793 publicó un fragmento de *Hiperion*, una novela que no había de componer en su forma definitiva hasta algunos años más tarde. El argumento de este primer ensayo son los amores desgraciados del alma intranquila del poeta con una mujer, personificación de la serenidad; en ella intenta el poeta encarnar el ideal de sosiego a que aspira su alma tempestuosa.

Al terminar sus estudios, el Barón von Kalb le proporcionó el cargo de preceptor de su hijo y pasó temporadas en las propiedades de aquél en Waltershausen, en Jena y en Weimar. Más tarde se ganó la vida dando lecciones particulares en Jena, donde cultivó la amistad de Schiller y Fichte. No habiéndose realizado las esperanzas que había concebido de encontrar un cargo a su gusto en Jena, regresó a su tierra natal. Allí el contraste de su modo de pensar con el medio ambiente, se hizo para él doblemente sensible y doloroso. Cuando empezaba ya a desesperar de poder ganarse el sustento, un amigo suyo, Sinclair, le proporcionó una colocación muy agradable en casa del banquero Gontard, en Frankfurt, sobre el M. Empezó a ejercer este cargo en enero de 1796. El poeta concibió una pasión profunda y platónica por la dueña de la casa, Susette Borckenstein, mujer muy espiritual y atractiva. Hölderlin la celebró en numerosas composiciones poéticas bajo el nombre de Diotima. Como esta inclinación amorosa estaba expuesta a peligrosas interpretaciones, el poeta resolvió salir de Frankfurt, lo que hizo en septiembre de 1798.

A la dicha que él disfrutó en la época de su estancia en Frankfurt se deben los dos primeros libros de su novela, en cartas, *Hiperion o el ermitaño en Grecia*. En Hamburgo, donde vivió en casa de su amigo Sinclair hasta el verano de 1800, se ocupó en escribir la segunda parte del *Hiperion* y el drama *Empedocles*, que había de dejar inacabado. También pertenece a este período el poema *Emilia antes del día de su boda*, que viene a ser un idilio compuesto en cartas en verso. Hasta 1800, año en que se separó de su amigo Sinclair, compuso la mayor parte de sus bellas poesías.

En verano de 1800 volvió el poeta a su país. Desde esta fecha empezó a dar claramente muestras de desequilibrio mental; se le veía habitualmente melancólico y taciturno y a veces extraordinariamente excitable, y había envejecido de un modo sorprendente. Una estancia de cuatro meses en Suiza, donde se dedicó a la enseñanza hasta abril de 1801, le proporcionó tan sólo un alivio pasajero en su dolencia. En diciembre de 1801 fué a Burdeos a ocupar una colocación de preceptor, pero ya en el verano del año siguiente tuvo que regresar a Nürtingen muy agravado en su dolencia mental. Vivió allí dos años en casa de su madre; viéndole algo más tranquilo su amigo Sinclair, se lo llevó a

Hamburgo, donde obtuvo un cargo de bibliotecario. En sus horas de clarividencia se ocupó en la traducción de Sófocles. De las traducciones de Hölderlin son conocidas las de *Antígona* y *Edipo rey*. Pero los momentos de lucidez escaseaban en el poeta cada día más. La agravación de su mal obligó a recluirle en 1806 en un manicomio de Tübingen y después de un período de curación fué huésped en casa de un ciudadano de esta misma villa, el carpintero Zimmer, donde vivió hasta la hora de su muerte. Pasó el resto de su vida, o sea 37 años (desde 1806 a 1843) en un estado de absoluta inconsciencia. La luz de aquella inteligencia genial se había extinguido. La pasión de la belleza había cegado con un trágico deslumbramiento, un de las almas más nobles y geniales de la época moderna. El cuerpo de Hölderlin vivió aún 37 años sobre la tierra, pero su espíritu se había muerto. Ausente de todo cuanto en el mundo y a su alrededor pasaba, sin reconocer siquiera a sus fieles amigos, murió, por fin, el 7 de junio de 1843.

He aquí lo que el ilustre traductor, Manuel de Montoliu, escribe acerca de la obra de este genial poeta alemán:

«La figura de Hölderlin ocupa un lugar aparte en la escuela romántica. En su poesía nos sorprende la armonización perfecta de los elementos que, en medio de la descomposición espiritual que caracteriza la edad moderna, suelen aparecer divorciados e inconciliables. La poesía del gran vate suabo está hecha de entusiasmo ardiente, de un anhelo infinito en la inspiración, por una parte, y de una belleza serena e impecable en su forma de expresión, por otra. Este culto a la forma bella, no es en él fruto de teorías académicas ni de un erudito afán de imitación clasicista, sino producto espontáneo de una inspiración, que comulga en la fe absoluta en un principio eterno de belleza, base y raíz de la misma vida.

"Creemos, dice Hölderlin, que somos eternos, porque nuestra alma siente la belleza de la naturaleza."⁴

«Goethe formuló el credo de esta religión de la belleza, a los albores del siglo XIX; pero su palabra no era la de un inspirado, sino la del sabio, la del crítico que revela a la moderna melancolía el fruto de bendición cogido en los vergeles de Grecia. Por esto, a pesar de toda la eficacia de la lección de Goethe, el helenismo de éste no es legítimo, porque es incompleto. Es el de Goethe un helenismo frío, aprendido, un helenismo

4. «Wir glauben, daß wir ewig sind, denn unsere Seele fühlt die Schönheit der Natur. » I, *Hyperion*, p. 662.

cerebral; y el Apolo de Weimar resulta siempre algo así como un griego de museo. Hölderlin había de ser el que había de realizar en su obra ese invencible ideal que impelía al primer romanticismo hacia la antigua Grecia. Porque Grecia no era ni la filosofía, ni la mitología, ni la ciencia, ni la civilización, ni tampoco el arte de los griegos; Grecia era la belleza pura y simple en la naturaleza y en la vida humana. Y la perfecta belleza visible, que siempre es serenidad y reposo, equilibrio y armonía, gracia y estructura, no hace sino del más ardiente entusiasmo, de un anhelo infinito, de una aspiración irrefrenable hacia un más allá, del oscuro y profundo manantial de un deseo insaciable e indefinido, del deseo de gozo y felicidad, causa y raíz del dolor básico, fundamental de la existencia. Dionisios, padre de la tragedia. En la individualidad de Hölderlin se realiza de una manera biológica, por decirlo así, el secreto que explica la suprema perfección de la cultura helénica, hecho de la síntesis orgánica de los dos polos antitéticos de la vida: instinto e inteligencia, sentimiento y razón, entusiasmo y sabiduría, ímpetu y reposo, embriaguez y serenidad, anhelo infinito e indefinido en la esfera del espíritu, y limitación y concreción en la de la realidad. No hay otro ejemplo en la poesía del primer romanticismo que pueda ponerse en parangón con la obra de Hölderlin considerada como una reviviscencia moderna del ideal de la cultura helénica.

«No porque admiró y amó a los griegos fué Hölderlin un poeta griego en el mundo moderno, antes el contrario, porque ingénitamente estaba, en su espíritu, constituido como un poeta griego, admiró y veneró con tan ardorosa devoción a los griegos. Grecia fué el sueño y el ideal ardiente de toda su vida. Aislado, incomprendido, inactual, vagó Hölderlin por el mundo moderno como un peregrino sin patria, suspirando por aquella Grecia antigua, en que hallaba la perfecta realización humana de su culto al entusiasmo y a la belleza. Cansado de la lucha implacable contra un ambiente de civilización en que no encuentra su elemento, se sienta un día a orillas del río de su patria, el Neckar, ansioso de hallar unos momentos la paz suspirada; pero sus deseos y sus pensamientos huyen, con las hondas, hacia el mar, y en el mar no reposan hasta hallar la tierra de sus ensueños, la verdadera patria de su espíritu: "A vosotras, islas dichosas, exclama, me llevará acaso algún día mi deidad protectora."⁵

«Hay críticos e historiadores de la literatura que al ocuparse de la figura y obra de Hölderlin, parecen querer deducir de la posición excepcional que, en el sentido arriba indicado, ocupa este gran poeta, la impopularidad y olvido que generalmente han rodeado

5. Cf. más adelante «Al Neckar», p. 72, vv. 48-49.

a su obra y vienen a dar a entender que se trata de una poesía pasada de moda, de difícil comprensión en nuestra época y propia para un círculo de iniciados. Nada más falso. Si hay algo esencialmente universal y eterno en la producción de la primera época romántica es, sin disputa, la poesía de Hölderlin. Sólo la forma métrica de buen número de sus composiciones, imitación de la clásica (en lo cual no hizo más que seguir las huellas de Klopstock), puede contribuir a comunicar cierto aire exótico a las obras del poeta suabo. Pero salvo este aspecto, nada puede concebirse más humano y eternamente bello que estas poesías, en que el pensamiento siempre armonioso y rotundo, gracioso y sublime, fluye de una inspiración en tensión constante, y en que los conceptos, las imágenes y las palabras a medida que brotan, van disponiéndose espontáneamente en formas arquitectónicas, de una armonía suprema, insuperable. Y éste es uno de los rasgos característicos del genio poético de Hölderlin: este saber extraer de un estado de sensibilidad toda su substancia estética hasta dejarlo agotado; este evolucionar sereno de una emoción matriz, recorriendo con calma augusta todas las fases de una órbita ideal que se prolonga, por una ley de ritmo, instintiva, hasta cerrarse en un círculo perfecto; este secreto de dar estructura arquitectónica al «pensar poético», que es un secreto de la poesía helénica y que tan raramente se encuentra en nuestra época moderna. Por esto a poesías como *Al silencio*, *El hombre*, *Al Eter*, podemos calificarlas, en todo el rigor de la palabra, de monumentos.

«Hölderlin es la figura más a propósito para volver de su error a los que suelen juzgar el romanticismo en general como un movimiento diametralmente opuesto al ideal helénico de la belleza. He aquí a un poeta perfectamente romántico y perfectamente griego. Y es que los que así juzgan al romanticismo confunden lastimosamente el puro y noble idealismo que animaba a los primeros cenáculos románticos, con las posteriores derivaciones degeneradas de la Escuela. El romanticismo fué precisamente un movimiento espiritual inspirado en la ejemplaridad del mundo helénico, descubierto en toda su auténtica grandeza a últimos del siglo XVIII. La poderosa mente de los grandes teorizadores del romanticismo, de los Lessing, de los Schlegel y de los Humboldt gravitaba con una irresistible imantación hacia aquella civilización única, en que por única vez en la historia de la humanidad aparecían hermanados el instinto y la razón, el entusiasmo y la inteligencia, lo primitivo y lo refinado, la naturaleza y el arte. Lo dijo Tieck, uno de los miembros del primer cenáculo romántico: «Oh, vida helénica, te hemos perdido; por esto hemos escogido lo romántico». Es decir, el romanticismo, en la intención de sus fundadores, había de ser una segunda vida del ideal helénico en la vida moderna. El romanticismo fué un movimiento espontáneo de reacción contra el culto exclusivo a la

razón, difundido por la Enciclopedia; fué un grito de dolor y una vehemente protesta del alma humana, mutilada de su sentido de belleza, de este sentido cuyas profundas raíces se nutren de la savia del sentimiento y de la emoción. Por esto el romanticismo emprendió con tanto ardor el regreso a todo lo primitivo, a todo lo ingenuo, a todo lo puro del alma humana: simultáneamente los nuevos anhelos del romanticismo se encarnaron en la Grecia antigua, en los orígenes medioevales de las naciones modernas y en la virgen poesía popular. Las tres encarnaciones eran concreción de un mismo anhelo de primitiva y pura ingenuidad. Quedó definitivamente como ideal conductor de las nuevas corrientes, el mundo cristiano al que glorificó la civilización medioeval. El mundo helénico, después de haber acariciado por un período, como un ensueño purísimo, las más altas mentes de los cenáculos románticos, se alejó rápidamente del horizonte de los ideales preconizados por éstos. Goethe se mantuvo fiel en apariencia al ideal helénico; pero en realidad renunció a él, pues intentó armonizarlo en vano con el espíritu científico-positivista que caracteriza la edad moderna. Sólo Hölderlin persistió en mantener enhiesta la bandera del puro ideal helénico. Su gallardo gesto de desafío al mundo moderno, hubo de expiarlo trágicamente.

«La locura con que se cerró la vida del gran poeta adquiere el prestigio de un símbolo si se considera la grandeza temeraria de la empresa a la que consagró el poeta los sobrehumanos esfuerzos de su noble alma. Resucitar el espíritu de Grecia en medio de la civilización moderna era una hazaña semejante a las de Don Quijote, obstinado en convertir al mundo de su tiempo a los puros ideales de la caballería andante. El ardiente optimismo que puso en la realización de su ideal helénico el nuevo Don Quijote, había de llevarle a estrellarse contra la dureza de la impura realidad que le circuía, había de conducirlo finalmente a los caminos tenebrosos de la demencia. Aquel anciano prematuro que vivió 37 años en el hogar de un humilde menestral, aislado del mundo, ausente de la vida de sus contemporáneos, era el resto del naufragio del más generoso ideal que concibiera la mente del hombre moderno, el ideal de trasplantar en una época carcomida de pedantería racionalista, la ley suprema de belleza que había presidido la más noble civilización que ha conocido la historia. Hölderlin murió enajenado de amor, a los pies de su adorada Grecia, como un antiguo caballero andante hubiera ido a morir a los pies de su dama, viendo que no le era posible conquistar para ella el mundo que le había prometido. El trágico fin de Hölderlin es la última aventura de un generoso y utópico ideal de la humanidad. »

MI IDEAL⁶

Oh, amigos, mis amigos, tan fieles, tan amados,

¿Qué es lo que así me nubla los ojos fatigados

Y hunde mi pobre corazón inerte

En esta calma lúgubre de muerte,

Que cubren densas nieblas,

5

Preñadas de tinieblas?

Huyo ahora la tierna presión de vuestra mano,

No os devuelvo cual antes el ósculo de hermano.

No os enojéis, amigos; no os ofenda

Que siga a solas mi lejana senda;

10

Mirad primero mi alma,

Juzgad luego con calma.

¿Es un anhelo ardiente de perfección humana?

¿De una alta recompensa es ambición insana?

¿Es que pretendo yo acordar el paso

15

Con el vuelo de Píndaro? ¿Es, acaso,

6. Cf. «Mein Vorsatz», III p. 19.

Que la gloria me oprime

De Klopstock, el sublime?

Amigos ¿en el mundo hay algún escondite

Donde, en la noche envuelto, yo eternamente habite

20

Y pueda dar al llanto libre rienda?

¡Con vosotras es vano que pretenda

Medir mi bajo vuelo,

Oh, águilas del cielo!

Mas no; ¡adelante! ¡A estas sobrehumanas regiones

25

Impúlsame y arrástrame ardientes ilusiones!

¡Mis alas a esta empresa audaz se atreven!

Si es que al morir aun balbucir deben,

Impotentes cual hoy, mis labios fríos,

Olvidadme, olvidadme, hermanos míos.

30

ESCRITO EN UN BOSQUE⁷

¡Feliz yo que en redor el tropel de los necios no veo!

Aquí tiendo a los aires serenos la limpia mirada

7. Cf. «Auf einer Haide geschrieben», III p. 21.

Y respira mi pecho más libre que dentro los muros
Do se esconde el engaño ruín y la horrenda miseria.
¡Hora grata y feliz! Cual se ve a separados amantes 5
Arrojarse impacientes en brazos el uno del otro,
Así, hirviendo de gozo, lancéme hacia el seno del bosque;
Corrí a ti, soledad, con el ansia de darme una fiesta.
Y otra vez los he hallado a los buenos, los viejos amigos;
Los hallé donde estaban. Las anchas, copudas encinas, 10
Aquí yérguense regias cual siempre; su sombra derraman
En inmóvil y densa falange, las viejas encinas.
Cada vez que cercanas os ve, milenarias encinas,
Se descubre, al pasar por aquí, el cazador, temeroso
De la vieja leyenda que diz que las frondas sombrías 15
A los héroes cobijan, que en lides cruentas cayeron
En las férreas edades remotas. -¡Silencio! ¿Qué escucho?
¿Qué susurra allá abajo en el seno del negro follaje?
¡No te acerques, no turbes mi canto, profano! Mas mira,
Mira allí ¡qué magnífico! Un ható de ciervos paciendo, 20
La testuz coronada por alta y gentil cornamenta,
Poco a poco camina a la fuente en el valle escondida.
Ya otra vez me conozco a mí mismo; de súbito siento
En mi pecho extinguirse del todo el misántropo orgullo.
¡Ah, si nunca en mi vida los viera esos tétricos muros 25
Do se esconde el engaño ruín y la horrenda miseria!...
De los grandes palacios aun miro elevarse hacia el cielo

Las bruñidas agujas, los viejos torreones altivos,
Desde aquí do tan solas las hayas y encinas se yerguen.
Desde el fondo del valle el rumor viene a mí sordamente 30
Del rodar de los coches y el trote de briosos corceles,
¡Ah, seguid, cortesanos, seguid en buen hora con vuestro
Tan sonoro rodar de los coches; sin tregua encorvados,
Con gentil continente inclinad vuestra dócil cabeza
En el gran escenario do impera la humana estulticia. 35
Sí, seguid en buen hora... Y vosotros, venid, oh, los nobles;
Venid, nobles ancianos, varones y nobles mancebos,
Venid todos; y chozas de dulce amistad, donde anide
La nobleza del alma viril de la estirpe germana,
Construyamos aquí, de mi bosque al abrigo ignorado. 40

LA INMORTALIDAD DEL ALMA⁸

En torno miro, de pie en la cúspide,
Cual todo vive y a lo alto expándese;
Los bosques, los valles, las lomas
En la aurora radiantes exultan.

8. Cf. «Die Unsterblichkeit der Seele», III p. 11.

Anoche, oh, seres, cómo erais trémulos 5

Al despertaros los truenos próximos!

De espanto los rayos siniestros

Inundaron las quietas tinieblas.

Ya en flor la tierra aclama con júbilo

La luz que vence las sombras lóbregas. 10

Mas puro es tu gozo, alma mía,

Que el temor de la muerte has vencido.

Pues son, oh, cielos, de Adán los vástagos,

Los que la Tierra sustenta pródiga.

Oh, raza de Adán, ora al cielo, 15

Con los coros angélicos canta.

¡Sois bellos seres! ¡Oh, cuán magnífica

Brillas del campo florida túnica!

Mas bella eres tú, oh, alma humana,

Cuando orando hasta Dios te sublimas. 20

Las mismas manos de Dios alzáronte

Sobre los seres del mundo innúmeros.

¡Oh, luz esplendente la tuya

Cuando a Dios te levantas, oh, alma!

¡Mira esta encina! Soberbia, olímpica, 25
Como si eterna fuera, allí yérguese.

¿Acaso los rayos de Jove
Aterrar la altanera no pueden?

¡Mira estas peñas! Eternas júzganse
Lanzando al éter su cumbre impávida. 30

Y pasan los siglos... La planta
Del viajero tritura el granito.

Y mi alma... Oh, muerte, ¿do está tu férula?

¡Dóblate, oh, peña; tu frente humíllese!

Inclínate, encina soberbia, 35
Porque eterna es el alma del hombre.

Ruge, rabiosa, borrasca horrisona:

«Ya vengo -dice-, y crujen los árboles,

Ciudades y torres se hundén

Y aniquilo un país si me irrito. » 40

¿Pero en silencio el turbión no truécase?

¿No deja un día al viento sin hálito?

¿Un día en que otra borrasca

Del vencido los huesos reúne?

Olas al cielo escupe el océano, 45

Y de la esfera en su ciega cólera,

Pretende arrancar a los astros

Y en su seno voraz sumergirlos.

«¿Qué eres tú, oh, tierra? - brama el océano;

Cual sobre el corzo despliega el águila 50

Sus alas ¿no extendiendo mis brazos

Sobre ti, desvalida? ¿Qué eres

«Si al firmamento no se alza mi hálito

Y en ti no vierte lluvia benéfica?

Y cuando, en las nubes nocturnas 55

Condensado, tonante te azota,

«Tierra, ¿no tiembles? ¿No tiembles, mísera?»

Mas surge el día y se allana el piélagos,

Y ¡ved! de sus olas ninguna

De ascensión en clamores prorrumpe. 60

¡Oh, sol, cuán regio cruzas la bóveda!

Reflejos brillan en tus crepúsculos

Del trono de luz de lo Eterno.

¡Cuán divino de lo alto nos miras!

Siente al mirarte temblar tus párpados,	65
Numen celeste, el hombre selvático;	
Y cubre su faz y se postra	
Y Dios llámate y templos te erige.	
Mas ay, tu curso tiene su término;	
La noche extingue tu llama olímpica	70
Y giras veloz cada día	
Por los aires, y al fin te desplomas.	
¡Ser yo inmortal! ¡Oh, mi encanto único!	
¡Oh, encanto, vuelve! Haz que mi espíritu	
No vaya en los antros a hundirse	75
Do bosteza el horror de la nada.	
¡Cree en ti, hombre! ¡Supera el vértigo!	
Y grita: ¡Oh, Muerte! ¿do está tu férula?	
Que eterna es el alma del hombre.	
¡Dulces arpas celestes, cantadlo!	80
¡Oh, alma, te veo grande, mirífica!	
¡Oh, inconcebible! Si a Dios acércaste,	
Tu sublimidad me deslumbra.	
¡Oh, sublime eres cuando a mis ojos,	

En la campiña en flor esparciéndote, 85

Aquí en mi seno te alzas tan célica!

¡Quién viera lo que une alma y cuerpo!

¡Quién oyera del alma encerrada

Y de la carne corrupta el diálogo!

¡Ya eres tan grande, oh, alma, y magnífica 90

Ahora que lejos del mundo

Audaz vuelo, a tu origen remontas!

Como a la testa de Eloim, cíñete

De tus ideas el nimbo fúlgido;

Confluyen en ti tus pensares 95

Del Edén cual auríficos ríos.

¿Qué será entonces cuando el estrépito

Por siempre cese del mundo estólido,

Y yo, de Dios vivo ante el trono,

El supremo Esplendor mirar pueda? 100

¡Duda, oh ponzoña del alma, apártate!

¡Lo eterno sea su único júbilo!

Si así no ha de ser, desde hoy sean

Por la Muerte arrasadas las grandes

Leyes del mundo. Que el hijo cínico 105

De padre y madre en la sangre bññese,

Que el pobre asesine y los templos

Dé al saqueo la chusma, a los tigres

La piedad huya, la fe a las víboras;

Feroces sean como caníbales 110

Los niños; la negra impostura

Bajo faz de inocencia se oculte.

Mas ¡no! Lo eterno, del alma es júbilo,

¡Jehová lo ha dicho! Es su único júbilo!

Eterna ha de ser su palabra; 115

Es eterna esta alma del hombre.

¡Cantadlo a coro, oh, almas innúmeras!

¡Generaciones, cantadlo a unísono!

Yo creo en ti, Dios, y contemplo

Mi grandeza en la gloria celeste. 120

A LA QUIETUD⁹

Con su clarín al despertarme el gallo,

Oh, quietud, te bendije; mas ahora

En el sagrado ardor del medio día

Elévase ferviente a ti mi loa.

Como al soldado en el fragor guerrero

5

Del hogar le consuela la memoria,

Cuando ya cede el fatigado brazo

Y la sangre el mellado acero moja,

Tal eres ¡oh, quietud! El despreciado

Se refrigera en ti, fuerza en ti cobra.

10

Aborrece las caras satisfechas,

De sierpe las silbantes lenguas odia.

En el valle, recóndito en la umbría,

Mécenla del futuro embriagadoras

Ilusiones, que en candorosos juegos

15

Abren sus alas, y en el aire flotan.

Con tu hechizo, Quietud, allí le anima

A llevar su bandera a la victoria

9. Cf. «An die Ruhe», III p. 23.

Y a aclarar con su luz el laberinto

En donde reinan las más densas sombras.

20

Confortado levántase. El arroyo

Le guía a su cabaña. ¡Ved, la obra

De los dioses germina ya en el alma!

Otro año y os dirá: «Aquí está toda. »

En este asilo, a ti, quietud divina,

25

Te alza el poeta el ara en que te invoca;

Cual un ocaso más, sonriente espera

De un más largo dormir que suene el hora.

Después... mira, va el nieto a aquella tumba

Con un dulce temor; bajo la losa,

30

Por musicales olmos arrullado,

El sabio, el soberano, en paz reposa.

ANTES Y AHORA¹⁰

Un tiempo, ojos llorosos, mirabais siempre al cielo,

Y en calma palpitabas, corazón sin reposo,

10. Cf. «Einst und jetzt», III p. 27.

Como en la clara orilla el límpido arroyuelo

Donde la carpa deja su surco luminoso.

Oh, calma, que gozaba en los brazos amantes

5

Del padre; mas en casa el Implacable entró;

En vano le tendimos los brazos suplicantes;

Silbó el dardo certero; nuestro sostén se hundió.

¡Ah, justa Providencia! Dí ¿por qué tan de prisa

Nos vino la borrasca? Mas, no; mi ingratitude

10

Perdonad, dulces horas de juego y franca risa,

Inolvidables horas de infancia y juventud.

Os vuelvo a ver, oh días de encantos virginales...

Seguíame el fiel perro, mi huerto cultivaba,

Y en primavera el mismo atractivo encontraba

15

Que en días de cosecha y lluvias otoñales.

Yendo en busca me veo de algún lirio silvestre,

Alegre me revuelco por el heno fragante,

Me junto a los pastores, gusto el queso campestre,

Volteo en los viñedos mi ágil honda silbante.

20

¡Oh, dulces compañeros de juegos inocentes,

Con qué ardor os quería! Por vegas y colinas

Reñíamos batallas; atravesar corrientes

Sabíamos a nado, trepar a las encinas.

Ahora, solitario, vago por la ribera.

25

Ninguno de vosotros vendrá junto a este amargo

Corazón. ¡Ay, en balde vuestra alegría espera!

Ya lo ves, alma mía: todos pasan de largo.

¡Atrás, pues, a encerrarte, despreciado, en tu techo,

A solas con tus penas, allí donde velando

30

Pasaste tantas noches en lágrimas deshecho

Por el amor y el lauro, sediento, suspirando.

¡Con Dios quedad, oh días de oro del pasado!

¡Adiós, cándidos sueños de grandeza y de gloria!

¡Adiós, oh compañeros de dicha transitoria!

35

¡Llorad por este joven, por este despreciado!

AL SILENCIO¹¹

En el valle de selvas circuido,

Mientras mis ojos invadía el sueño

11. Cf. «An die Stille», III p. 31.

Debajo los rosales, tú me diste
A beber en tu cáliz, oh, Silencio,
Tu sublime embriaguez y toda ungida 5
Quedó mi faz de tu amoroso aliento.
¡Mira! De tu devoto en la mejilla
En encendidas llamas arde el fuego
Del entusiasmo, en cánticos desborda
Mi corazón; las alas en mí siento 10
Palpitar impacientes, que ya anhelan
Remontar con las águilas el vuelo.

Si con ánimo osado descendiera
Al hondo Averno, do ningún mortal
Jamás ha conseguido vislumbrarte; 15
Si hasta el remoto Orión con vuelo audaz
Me levantara, allá te encontraría
Reinando en la infinita soledad.
En ti se precipitan las edades
Cual desaguan los ríos en la mar. 20
Moras recóndito en el seno arcano
De las eternidades y tu hogar
Oculto guarda a la mirada humana
Del caos la mayor profundidad.

Tú reinas en el árido desierto	25
Donde el hambre cruel el paso espía	
Del peregrino, en la campiña envuelta	
En negra tempestad, donde sombría	
El estallido aguarda la montaña	
De coraza titánica ceñida.	30
En las noches de estío embalsamadas,	
En la suãve brisa matutina,	
En los bosques, oh, diosa del Silencio,	
Alienta tu saludo; por encima	
De las negras y horrendas cavidades	35
Que abren los sepulcros, tu caricia	
Flota divina y pura por los aires,	
Y a tus fieles devotos fortifica.	
Tú el sosiego despliegas en el alma	
Heroica del guerrero, cuando empieza	40
A entrar en el combate; un inflamado	
Entusiasmo difundes por las peñas	
Donde en la soledad de media noche,	
Apartado del mundo, el sabio piensa.	
Destilas dulce sueño en la desnuda	45
Celda del penitente que su pena	
Deja en olvido; confidente, vaga	
Tu sonrisa en las frondas que sombrean	

La cristalina fuente donde un día

Besó su primer beso la doncella.

50

De beatitud mi espíritu embriagado,

De lágrimas te ofrendo un dulce don.

Siento por el meollo de mis huesos

Un estremecimiento arrobador.

Altares te dedican las criaturas;

55

¡Ten piedad! Tuyo es mi corazón.

Allá en el valle, oh, diosa del Silencio,

Otra vez guste yo tu bendición,

A la sombra tendido, hasta que vea

Que a tus brazos me llamas, y tu voz

60

Me llame a ti para anudar contigo

Una serena, inquebrantable unión.

Jamás allí se acerca un importuno

A escuchar en el templo del sosiego;

Frescor y sombras reinan bajo el vasto

65

Sudario de los bosques; alma y cuerpo

Las cadenas sacuden; el bramido

De la borrasca truécase en un beso

Primaveral, y el paso retardando

Cual río susurrante, corre el tiempo,

70

Que ya no nublan nunca los enjambres

De penas y cuidados; cual un sueño

Deslízanse en quietud eternidades,
Y el doncel duerme en brazos del Silencio.

GRECIA¹²

Si a la lúcida sombra de los plátanos,
Do el Iliso entre flores resbalaba,
Do en la gloria soñaban los mancebos,
Do conquistaba Sócrates las almas,
Do discurría Aspasia entre los mirtos, 5
Do el vocerío familiar del Agora
Los ámbitos llenaba de alegría,
Do paraísos mil Platón creaba;

Do era el canto el aroma del ambiente
Y en donde el entusiasmo en son de flautas 10
Fluía cual torrente de la loma
Sagrada de Minerva, la magnánima;
Do la edad a la voz de los poetas
Como el sueño de un dios se disipaba...,
Si aquí te hubiese hallado, dulce amigo, 15

12. Cf. «Griechenland. *Hätte ich dich...*», III p. 37.

Como hace algunos años te encontrara,
De otra manera hubiérate abrazado;
De Maratón los héroes me cantarás
Y el más bello, el más férvido entusiasmo
Hubiera sonreído en tu mirada; 20
Ebrio el pecho de alientos de victoria
Y tu frente de lauro coronada,
No sintieras el peso de la vida
Que tanto enfría el júbilo del alma.

¿La estrella del amor se te ha extinguido, 25
Y de tu juventud la luz rosada?
¡No importa! Huella alguna, de los años,
En la helénica luz deja la danza.
Cual la llama de Vesta eternamente
Vida y amor ardían en las almas, 30
Cual fruto del jardín de las Hespérides
Allí la juventud se eternizaba.

¡Ah, si el hado te hubiese de una parte
De estos dorados años hecho gracia!
¡Eran aquellos nobles atenienses 35
Tan dignos de tus cantos entusiastas!
La copa, junto a tí, de rojo Chío,
Absorto, reclinándote en el arpa,

¡Cuán dulcemente hubieras reposado
De la frenética inquietud del Agora! 40

Ah, tu amoroso corazón, no en vano,
De simpatía ardiendo en viva llama,
Hubiera palpitado por un pueblo
Que no tuvo jamás el alma ingrata.
Pero ¡espera! En tu pecho lo divino 45
Del polvo a sacudirse va las alas.

¡Muere!, ¡que buscas en la baja tierra
En balde tu elemento, noble alma!

Atica, la gigante, ha ya caído;
Donde los héroes duermen en mortaja 50
De mármoles de templos destrozados,
Un silencio mortal su horror dilata.

Aun desciende risueña Primavera;
Mas fervientes devotos ya no halla,
En el sagrado valle del Iliso, 55
Pues los cubre la estepa desolada.

Quiero partir a la más bella tierra,
De Alceo y Anacreonte hacia la patria.
¡Feliz mil veces si en los caros campos
De Maratón mi cuerpo sepultaran! 60

La que a ti te dedico, ¡oh, santa Grecia!

Ha de ser la postrera de mis lágrimas.

Mi corazón ya vive entre los muertos...

¡Cortad el hilo de mi vida, oh, Parcas!

A UNA ROSA¹³

Naturaleza, fuente de la vida,

Oh, reina de los campos,

A ti y a mí nos lleva eternamente

En su dulce regazo maternal.

Rosa, nuestro atavío se marchita

A los dos la borrasca nos deshoja;

Mas pronto estalla la semilla eterna

En nueva floración primaveral.

5

A LA NATURALEZA¹⁴

Cuando aun yo jugaba con tus velos

Y pendía de ti como una flor,

13. Cf. «An eine Rose», III p. 35.

14. Cf. «An die Natur», III p. 41.

Y en todos tus sonidos misteriosos
Aun sentía latir tu corazón,
Cuando, cual tú, rico de fe y anhelo 5
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, 10
Y llamaba a los astros, sus hermanos,
Y a 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, 15
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,
Do entre las ramas el ideal claror 20
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,	25
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	30
Y las llamas del cielo me envolvían...	
Me aparecía tu alma, oh, Creación.	
Tal como tras de un largo, incierto curso	
Siente el río el anhelo hacia la mar,	
Tal yo más de una voz, oh mundo hermoso,	35
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 patrio hogar.	40
¡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!,	45
Sin esfuerzo magníficos brotaban	

Los frutos del amor entre mis manos,
Cual las regias cosechas de la Arcadia.

Muerto ya está aquel mundo-paraíso
Que un día cobijara mi existencia, 50
Y este mi pecho que llenara un cielo,
Muerto y sediento está cual tierra yerma.

Cual antes, su canción arrulladora
Modula a mis pesares Primavera,
Mas se apagó la aurora de mi vida; 55
Deshoja el corazón sus flores secas.

Penar debe el Amor eternamente,
Lo que amamos es sólo sombra vana;
¡Ah!, murió para mí Natura amiga,
Tal como un sueño, al ver morir mi infancia. 60

No lo sabías en la edad dichosa
Que tan lejos estaba aún tu patria.
Ah, corazón, por ella no preguntes
Si un puro sueño de ella no te basta.

DIOTIMA¹⁵

Después de largo tiempo de estar muerto,

Mi Corazón saluda al bello mundo;

Las ramas reflorecen y retoñan

De nuevo henchidas de vigor vital.

A la vida retorno todavía,

5

Que ya sedientas de aire y luz, mis flores

Con un brioso anhelo se dilatan

Rompiendo su capullo virginal.

¡Qué cambio en torno mío tan profundo!

Ya todo lo que odioso parecía

10

Se armoniza, en acordes inefables,

En el gran himno de mi nueva fe;

Y al cantarme sus horas la campana,

En mi pecho despierta la memoria

De los dorados días juveniles

15

Cuando esta Única en mi vida hallé.

¡Oh, tú, Diotima! ¡Oh, tú, mujer celeste!

Que del terror insano de la vida

Sanándome, a mi espíritu viniste

Divina juventud a prometer;

20

Nos sonreirá por siempre nuestro cielo;

15. Cf. «Diotima. (Mittlere Fassung)», III p. 51.

Por misterioso lazo emparentados

Nos conocimos, antes que nos viésemos,

En la honda intimidad de nuestro ser.

¡Cuántas veces soñando, allá en mi infancia,

25

Sereno yo como el azur del cielo,

Sobre el cálido seno de la tierra,

Bajo las frescas sombras me tendí!

En deleite suavísimo arrobado

Sentí en mi corazón la primavera,

30

Y como brisa musical, tu espíritu

Comenzó a susurrar dentro de mí.

Y cuando, cual fantasma, la belleza

Para mi disipóse de la vida;

Cuando en medio del cielo esplendoroso,

35

Como un doliente ciego, vine a ser;

Cuando al peso del tiempo ya rendido,

Mi vida fría y pálida empezaba

A la muda mansión de las tinieblas

Con angustia mortal a descender,

40

Sentí venir del Ideal, de pronto,

Como del cielo abierto, aliento y fuerza,

Me apareciste tú, de luz nimbada,

En mi noche, cual célica deidad;

Y de nuevo lancé, para encontrarte,	45
Desde el costado de mi triste nave,	
Lancé de nuevo mi dormido bote	
Al seno de la azul inmensidad.	
Al fin, amada mía, te he encontrado,	
Más bella aún que cual te imaginaba;	50
Ya la hora del amor festiva suena;	
Radiante de candor, ya estás aquí.	
Oh, Natura perfecta, que nos vedas	
Tus arcanas, eternas armonías,	
De entre mis fantasías deleznables	55
Solo ésta realizaste para mí.	
Como los bienhadados en la gloria	
En donde anida el verdadero gozo,	
En donde por encima de la vida	
Florece inmarcesible la beldad,	60
Cual Urania en mitad de la discordia	
Del caos primitivo, así te yergues,	
Melodiosa y divina en tu pureza,	
En las ruinas de toda muerta edad.	
Tras de rendirte adoración ferviente,	65
Es vencedor mi espíritu, confuso,	
Después de batallar por la conquista	

- Que supera su anhelo más audaz;
Abrasadoras llamas, tibias ráfagas
En los profundos senos de mi pecho 70
Se alternan, mientras mudo te contemplo,
Y mi alma flota entre discordia y paz.
- ¡Sus lágrimas ardientes, cuántas veces
Ante ella el corazón ha derramado!
Bajo todos los tonos de la vida 75
Me he unido con su espíritu gentil;
Cuando de par en par, claro, magnífico,
Se ha abierto sobre mí su propio cielo,
Herido el corazón: «Basta -he clamado-,
Que aniquila mi ser mi ansia febril. » 80
- Y cuando en un silencio, de amor grávido,
En un son de su voz o una mirada,
Su Genio íntimamente me confía
Su sosiego y serena plenitud;
Cuando el Dios que mi espíritu posee 85
Me sonrío en su frente luminosa,
Y en furor se rebela mi entusiasmo
Creador, contra mi mísera virtud;
- ¡Ah!, entonces dulcemente su alma olímpica
Con candoroso juego me cobija; 90

Y en su inefable hechizo le desatas

Gozosamente en mí, lazo fatal;

Acabóse mi esfuerzo torturante,

Borróse toda huella de mi lucha,

Y en la serena vida de los dioses

95

Entra al fin la Natura hecha inmortal.

Allí donde ningún poder terreno,

Do ningún dios ceñudo nos separe,

Allí donde seamos Uno y Todo,

Sólo allí mi elemento encontraré;

100

Donde necesidad y tiempo cesen

Y donde una misérrima ganancia

A medida ninguna esté sujeta,

Allí seré yo mismo, esta es mi fe.

Cual las estrellas de los dos Tindáridas

105

Con majestad serena van siguiendo,

Esplendentes de gozo, cual nosotros,

Su órbita por la olímpica región;

Como en las olas de la mar tranquila,

Do el reposo la llama, a caer viene

110

De los cielos, augusta y fulgurante,

La amorosa, gentil constelación;

Tal ocurre a nosotros, ¡oh, Entusiasmo! ;

En tí hallamos divina sepultura;

En tus sagradas olas naufragando 115
Se van nuestros fulgores a extinguir,
Hasta que ya llamándonos las Horas
Con un nuevo vigor nos despertamos,
Y cual los astros, a surgir volvemos
En esta breve noche del vivir. 120

AL ÉTER¹⁶

De los dioses y hombres ninguno con tanta dulzura
Padre Éter, cual tú me crió; antes ya que la madre
Me tomara en sus brazos y el seno amoroso me diera,
Tiernamente mi ser cobijaste, y tú, néctar divino,
El aliento sagrado infundiste en mi párvulo pecho. 5
No del solo sustento terreno los seres se nutren;
Con tu néctar a todo viviente sustentas, oh, Padre;
Fluir veo y manar de tu ubérrimo seno, sin tregua,
A raudales el aire, por todas las venas del mundo.
Es por esto que te aman los seres, y luchan y aspiran, 10
Sin cesar, hacia el alto, hacia ti, en un ascenso exultante.
¿No te busca, oh, deidad celestial, con sus ojos, la planta?

16. Cf. «An den Aether», III p. 59.

¿No te tiende sus tímidos brazos el ínfimo arbusto?

Por hallarte, la presa semilla la cáscara rompe;

Por saciar sus anhelos de vida y bañarse en tu aliento,

15

Se sacude la selva la nieve cual manto molesto.

También suben del fondo los peces y brincan ansiosos

Por encima del lúcido espejo del mar, cual queriendo

En tu reino vivir; y en la tierra, en los brutos más nobles

Se sublima en un vuelo el andar cada vez que les punza

20

El amor que te guardan secreto y del suelo les alza.

Menosprecia el vil suelo el corcel, y su cuello enarcando,

Cual acero flexible, parece que el polvo no huella.

Con el césped jugar el pie leve del ciervo parece;

Como el céfiro salta a través del arroyo espumoso,

25

Y deslízase, apenas visible, a través la espesura.

Pero son predilectas del Éter las aves dichosas

Y solázanse alegres del Padre en la eterna morada.

Para todas espacio hay capaz. En la bóveda inmensa,

Señalado el camino no tiene ninguna y se agitan

30

En el vasto recinto, libérrimas, grandes y chicas.

Al pasar por encima, me llaman; y el alma gravita

Hacia arriba también, hacia ellas; la patria parece

Dulces señas hacerme en lo alto; las cumbres alpinas

Escalar yo quisiera y clamar con voz férvida al águila

35

Que en su garra del suelo me alzase hasta el Éter sublime,

Y en los brazos de Zeus, cual un día al dichoso mancebo,

Me dejase dormido. ¡Ah, qué necios de un lado a otro lado
Nuestro afán aquí abajo arrastramos! Cual triste sarmiento
Desgajado del tronco que al cielo enroscado lo alzaba, 40
Por el suelo así espárcese el hombre y errante camina
Por las zonas inmensas del globo, Padre Éter, en vano;
Porque a todos tortura el placer de habitar tus vergeles,
No tememos lanzarnos al mar por saciar nuestro anhelo
En sus libres llanuras; las olas en danza infinita 45
En la quilla retozan; y el alma del hombre exultante
La potencia admirable del dios de los mares bendice.
Mas ¡no está satisfecho! Que el vasto océano le atrae
Hacia allí do se agita la ola más leve... Dichoso
Quien pudiera enseñar al bajel siempre errante la ruta 50
Hacia aquellas riberas de ensueño! Mas mientras suspiro
Por aquel horizonte lejano que envuelve la bruma,
Do la orilla quimérica besa a la onda azulina,
De las copas en flor del vergel, rumoroso, tú vienes,
Padre Éter, y aquietas en mí el corazón agitado, 55
Y otra vez puro gozo me da con sus flores la tierra.

AL DIOS DEL SOL¹⁷

¿En dónde estás? El alma enajenada
Colmada al fin se siente de tus dones,
Pues ha visto ahora mismo, fatigada
El ala desmayar, por las regiones
Celestes del poniente, 5
Al dios-mancebo eterno y sonriente,
En el oro sus bucles sumergiendo
De las nubes magníficas; y tiendo
La mirada hacia él cuando ya noto
Que ha desaparecido 10
Hacia el confín remoto
Del horizonte en sombras ya sumido,
Hacia tierras felices, donde moran
Buenas, piadosas gentes
Que todavía como un dios le adoran. 15
Yo te amo, oh Tierra! Que, a los dos, dolientes,
El nocturno silencio nos oprime;
Y nuestro común duelo,
Cual pasa al pequeñuelo
Que en brazos de su madre llora y gime, 20
En un sueño feliz se nos olvida;
Y así como los vientos

17. Cf. «Dem Sonnengott», III p. 81.

mil caóticos acentos

Saben sólo arrancar al arpa herida,

Hasta que la hábil mano del maestro

25

Despierta allí la música dormida,

Así, en torno nuestro

Van jugando los sueños y las nieblas,

Hasta que el Dios amado,

Otra vez disipando las tinieblas,

30

La gloria inmensa de su luz derrame,

Y otra vez en el pecho acongojado

El espíritu y la vida nos inflame.

EL HOMBRE¹⁸

De surgir acababan, madre Tierra,

De las aguas las cumbres de las jóvenes

Montañas, y de selvas siempre verdes

Pobladas, sonreían luminosas

En la desierta inmensidad salvaje

5

Del oceano las primeras islas,

Y en su emoción primera suspendido

18. Cf. «Der Mensch. *Kaum sproßten...*», III p. 83.

Tendía el Sol divino la mirada
Por la gentil, risueña muchedumbre
De las plantas, de ti recién nacidas, 10
Fruto postrero del amor fecundo
Que con su eterna juventud tuviste,
Cuando ya en la más bella de las islas,
En cuyos bosques reposaba el aire
Con una quietud mágica, tendido 15
Bajo el verdor de racimadas vides,
Se veía dormir, tras una trémula
Noche de sacra expectación, nacido
Con el primer albor del día nuevo,
A tu más bello hijo, oh madre Tierra. 20
Y el niño acaba por abrir los ojos
Y al padre Sol sonrío, y ya despierto,
Tras de palpar al rededor las bayas
Que crecen junto a él, el zumo sorbe
Del dulce fruto de la vid sagrada. 25
Y crece por instantes y se yergue,
Alto y magnífico y los nobles brutos
Témenle y huyen, porque ven distinto
De ellos el hombre; no es igual al Padre,
Ni a ti es igual tampoco, que en él sólo, 30
En alianza insoluble se han unido
El inmortal espíritu del Padre,

Con tu placer y tu dolor, ¡oh, Tierra!

A la Natura que lo abarca todo,

La madre de los dioses, él quisiera 35

Igualar, y por esto su ardimiento

Lejos de ti sin tregua le espolea;

Y son en vano todos tus presentes,

Y tus dulces cadenas se sacude,

Que algo más alto busca, el indomable. 40

Las fragantes praderas de sus costas

Debe el hombre dejar para lanzarse

A la vasta aridez del mar desierto,

Aun cuando brillen los dorados frutos,

Cual un cielo estrellado, en la arboleda. 45

Grutas para él se cava en las montañas,

Y escruta los veneros de la tierra

Lejos de los serenos esplendores

Del alto azur, donde su Padre mora,

Infiel también al Sol, que a todo esclavo 50

Tiene desprecio y el afán desdeña.

Más libres que él respiran en los bosques

Los pájaros, no obstante que palpite

Más soberano el corazón del hombre;

El, que el obscuro porvenir columbra, 55

Cara a cara ha de ver también la muerte,

Y en la creación él sólo ha de temerla.

Contra todos los seres que respiran
Armas esgrime el hombre en un perpetuo
Sobresalto, y en luchas sanguinarias 60
Consúmese, y la flor tan delicada
De la paz prestamente se marchita.
¿De todos los hermanos en la vida
No es él el más feliz? Y, sin embargo,
Con más encono y más profundamente 65
Hinca el destino, que lo iguala todo,
Sus garras implacables en el pecho,
Preñado de ambiciones, del más fuerte.

¡PERDÓN!¹⁹

¡Oh, celeste criatura, cuántas veces
Tu divino sosiego he perturbado!
Más de una vez el íntimo, profundo
Tormento del vivir de mí aprendiste.
¡Olvídalo! ¡Perdona! Cual la nube 5
Que ante la luna plácida, navega,

19. Cf. «Abbitte», III p. 67.

Bien pronto me verás desvanecido;
Y entonces tú recobrarás la calma,
Y otra vez en tu olímpica belleza,
Brillarás, dulce lumbre de mis ojos.

10

AYER Y HOY²⁰

Alegres en mis días juveniles
Eran las mañanas,
Pero las noches
Eran noches de lágrimas.
Ahora que sobre mí más años pesan,
Melancólico empiezo la jornada;
Mas cuando a su fin toca, mi hora empieza,
Hora quieta, suavísima, sagrada.

5

EL AMOR²¹

Oh, ingratos, si afrentáis a los que amigos
Vuestros del todo son, vuestros poetas,

20. Cf. «Ehmals und jetzt», III p. 71.

21. Cf. «Die Liebe», III p. 117.

Que Dios os lo perdone, pero al menos
Al alma haced honor de los amantes.
¿Pues dónde sino en ellos, decid, vive 5
La humana vida, ahora que la angustia,
Y el desvelo servil todo lo rige?
¿No veis también que sobre nuestra frente
Sereno flota Dios y sin desvelos?
Ahora cual siempre el año es mudo y frío, 10
Pero a su tiempo de los blancos campos
Brotarán verdes tallos, y a menudo
Sus trinos la avecilla solitaria
Dejará oír; extenderá la selva
Poco a poco en redor su verde manto; 15
Palpitarán los ríos bajo el hielo,
Y ya la brisa un hálito más tibio
Exhalará en su hora señalada.
Ah, de esta suerte misma, cual un signo
Precursor del buen tiempo que esperamos, 20
Vemos surgir de cerca, cual la única
Risueña y noble planta, que creciera
En la aridez del suelo pedregoso,
El Amor, de Dios hijo únicamente.
Oh, planta celestial, bendita seas! 25
Mi lengua con sus cánticos te loe
Cuando el éter te nutre con sus bálsamos

Y la luz creadora te sazona.

¡Oh, crece, hasta que en selva te conviertas,

En todo un animado mundo en flor!

30

¡Lengua de los amantes! Sé el lenguaje

De mi tierra; en su música profunda

Modúlese la voz de todo el pueblo.

EL ADIOS²²

¿Nosotros separarnos? ¿Pensado bien habemos?

¿Por qué al hacerlo un crimen creemos cometer?

¡Ah, cuán poco a nosotros, cuán mal nos conocemos!

No sabemos que reina un Dios en nuestro ser.

¡Abandonar fríamente a aquel que nos creara

5

Con nuestra vida y alma! ¡Oh, la infame traición!

Desoír al Dios que guarda y aviva el amor nuestro:

Que yo jamás cometa esta nefanda acción.

Mas va por otras vías el pensamiento humano,

Otra es la ley que sigue con férrea esclavitud;

10

La opresora costumbre lleva enroscada el alma;

Estrecha en sus anillos, se ahoga la virtud.

22. Cf. «Der Abschied», III p. 121.

¡Bien! Harto lo sabía. Desde que el odio antiguo
Entre los dioses y hombres vino un abismo a abrir,
Debe expiar el alma con sangre su delito 15
Y el corazón amante se debe consumir.

¡Hazme callar! No dejes que de hoy en adelante
Vea este horror de muerte. Ah, deja que ahora en paz
Me aleje, y desterrado vaya a mis soledades.
¡Ven, ven, adiós temido, y nuestra unión deshaz! 20

¡Alárgame la copa! Que del santo veneno
Yo beba hasta saciarme; deja que el salvador
Néctar del Lete apure contigo; y después, todo...
Todo sea olvidado, el odio y el amor.

Voy a partir. Acaso dentro de mucho tiempo 25
Te vuelva a ver, Diotima. Mas ya entonces se habrá
Desangrado el deseo; cual dioses impasibles
El uno para el otro, extranjero será.

Y en plática tranquila, de aquí allá vagaremos,
Calmosos, pensativos, hasta que la emoción 30
De llegar a este sitio de nuestro adiós remoto,
Prenderá su ardor vivo en nuestro corazón.

Y te miraré absorto. Tu voz, y de tu lira
El dulce son, cual antes, aquí creeré escuchar;
Y, liberado, en llamas ardientes, nuestro espíritu
Hacia el azur del éter arrancará a volar.

35

A LAS PARCAS²³

Un solo estío, un otoño único,
Me conceded, y acabe mi cántico;
De música sáciese el alma,
Oh, inmortales, y luego yo muera.

Alma que ignora tan alta dádiva
No halla la paz en el Orco. Puédame
Hogar de haber sido en un tiempo
Por tus manos ungido, Poesía.

5

Contento entonces iré a las lúgubres
Sombras de muerte, aun cuando séame
Negado llevarme mi lira...
Cual los dioses viví. ¿Qué más quiero?

10

23. Cf. «An die Parzen», III p. 65.

CANTO DEL DESTINO DE HIPERION²⁴

Vagáis por las alturas, por la luz,

Oh, Genios venturosos, y es el suelo

Que holláis de una diáfana blandura.

Hálitos fulgurantes de los dioses

Levemente os agitan, cual los dedos

5

De cantora gentil mariposean

Por las sagradas cuerdas de la lira.

No sujetos al hado, cual dormido

Niño, respiran los celestes genios;

Castamente escondidos en las yemas

10

De los tiernos ramajes, reflorece

Eternamente en ellos el espíritu

Y con sus ojos beatamente absortos

La eterna y muda claridad contemplan.

Pero a nosotros decretado ha sido

15

Que en ningún sitio hallásemos reposo;

Y caen y del suelo desaparecen

A ciegas los humanos miserables,

Una hora tras otra sin descanso,

24. Cf. «Hyperions Schicksaalslied», III p. 69.

Como el agua al caer de peña en peña,

20

Sorbidos por el antro de lo ignoto.

AL NECKAR²⁵

Aquí en tus valles despertó a la vida

Mi corazón, tus ondas me arrullaron

Y de todas las lomas y colinas

Que te conocen, oh, viajero eterno,

Ninguna existe que me sea extraña.

5

En sus cumbres serenas ¡cuántas veces

La pura brisa disipó el tormento

De ese infeliz esclavo! Sobre el valle,

Como raudal del cáliz de la vida,

La ola esplendente del azur flotaba.

10

A ti fluían las serranas fuentes,

Mi corazón también; y nos llevabas

Al tranquilo caudal del Rin sublime,

A las ciudades que sus ondas bañan

Y al mar abierto y las risueñas islas...

15

25. Cf. «Der Neckar», III p. 97.

Aun bello el mundo es para mí. Los ojos,
Ansiosos de gozarse de la Tierra
En los hechizos, huyen impacientes
Hacia el áureo Pactolo, hacia la orilla
De Esmirna y el de Ilión sagrado bosque. 20
Quisiera yo también poner mi planta
En la orilla de Sunium y el camino
Silencioso ir buscando, aquel que lleva
A tus columnas gráciles, Olimpia.
Quisiéralo alcanzar antes que el viento 25
De las borrascas y el terrible Tiempo,
En los escombros lúgubres te hundiesen
De los templos que el genio alzó de Atenas,
Y de las mil estatuas de sus dioses.
Pues siglos ha olvidada y solitaria, 30
Oh, tú, orgullo del mundo permaneces,
Oh, tú, Grecia inmortal, que ya no existes.

¡Claras islas de Jonia!, islas dichosas,
Cuyas costas ardientes refrigera
El hálito del mar, que en paz susurra 35
De mirtos y laureles por las frondas,
Cuando el sol con sus ósculos de fuego
La vid sazona; do un dorado otoño
Los gemidos del pueblo miserable,

En cánticos y danzas transfigura,	40
Ante el granado cuyos rojos frutos	
Sonríen entreabiertos, bajo el brillo	
Del oro que fulgura en los naranjos	
En la noche azulada; do el lentisco	
Sus gomas aromáticas rezuma,	45
Mientras derraman címbalos y liras	
La sagrada alegría de la danza...	
¡A vosotras, oh, Islas, algún día	
Mi Genio tutelar me lleve acaso!	
Y nada podrá hacer que os abandone	50
Ni la piedad filial, ni la nostalgia	
Que al corazón pueda inspirar mi Neckar	
Con sus dulces praderas de esmeralda.	

Índice de la edición original

	<u>Pág.</u>
Hölderlin.....	5
Mi ideal	19
Escrito en un bosque.....	20
La inmortalidad del alma.....	22
A la quietud.....	27
Antes y ahora	29
Al silencio	31
Grecia	34
A una rosa	37
A la naturaleza	37
Diotima.....	40
Al éter	45
Al dios del sol	47
El hombre	49
¡Perdón!.....	52
Ayer y hoy.....	53
El amor	53
El adiós.....	54
A las Parcas.....	56
Canto del Destino de Hiperión.....	57
Al Neckar	58

DOCUMENTO II.1

APORTACIONES CRÍTICAS DE MANUEL DE MONTOLIU

1926-1933

Manuel de Montoliu, comentando el Tercer llibre de poemes de Josep Maria Millàs-Raurell, en su Breviari crític, I, 1923-1924, publicado en Barcelona en 1926, pp. 25-26:

Hölderlin en una de les seves magnes elegies compara el poeta líric a un cérvol ferit pel caçador, que fuig per les bosquíries, amb la sageta clavada, cercant debades repòs i alleujament al seu dolor: «Així -afegeix- m'esdevé a mi; ningú em pot treure del front el trist somni que els déus m'hi han clavats»²⁶. No; no hi ha modernament poeta verament líric, sense tenir el front colpit per un somni que com una sageta profundament clavada el turmenta en tots els seus passos pel camí de la vida. Debades vol alliberar-se del dolor de la seva ferida; el seu somni torturador li emmetzinarà sempre la realitat del món. Un poeta que accepti aquesta realitat sense superar-la amb un somni copsat en la beutat interior insondable del seu propi esperit, un poeta rotundament optimista i sadoll del goig de viure, podrà ésser un gran poeta; però li mancarà aquella topada entre la llei del seu món interior i la del món extern, de la qual neix la divina espuma de l'emoció lírica, d'aquella emoció que no és més que l'anhel irrefrenable de superar la realitat amb el somni personal d'una ideal beutat i d'una inefable harmonia. Observeu com en tots els grans poetes que han donat el to a la lírica moderna viu un somni personal, més o menys definit, que mai els abandona. Observeu com en tots aquests grans lírics moderns aquest somni, que porten clavats al front, es tradueix i es revela en un "leitmotif" persistent, en una idea emotiva, que brilla i batega com un estel fix en mig de les constel·lacions errants de llurs rimes, i en la qual sembla condensar-se la llei misteriosa de llur personalitat. Observeu també com en ells aquest "leitmotif" no és una pura i vaga emoció del sentiment, sinó una emoció aureolada de pensament, nascuda en l'esperit davant l'inescrutable enigma del viure, això és, la ferida d'aquella sageta de Hölderlin, clavada, no al cor, sinó al front; així l'emoció lírica moderna,

26. Alude a la primera parte de «Menons Klagen um Diotima» (vv. 1-14) de la cual cita los dos últimos versos: «so, ihr Lieben! auch mir, so will es scheinen, und niemand / Kann von der Stirne mir nehmen den traurigen Traum?» I pp. 291-295.

en oposició a l'antiga té un marcat caràcter intel·lectual, car és una emoció filla de la interrogació a l'eterna Esfinx.

En otra ocasión, refiriéndose a la «Labor dispersa» de J. Farran i Mayoral, Montoliu afirma en su Breviari crític, III, 1927-28, publicado en Barcelona en 1931, p. 256:

Ell [Farran i Mayoral] pensa, com Hölderlin, que «els grecs sense poesia no haurien estat mai un poble de filòsofs». Ell sap, com aquest poeta, fervent enamorat de Grècia, que l'home que almenys un cop a la vida no ha sentit la plena i pura bellesa, que no ha sentit mai com en les hores d'entusiasme tot està unit amb una íntima harmonia, no podrà mai sentir tampoc el dubte filosòfic; car si el filòsof pot trobar matèria de distinció i de contradicció en el pensament és perquè coneix l'harmonia perfecta de la bellesa, que no pot ésser mai pensada.

Refiriéndose a un certamen literario, Manuel de Montoliu apuntaba en su Breviari crític, 1929-1930, publicado en Barcelona en 1933, pp. 282-284, lo siguiente:

Un gran poeta líric modern, Hölderlin, ha expressat aquesta funció altíssima del Poeta en moltes de les seves composicions. Diu en una d'elles: «I el Pare Celestial, ell que

disposa en sa omnipotència / com si fossin pensaments / de tants signes, de tantes flames,
de tantes onades / seria mut i solitari / i trist en les tenebres / i enlloc no es retrobaria entre
els éssers vivents, / si la comunitat terrenal no tingués un cor per cantar.»²⁷

És en el poeta que es concilien i s'abracen les dues parts de l'univers, l'element superior i l'element inferior; són els poetes els qui resolen aquesta discordança en l'harmonia i en la unitat. Així el Poeta es dreça damunt la terra com un Sinaí on entre el llampegueig de sinistres nuvolades o en mig de la immensa serenitat de la blavor, rep la revelació del gran misteri de la Bellesa per portar-la i escampar-la en paraules, inflamades d'un alè divinal, entre els homes, germans seus. El poeta és una de les gràcies supremes que Déu ha fet a la humanitat, i la poesia és com l'escala de Jacob per la qual el poeta, dormit a totes les baixeses del món, veu en somnis davallar els àngels del Senyor portant cada un d'ells a la terra un raig gloriós de la Bellesa increada i pujant altre cop a l'altura fins als peus de l'Altíssim els anhels de beatitud que agiten els cors dels humans. És el Poeta el qui la veu i el qui la conta aquesta visió meravellosa; i és el Poeta el qui, somniant al peu de l'escala miraculosa, recull en els seus cants els dons celestials que davallen en les mans angèliques i el qui també en els seus cants transmet als heralds de la glòria el pregon sospir del cor de l'home vers una felicitat sense defallença. És el Poeta el qui dóna forma i modela l'onada amorfa que borbolleja i escumeja en el fons d'aquest sentit de l'Infinit tan obscur, tan inconscient en la generalitat dels homes. Ell és davant de Déu l'interpret inspirat, d'aquesta música inarticulada i caòtica que l'anhel de la beutat immarcescible fa ressonar foscament en el cor de l'home, i ell és també l'oracle que interpreta el llenguatge sibil·lí amb el qual parla al nostre cor de carn i a la nostra feble raó la Beutat increada de l'Ésser suprem.

«Sí -diu Hölderlin-: nosaltres, els poetes tenim de situar-nos, testa nua / al sí de les tempestes de Déu; / nosaltres tenim d'agafar amb la nostra mateixa mà, el llamp fulgurant del Pare Eternal; / i embolcallats en el cant / tenim de portar al poble el do celestial. / Car sols nosaltres tenim el cor pur com els infants / i les nostres mans són innocents. / El raig pur del llamp del Pare no ens consum pas; / i malgrat tot, per bé que es senti profundament trontollat i per bé que pateixi les sofrances d'un Déu / el cor del poeta serva tostemps la seva fermesa.»²⁸

27. «Und unaussprechlich wär und einsam / In seinem Dunkel umsonst, der doch / Der Zeichen genug und Wetterflammen / Und Fluten in seiner Macht, / Wie Gedanken hat, der heilige Vater, / Und nirgend fänd er wahr sich unter den Lebenden wieder, / Wenn zum Gesange ein Herz nicht hätt' die Gemeinde.» I y III, «Der Mutter Erde», p. 334 y p. 186, vv. 14-20.

28. «Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern, / Ihr Dichter! mit entblößtem Haupte zu stehen, / Des

Resumim ara els conceptes en una definició; i podrem dir que Poesia és l'instint espiritual que ens empeny a la Fruïció de la bellesa en tots els seus graus, des de l'inferior de la bellesa sensible i corporal fins al superior de la suprasensible i en el suprem de la mateixa divinitat.

Vaters Stral, ihn selbst, mit eigner Hand / Zu fassen und dem Volk' ins Lied / Gehüllt die himmlische Gaabe zu reichen. / Denn sind nur reinen Herzens, / Wie Kinder, wir, sind schuldlos unsere Hände / Des Vaters Stral, der reine versengt es nicht / Und tieferschüttert, die Leiden des Stärkeren / Mitleidend, bleibt in den hochherstürzenden Stürmen / Des Gottes, wenn er nahet, das Herz doch fest.» «Wie wenn am Feiertage...», I pp. 262-264, vv. 56-66.

DOCUMENTO III

VERSIONS DE HÖLDERLIN DE CARLES RIBA

1922-1944

Transcripción basada en la edición de barcelona de 1944, con pie de imprenta falso «Buenos Aires, 1943». No obstante, el orden de los poemas sigue el orden real de su paulatina publicación entre los años 1923 y 1943²⁹.

(Prólogo de Carles Riba:)

Les versions de poemes de Hölderlin aplegades en el present volum no han estat fetes d'un cop ni segons un pla. No es pretén, doncs, oferir amb elles al lector una antologia de les realitzacions més perfectes o simplement més significatives d'aquest poeta únic. Hi ha poemes de diverses èpoques seves, de la lucidesa i de la follia; d'acabats i de deixats en fragment, àdhuc en esbós; de construïts en estrofes rigoroses i de llençats en ritmes lliures. N'hi ha de capitals dins la seva obra, n'hi manquen de tant o més importants; d'un, els *Planys de Menó per Diotima*, la versió ha estat abandonada, si es vol ajornada, a menys de la quarta part del seu desenvolupament. Així, un estudi precedint l'aplec seria, si altra cosa no, incongruent amd ell, no trobaria en ell el suport ni els textos necessaris. Sobretot, tem el traductor que desorientés sobre el seu veritable propòsit; que ha estat de fer passar la seva pròpia veu per un dels cants lírics absoluts que més púdicament i amb més puresa s'hagin fet sentir mai entre els homes; i això només per un instint d'exercitar-la, potser millor d'assajar-la -o de reconèixer-se-la ell mateix, qui sap.

29. Remito a la tabla cronológica de la recepción de Friedrich Hölderlin, I p. 455.

CANT D'HIPERÍÓ³⁰

Vosaltres feu via allà dalt

En la llum, per un sòl que no cansa,

Genis feliços!

Lúcides aures dels déus

Us toquen lleugeres,

5

Com els dits de l'artista

Cordes sagrades.

Sense fat, com l'infant de mamella

Adormit, alenen

Els celestials!

10

Castament preservat

En modesta poncella,

Els creix en eterna

Flor l'esperit.

I els ulls venturosos

15

Miren en tranquil·la

Eterna claredat.

Però a nosaltres

No ens és donat de tenir

30. Cf. «Hyperions Schicksaalslied», III p. 69.

Repòs en cap lloc,	20
S'assequen, rodolen	
Els míser humans	
A cegues de l'una	
Hora dins l'altra,	
Com aigua de roca	25
A roca llançada,	
Anys i anys dins l'incert, daltabaix.	

FANTASIA VESPRAL³¹

Davant del seu casull a l'ombra seu	
El llaurador, a qui fuma una llar frugal.	
Hospitalària en el pacífic	
Vilatge sona al romeu l'esquella.	
Els barquerols ja tornen també al port;	5
En viles, lluny, s'apaga l'actiu brogit	
Del mercadal; en la quieta	
Parra lluu l'àpat companyonívol.	

31. Cf. «Abendphantasie», III p. 87.

I jo, on em giro? Viuen els moridors

De sou i feina; tots són contents mudant

10

Brega en repòs; ¿per què només a

Mi dins el pit no em dorm mai la pua?

Al cel del cap-al-tard un abril floreix;

Sens nombre es baden roses, i brilla en pau

El món daurat; oh, arrabasseu-m'hi,

15

Núvols purpuris! i en llum i aire

Allí amunt se'm fonguin amor i dol!-

Però com esverat del prec boig, ja fuig

L'encís; fosqueja, i solitari

Sota del cel, com sempre, em retrobo.

20

Acut, son dolç!, ah, massa deleja del cor;

Però ja et desroentes, tu, joventut,

Tu, inquieta, somniosa!

Tranquil·la i clara és llavors la vellesa.

QUAN JO ERA UN NOI...³²

Quan jo era un noi

Un déu em salva sovint

De la fressa i la vara dels homes.

Llavors jo jugava

Confiat i bo

5

Amb les flors del boscatge

I els oratjols del cel

Jugaven amb mi.

I tal com tu el cor

De les plantes alegres,

10

Quan elles cap a tu

Els dolços braços estenen,

Tu has alegrat el meu cor,

Pare sol!, i com Endimió

Jo era el teu predilecte,

15

Càndida Lluna!

Oh tots vosaltres, déus

Fidels i amorosos!

Si sabéssiu

Com us ha estimat la meva ànima!

20

32. Cf. «*Da ich ein Knabe war...*», III p. 47.

Poc llavors us cridava

Jo encara pel nom, tampoc

Vosaltres m'anomenàveu

Mai, com els altres homes entre ells s'anomenen,

Com si es coneguessin.

25

Però us coneixia

Millor que no pas els homes

Jo hagi mai conegut!

Jo entenia el silenci de l'èter,

El mot de l'home no l'he entès mai.

30

M'ha criat l'harmonia

Del murmuriós boscatge,

I he après d'estimar

Entre les flors.

En braços dels déus m'he fet gran.

35

PLANYS DE MENÓ PER DIOTIMA³³

Cada dia surto i cerco sempre altra cosa,

He interrogat ja tot els viaranys del país;

33. Cf. «Menons Klagen um Diotima», III p. 113.

Els comellars refrescants, les ombres-totes jo rodo,

I les fonts: amunt erra i avall l'esperit,

Pau demanant: així fuig la fera encertada pels boscos

5

On a migdia ha dormit tan refiada a l'obac;

Ara però la jaça verda no l'aconhorta,

Desvetllada i planyent de l'agulló que l'empeny.

Ni la color de la llum ni la fresca nocturna li valen,

I a l'oneig del torrent banya les nafres en va.

10

I com debades la terra li allarga ses herbes

Pies, i dels oreigs cap no li calma la sang,

¿Tal a mi, amorosos, ha de semblar-me, i ningú no

Pot arrancar-me del front el dolorós somnieig?

II

Sí, tampoc no serveix, oh déus de la mort, aleshores

15

Que el teniu, i que fort l'home vençut heu lligat,

Quan, Malignes, us l'heu endut dins la nit basardosa,

De cercar, de pregar o de posar-vos enuig,

Ni pacient tampoc restar en el covard esclavatge

I amb somriures sentir vostra sorruda cançó.

20

Ha de ser, oblida la teva salut i dorm sens paraula!

Mes un so esperançat brolla del fons de ton pit,

Sempre no pots, oh ànima meva, no pots avesar-t'hi,

I somnies enmig de la ferranya sopor!

Festa no tinc, amb tots els rulls voldria enflorar-me;

25

¿No sóc sol, doncs? Però ha d'acostar-se'm del lluny

Un amable, i he de somriure i de meravellar-me

Com en el sofriment sóc tanmateix tan feliç.

III

Llum de l'Amor!, tu surts també per als morts, oh daurada!

[*Versión abandonada*]

MEITAT DE LA VIDA³⁴

Amb grogues peres penja

I plena d'englantines

La terra en el llac,

Oh cignes graciosos,

I èbria de besos

5

Capbusseu la testa

Dins l'aigua santament sòbria.

34: Cf. «Hälfte des Lebens», III p. 149.

Ai de mi, ¿d'on trauré,

Quan sigui hivern, les flors, i d'on

L'esclat del sol

10

I l'ombra de la terra?

Els murs s'estan

Callats i freds, en el vent

Cruixen les banderes.³⁵

MADURS SÓN, EN FOC SUBMERGITS...³⁶

Madurs són, en foc submergits, bullits

Els fruits i sobre la terra provats, i és una llei³⁷

Que tot entri, a tall de serpent,

Profèticament, somniant, cap a

Les cimes del cel. I molta

5

Cosa, com damunt les espatlles

Un feix de llenya, cal

Guardar. Però dolents

Són els camins. De tort,

Com cavalls, van els presoners

10

35. Cf. más adelante nota 263, p. 264.

36. Cf. «Mnemosyne», III p. 147.

37. Las versiones publicadas en 1923 (Jocs Florals de l'Empordà) y en 1936 (La Publicitat) ofrecen una remarcable variante textual: «Madures són, xopes de foc, bullides / Les fruites i sobre la terra provades, (...)».

Elements i antigues

Lleis de la terra. I sempre

Va cap al deslligat una enyorança. Molta

Cosa però cal guardar. I necessària

És la fidelitat.

15

Però endavant i endarrera

No mirem. Deixar-nos gronxar, com sobre

Una incerta barca del mar.

ALS ALEMANYS³⁸

No us burleu de l'infant, si encara el beneitó

Sobre el cavall de fusta es creu un rei, oh amics,

Que nosaltres també som

Pobres de fets i rics de pensaments.

¿És que però com surt el raig del núvol, potser

5

Dels pensaments, madura i viva, surt l'acció?

¿Segueix el fruit, com a l'obscura

Fronda del bosc, al callat escrit?

I el silenci del poble ¿és ja la vaga abans

De la festa? ¿L'horror que ens anuncia el déu?

10

38. Cf. «An die Deutschen. (Zweite Fassung)», III p. 103.

Oh, aleshores preneu-me,

Que jo expiï l'ultratge, amics!

Massa temps, massa temps ja rodo, com el profà,

Dins el mateix taller de l'esperit formador:

Sols conec el que floria,

15

El que ell medita, no ho conec.

I albirar és dolç, però també un sofrir,

I jo ja fou prou anys que visc en una mortal

Asurda amor, ple de dubte.

Sempre agitat per causa d'ell.

20

Que de dins l'ànima enamorada fa eixir

L'obra incessant a abast de l'home, i somrient

On jo tremolo, de la vida

Fa madurar el més profund i més pur.

Creador, quan, oh Geni del nostre poble, quan,

25

Ànima de la pàtria, apareixeras del tot,

Que jo més pregon m'inclini,

Que fins la corda meva més lleu

Enmudeixi davant de tu, que avergonyit,

Jo, flor de la nit, oh dia celeste!, davant teu

30

Pugui finir amb alegria,

Llavors que tots aquells amb qui jo

Era abans afligit, i que les nostres ciutats

Seran clares i obertes, plenes d'un foc més pur,

I els turons de la terra

35

Alemanya turons de les Muses seran,

Com un temps els magnífics Pindos i Helicó

I Parnàs, i tot entorn dessota el cel

Daurat de la pàtria, de la lliure

Divina joia resplendirà.

40

PERDÓ³⁹

Sagrada criatura! Jo he tornat sovint

L'auri repòs dels déus en tu, i dels secrets

Profunds dolors de la vida

Molta cosa has après de mi.

Oblida-ho i perdona! Com el núvol allà

5

Davant la lluna en pau, jo m'en vaig, i tu

39. Cf. «Abbitte», III p. 67.

Reposes i brilles en ta

Beutat de nou, oh dolça llum!

EDATS DE LA VIDA⁴⁰

Ciutats de l'Eufrates!

Carrers de Palmira!

Bosc de columnes en el pla del desert,

Què sou?

Les vostres corones,

5

Quan per damunt la frontera

Dels alenants passàveu,

El fum dels celestes i

Al lluny el foc us les prengueren;

Però ara jo sec sota els núvols (dels quals

10

Cadascun té el seu repòs propi), sota

Alzines ben agençades, sobre

La garriga del cabirol, i estrangeres

Em semblen i mortes

Les ànimes dels beats.

15

40. Cf. «Lebensalter», III p. 151.

FRAGMENT⁴¹

Com l'ocell que lentament passa,

Mira endavant

El Príncep, i frescos li bufen

Al pit els esdeveniments, quan

Tot calla entorn seu, amunt

5

Dins l'aire, però molt brillant a baix

Se li estén la finca de les terres, i són amb ell

Per primera vegada reclamant la victòria

Els joves.

Ell però s'acontenta amb

10

El batec de les ales.

BUONAPARTE⁴²

Sagrats atuellés són els poetes,

On el vi de la vida, l'esperit

Dels herois, es guarda.

Però l'esperit d'aquest jove,

El rabent ¿no faria esclatar

5

L'atuell que volgués contenir-lo?

Que el poeta no el toqui,

41. Cf. «*Wie Vögel langsam ziehn...*», III p. 135.

42. Cf. «*Buonaparte*», III p. 63.

Ni a ell ni l'esperit de la natura.

En tal matèria, el mestre esdevé minyó.

No pot en poemes

10

Viure ni restar:

Viu i resta en el món.

L'ÀGUILA⁴³

Mon pare ha viatjat, per sobre el Gòthard,

On els rius van avall,

Cap a l'Etrúria a l'un costat,

I pel camí dret

Per damunt de la neu,

5

Cap a l'Olimp i l'Hemos,

On l'Atos llança l'ombra

Devés les coves de Lemnos.

Originaris però

De les selves de l'Indus

10

Fortament oloroses

Han vingut els pares.

El proavi però

Va volar per sobre la mar,

43. Cf. «Der Adler», III p. 153.

Ple de penetrant pensament,	15
I es meravellava	
La testa d'or del rei	
Del misteri de les aigües,	
Quan roigs els núvols s'esbafaven	
Per sobre el vaixell, i les bèsties	20
L'una a l'altra guaitant-se, mudes,	
Pensaven en l'àpat; però	
Es drecen les serres, callades,	
On volem quedar-nos?	
.....	25

LES LÍNIES DE LA VIDA⁴⁴

Les línies de la vida són diverses,
Com els camins, i els confins de les serres.
El que som, Déu allí pot completar-ho
Amb harmonies, paga eterna i pau.

44. Cf. «*Die Linien des Lebens...*», III p. 165.

GRÈCIA⁴⁵

Tant com ho són els homes la vida és fastuosa,
Els homes són sovint senyors de la natura,
La fastuosa terra als homes no és oculta,
Amb encís apareix l'hora foscant i l'alba.

Els camps oberts són com en dia de la sega,
Amb esperit s'estén entorn la vella Faula,
I de la humanitat surt sempre vida nova;
Així s'inclina l'any encara amb un silenci.

5

SÒFOCLES⁴⁶

Molts han provat en va de dir el més joiós en la joia;
Ara a l'últim aquí s'em manifesta en el dol.

EL POETA IRAT⁴⁷

No temeu el poeta si noble s'aira: sa lletra
Malta, però l'esperit els esperits fa vivents.

45. Cf. «Griechenland. *Wie Menschen sind...*», III p. 177.

46. Cf. «Sophokles», III p. 107.

47. Cf. «Fürchtet den Dichter nicht...», III p. 109.

ELS BURLERS⁴⁸

¿Sempre feu burla i rieu? «Deveu!», oh amics!, això em fa més

Pena, car «deuen» això desesperats solament.

UN DIA VAIG INTERROGAR...⁴⁹

Un dia vaig interrogar la Musa,

I ella em va respondre:

A la fi ho trobaràs.

Sobre allò més alt callaré.

Fruita defesa, com el llor però és

5

Al més sovint la pàtria. Cadascú,

Però, ve que l'acaricia.

.....

Molt enganya el començament

I la fi.

10

Aquesta però és

El signe del cel, que arrabassa

..... i els homes

lluny. Bé prou Hèrcules

Ho va témer. Però com que hem nascut

15

48. Cf. «*Immer spielt ihr...*», III p. 111.

49. Cf. «*Einst habe ich die Muse gefragt...*», III p. 133.

Perososos, cal el falcó,

Del qual un cavaller segueix,

Quan caça, el vol.

.....

I foc i calitja de fum floreixen

20

Damunt de seques gespes,

Però sense mesclar-s'hi,

D'un bon pit, el conhort

De la batalla, brolla la veu del príncep.

GRÈCIA⁵⁰

..... camins del vianant!

Perquè..... ombres dels arbres

I pujolars assolellats, on

El camí va

Cap a l'església,

5

... pluges, com pluges de fletxes,

I arbres drets, adormissats, amb tot

A l'hora dita arriba ombra de sol.

Perquè talment com càlida

Crema damunt les ciutats la calitja,

10

50. Cf. «Griechenland. (Erster Entwurf)», III p. 157.

Així va sobre els murs

Empal·liats de la pluja el sol.

Com l'eura penja,

Sense branques així la pluja. Més bells, però,

A viatgers floreixen els camins

15

... en llibertat... canvia com el blat

Avinyó, boscós per sobre el Gòtthard

Tempta el pas el cavall, llorers

Fressegen entorn de Virgili, i que mai

El sol no cerqui

20

No virilment la tomba. Roses de molsa

Creixen

Sobre els Alps. Als portals de la vila

Comencen flors, en aplanats camins,

Com cristalls en l'erm creixent del mar, sense favor.

25

Creixen jardins prop de Windsor. Alt

S'afua, de Londres,

El carro del rei.

Bells jardins s'adonen del temps de l'any

Vora el canal. Però baix, al fons

30

S'estén el llis món de la mar, roent.

PAÍS NATAL⁵¹

En tant deixa'm fer via

I collir baies boscanes

Per apagar l'amor de tu.

Pels teus camins, oh terra,

Ací on.....

5

..... i roses i espines,

i dolços tells fan olor al costat

Dels faigs, a ple migdia, quan en el falb bladar

Brunz la creixença dins la dreta canya

I l'espiga decanta a un costat la nuca

10

A la tardor semblant; però ara dessota

L'alta volta dels faigs, quan medito

I quan pregunto amunt, la campanada

De mi ben coneguda

Sona al lluny, amb dring d'or, a l'hora en què

15

l'ocell vetlla de nou. Llavors va bé.

51. Cf. «Heimat», III p. 131.

LA ROSA⁵²

Pura germana!

¿On colliré, quan sigui hivern,

Les flors, per teixir corones als celestes?

Serà com si no cabés ja res de les coses divines

Perquè m'hagués fugit l'esperit de la vida,

5

Si per als celestes aquests signes d'amor,

Les flors, en el camp fred jo cerco

I a tu no et trobo.

EL LLENGUATGE⁵³

Dins la tempesta parla el déu.

Sovint posseeixo el llenguatge.

Deien: la ira basta i val per a l'Apol·lo.

Tens prou amor, doncs per amor només aïra't sempre.

Sovint he provat el cant, però no et sentien.

5

Perquè ho volia així la santa Natura, cantaves

Tu per a ells en ta joventut no cantadora.

52. Cf. «Die Rose», III p. 101.

53. Cf. «Die Sprache», III p. 91.

Parlaves a la divinitat.

Però una cosa tots heu oblidat, que sempre

Els primer nats, no als mortals

10

Sinó als déus pertanyen.

Més comú i més quotidià

Ha d'ésser abans el fruit: llavors

Convindrà als mortals.

ESBÓS D'UN HIMNE A LA MARE DE DÉU⁵⁴

Molt per l'amor de tu

I el del teu Fill

He sofert, oh Madona,

D'ençà que n'he sentit parlar

En dolça infància.

5

Perquè no el Fill tan sols,

Estan sota un mateix destí

També els servents. Perquè quan jo

.....

I més d'un cant que jo

10

De cantar a l'Altíssim, al Pare,

54. Cf. «*Viel habe ich dein...*», III p. 137.

Feia compte, me l'ha

Devorat la malenconia.

Amb tot, Celeste, amb tot

Vull celebrar-te, i no tinc por

15

Que se'm perdi el sentit

Pel teu beat poder;

I he de créixer,

Talment a santa Ilàntia

Que era guardada

20

Pels servidors obedients, la joia

Del temple, d'ençà que.....

.....i ha regnat sobre els homes

En lloc d'una altra divinitat

L'amor que oblida.

25

Car havia de començar

Llavors que.....

.....

Nascut en el teu si

L'infant diví, i prop d'ell

30

El fill de l'amiga, Joan

Anomenat pel pare mut, l'ardit,

A qui fou donada

Puixança de llengua,

Interpretar	35
.....	
I el temor dels pobles, i	
L'eixutesa, i	
Les aigües saltants del Senyor.	
Car bones són lleis; però	40
Com dents de dragó tallen elles	
I maten la vida, si en l'enuig les esmola	
Un mediocre o un rei.	
La igualtat d'ànim però és donada	
Als qui Déu més estima.	45
Per això moriren aquells.	
Tots dos tu, afligida	
Divinament en la teva ànima forta,	
Morir també els veieres.	
I per això habites.....	50
..... i quan en la nit santa	
Un pensa en el futur i es neguiteja	
Pels seus infants que dormen descurosos	
Oberts en fresca flor, véns tu,	
Somrient, i demanes, aquell home	55
On tu, la reina, ets, què tem?	
Perquè mai no podries, tu,	
Envejar els dies germinants;	

Perquè t'és dolç, de sempre,
Que els fills siguin més grans 60
Que llur mare. I mai no t'agrada
Que mirant cap enrera
Un de més vell es burli del més jove.
Qui en el pare estimat
De bon grat no pensi, i no conti 65
Les seves fetes,

..... si però el que és temerari ha estat,
I els no reconeixents
Han donat l'escàndol,
De massa bona gana mira 70
Llavors..... al.....
I poruc d'obrar.....
Remordiments sens fi, i odia el vell els infants.

Per això protegeix-los,
Celestes, protegeix 75
Les joves plantes, i quan
Ve el cerç o una rosada metzinera....
.....

QUAN DEL SARMENT...⁵⁵

Quan del sarment la saba,

Benigna planta, cerca l'ombra

I el raïm creix sota la fresca

Volta dels pàmpols,

Per a l'home una força,

5

Però una bona olor per a les noies,

I les abelles,

Quan, èbries de la dolça flaire

Primaveral, l'esperit

Del sol les toca, erren cap a ell,

10

Les empaitades, però quan

Un raig crema, retornen

Amb brunzit, molta cosa endevinant

..... allà dalt

..... roure fresseja,

15

.....

55. Cf. «*Wenn nemlich der Rebe Saft...*», III p. 143.

DOCUMENTO III.1

CARLES RIBA: *HÖLDERLIN ENTENEBRAT: UNA VISIÓ I UNA CONJECTURA*

1926

Un recuerdo de Madame de S...y, recogido por Moritz Hartmann y en transcripción de Norbert von Hellingrath que Carles Riba presentó y tradujo con el título de Hölderlin entenebrat: una visió i una conjetura, en Revista de Poesia, vol. II, número 8, junio de 1926, pp. 58-64. La fuente del texto fue seguramente el ensayo póstumo de Norbert von Hellingrath Hölderlins Wahnsinn que Riba tenía en su biblioteca personal, en su primera edición de la Hugo Bruckmann Verlag, München, 1921.

Després de la seva fuga de la casa Gontart, Hölderlin passà dos o tres anys en la misèria de diversos preceptorats, fins que, desesperat -àdhuc el noble Schiller, no se sap per què, li havia fallit!- acceptà una col·locació prop d'un alemany a Bordeus. Això era a darreries de 1801: tenia, doncs, trenta un anys. L'estiu següent s'ignora per quins motius, deixà la casa, i emprengué, a peu, el retorn al seu país. No pervingué a les seves mans una lletra, que es creuà amb ell, on se li feia saber la mort de la senyora Gontard, la immortal Diotima dels seus versos. Què s'esdevingué pel camí? Els amics de la terra nadiua veieren arribar, de sobte, només una fantasma del Hölderlin que havia partit; potser l'ardent sol de l'estiu li havia pertorbat el cervell; alguns cregueren que, com Hamlet, feia d'una follia simulada un escut al seu gran dolor. Fins a la seva mort, en 1843, llanguí en aquest «entenebrament». Ara, és curiós i inquietant el relat que, sobre records d'un seu castell vora París, una dama francesa, Mme. de S...y, féu en 1852 a l'escriptor alemany Moritz Hartmann. És el que traduïm més avall. Es tracta d'Hölderlin? Tot fa conjeturar-ho: els detalls exteriors, sobretot el tirat d'esperit de l'original de qui es parla, fan pensar irresistiblement en l'autor d'*Hyperion*: i si la conjetura fos errada, si no es tractés d'una veritat històrica, tot lector d'Hölderlin podrà tanmateix sempre veure-hi una d'aquelles veritats literàries, tipus Plató, que són més veritat que la veritat mateixa.

«Era a primeries d'aquest segle: fa, doncs, aproximadament cinquanta anys. Jo habitava aquesta mateixa casa amb el meu pare, i era una nena de catorze o quinze anys. Un dia vaig atalaiar des de dalt del nostre balcó un home que, pel que semblava, rodava sense objecte pel pla; sovint anava camps a través, sense, per això, que cerqués res o anés cap a un fi determinat. Repetides vegades tornà cap als mateixos llocs, sense adonar-se'n. La mateixa tarda, en una passejada, vaig trobar-lo; però em passà pel costat tot abstret en pensaments, sense veure'm, i quan alguns minuts més tard, en un tombant, vaig tornar-lo a trobar en el meu camí, guaitava amb esguard fit i amb un inefable enyor cap al lluny. Qualsevol altra aparició d'aquesta mena, aleshores, amb la meva infantil bajaneria, m'hauria esverat; hauria corregut cap a casa, per amagar-me darrera del meu pare. En canvi, aquest estranger m'omplí d'una mena de compassió que no vaig poder-me explicar. No era la compassió que se sent envers un pobre, un indigent, encara que tenia un aire de prou indigència, perquè les seves robes estaven en un gran desordre, brutes i àdhuc esquinqades. Era una certa noble expressió del dolor, i un aire com si estigués absent en esperit, qui sap on, al costat de persones amades al lluny de lluny, ço que veure'l emplenava el cor de pietat i simpatia. Al vespre vaig contar al meu pare l'encontre de l'estranger. Ell va creure que podia ésser un dels nombrosos presoners polítics o de guerra, que hom deixava viure a les províncies de l'interior de França, si fa no fa en llibertat i sota paraula d'honor.

Al cap d'uns quants dies vaig tornar a veure el singular estranger, que errava com el primer dia pels camps, i a l'últim entrava en el nostre parc, obert a la carretera. Guaità meravellat entorn seu i semblà complaure's aviat en aquella rogalia. La gran gespa del mig, que vós coneixeu, llavors no hi era; en el seu lloc hi havia un gran estany circumdat d'una alta balustrada, damunt la qual hi havia una societat de vint-i-quatre divinitats gregues, grans i petites, la major part còpies d'estàtues antigues o d'altres del segle XVI. En el mig de l'estany, al cim d'una roca artificial, hi havia el *Neptú* de Joan de Bolonya. Quan l'estranger s'adonà d'aquesta societat divina, s'apressà cap a ella, a grans passes i en el més joiós entusiasme. Aixecà els braços en l'aire, com si adorés, i de la cambra estant ens féu l'efecte que en rigor proferia paraules en correspondència amb els seus moviments entusiàstics. Llavors donà la volta a l'estany, d'una estàtua a l'altra, sempre amb l'expressió d'un coneixent o almenys d'un amador de l'art, i el meu pare observà que s'aturava més estona davant les més belles. A mi em feia el més gran plaer de contemplar aquest espectacle, i també el meu pare semblava entretenir-s'hi. "C'est quelque originel", repetí diverses vegades, mentre que observàvem l'estranger.

Vaig enutjar-me molt, quan el meu plaer fou interromput per un guàrdia rural. Aquest, que també havia de vigilar el parc del meu pare, es precipità de sobte cap a l'estranger, al qual, pel que poguérem conèixer pels gestos, significà, que allò era propietat particular i que s'havia d'allunyar. L'estranger, però, somrigué, li girà l'esquena i passà cap a una altra estàtua. El guàrdia rural el seguí i l'assaltà amb discursos que cada vegada eren més vehements, com menys d'atenció ell li prestava. A l'últim l'home, en el seu zel policíac, l'agafà del braç, per treure'l per força del parc. El meu pare era un home influent al departament, un amic del prefecte, i àdhuc hauria pogut ésser prefecte, d'on l'interès del funcionari a mostrar-se zelós. Però aquest rude zel no li reeixí. Al moment d'aquella violència el meu pare sortí corrents fora i jo vaig seguir-lo. Reptà el guàrdia per les seves maneres, l'engegà fora i digué a l'estranger que podia passejar-se a plaer seu pel parc.

Aquest, que a penes havia remarcat la matusseria del guàrdia rural, es girà tot d'una al meu pare i digué somrient:

-Els déus no són propietat de ningú, pertanyen al món, i si ens somriuen. nosaltres pertanyem a ells. Vegeu aquesta Aglaia, com em somriu i com em fa presoner; no solament somriu al seu propietari.

-És una Pomona- corregí el meu pare.

-No, és una Aglaia- replicà l'estranger amb determinació, i continuà:- L'aigua ací hauria d'ésser més clara, com l'aigua del Cefis o el doll de l'Erecteu a l'Acròpolis. No és digne dels déus clars, de veure's en miralls foscos... però -afegí sospirant- no som a Grècia.

-Sou tal vegada grec?- preguntà el meu pare mig seriosament, mig en folga.

-No!... al contrari, sóc alemany!- sospirà l'estranger.

-Al contrari? -repetí el meu pare-. I l'alemany és el contrari del grec?

-Sí -respongué l'alemany, breu; i al cap d'una estona continuà:- Tots ho som! Vós francès, també ho sou; l'anglès, el vostre enemic, també ho és: tots ho som!

Llavors, girat del tot al meu pare, enraonà encara molt però no me'n recordo; tampoc d'això altre que acabo de referir no me'n recordaria tan distintament si no fos que més tard sovint va ésser repetit a casa nostra. Cada vegada que el meu pare, després d'aquest temps, donava ordre de netejar l'estany, solia afegir, en folga: "L'aigua ha d'ésser clara com l'aigua del Cefis o el doll de l'Erecteu, a l'Acròpolis", etc. Tampoc no vaig entendre tot el que digué l'estranger, llevat del sentit de les seves paraules, perquè parlava un francès molt dolent, amb un accent tot deformador, que em feia completament desconegudes moltes paraules. La meva tia, que tenia cura de mi, vingué, i recordo que el meu pare, en veure-li obrir uns ulls com unes taronges davant els discursos de l'estranger, li

xiuxiuejà: "És un alemany, un original!"

Però aquest original ens agradava molt. No era bell i feia l'efecte de prematurament envellit, encara que no devia tenir més de trenta anys, però tenia uns ulls ardents i, amb tot, suaus, com també una boca enèrgica, però ensems dolça; també es veia que la seva roba, molt feta malbé, no estava en relació amb el seu estament ni la seva cultura. Vaig tenir una alegria quan el meu pare l'invità a seguir-nos a casa. Acceptà la invitació sense cerimònia i féu via amb nosaltres, sempre enraonant, i tot caminant adesiara em posava la mà sobre el cap, la qual cosa m'esfereïa, però, amb tot, m'agradava molt. El meu pare manifestament s'interessava per l'estranger, i tenia delit d'escoltar encara una estona els seus originals parlaments; però en arribar al saló, rebé un desengany. L'estranger anà de dret a un sofà i digué: "Estic cansat", murmurà encara alguns mots incomprensibles, s'ajegué, clogué els ulls i s'adormí tot d'una.

Nosaltres ens miràrem esbalaïts. "És boig", murmurà la meva tia, però el meu pare brandà el cap i digué: "És un original; m'agrada; és un alemany".

El papà féu tomar-se'n el servent amb el vi encomanat, i nosaltres sortírem del saló, per deixar sol i a pler seu l'estranger, que, en efecte, semblava molt las.

Jo, de tant en tant, guaitava per la finestra: dormí sense interrupció fins al vespre. Quan es despertà, el meu pare l'invità a taula. S'adelità molt amb el nostre vi i estigué molt alegre. Contà moltes coses d' Alemanya i del Migdia de França, i recordo que, malgrat la insuficiència del seu francès, ens féu una descripció pomposa i molt poètica del mar, que havia vist prop de Bordeus. De vegades s'interrompia enmig de les seves narracions com si temés que, si continuava, pogués arribar a punts desagradables de la seva biografia.

La meva tia, en sentir-lo parlar així, es decantà a l'opinió del meu pare, que no teníem per hoste un boig, sinó un original, i l'escoltava amb creixent simpatia. Trobava que tot el que ell deia contenia molt de veritat i de vegades traïa una gran pregonesa d'esperit. L'incomprensible ho posava en el compte de la seva mala pronúncia i del seu deficient coneixement del francès. La meva tia era piadosa i s'agradava de filosofar sobre matèries metafísiques, el que ella en deia "filosofar", i dirigí la conversa cap aquests temes. Ell digué coses singulars, sense entrar gaire en els passatges bíblics de la meva tia. Em recordo del contingut d'un llarg parlament, perquè la tia l'endemà l'escriví en el seu àlbum, i jo més tard vaig poder-lo llegir sovint. El contingut era aproximadament com segueix:

-La immortalitat és això: tot el bé que bellament pensem, esdevé un geni que no ens abandona més i, invisible, però en la més bella figura, ens acompanya a través de tota la vida, fins a la tomba. De la nostra tomba pren el vol i s'ajunta als estols dels genis que ja

omplen el món i van treballant en el seu perfeccionament i transfiguració. Aquests genis són criatures o, si voleu, parts de la nostra ànima, i en aquestes parts és únicament immortal. Els grans artistes ens han deixat en llurs obres les còpies de llurs genis, però no els genis mateixos. És només llur reflex en l'atmosfera de la nostra terra, com el sol s'emmiralla en el llac, no en la boira. Els bells déus de Grècia són tal còpies dels més bells pensaments de tot un poble. -Aquesta és l'essència de la immortalitat.

La meva tia, que de bon grat hauria volgut saber alguna cosa d'ell mateix, i sempre cercava de dirigir-hi la conversa, preguntà, potser també només per dir alguna cosa:

-Creieu que vós sou immortal d'aquesta manera?

-Jo? -digué bruscament-. Jo, que sec davant vostre? No! jo ja no penso bellament. El jo, que fa deu anys era meu, és immortal, en tot cas. -I després d'una reflexió, afegí, ratificantse-: Sí, en tot cas, aquell jo ho és.

Amb tot això no sabíem res d'ell, del seu destí, ni tan sols sabíem el seu nom. El meu pare l'hi demanà una vegada; llavors ell es posa el cap entre les dues mans i respongué: -Demà us el diré. Creieu-me, de vegades m'és difícil de recordar el meu nom.

Això tornava a ésser estrany, però ens havíem avesat amb una meravellosa rapidesa a l'originalitat d'aquest home: tot ens ho preniem com si hagués d'ésser així. A ningú no s'acudí de manifestar la més lleu malfiança envers aquest desconegut, misteriós, i, malgrat tot, la vesprada ens transcorregué en un estat d'elevació.

-En tot cas -digué el papà a la tia- jo crec que aquest home té pertorbat l'esperit, però aquest esperit pertorbat és noble i de mena gran i profund.

Quant a mi, jo el considerava com un profeta, com un enciser benèfic, i vaig ésser molt feliç que el meu pare, com ja era tard i ell no feia cap cara d'anar-se'n, l'invità a passar la nit a casa nostra. La meva tia s'apressà a disposar-li una cambra, perquè li feia goig de poder encara filosofar amb ell, i el meu pare es proposa de demanar-li sense embuts per la seva vida, que semblava molt dissortada, i llavors fer alguna cosa per ell, i en cert sentit, pensava ell, arreglar-li el cap. - Aquest home -digué- té un saber enorme, del qual potser encara es pot treure profit.

Però la nit havia de destruir tots els plans. Aproximadament a la una, crits d'auxili d'un criat, que tornava d'una fugida secreta i volia fer cap a la seva mansarda, despertaren tota la casa. Jo vaig llançar-me amb la tia al corredor. al mateix moment que també el meu pare obria la seva porta. Al primer cop d'ull al corredor el pare es precipità cap a nosaltres i ens empenyé altre cop dins el dormitori; però en mig minut jo ja havia vist prou. El criat jeia al cim de l'escala, abatut pel terror; davant d'ell hi havia l'estranger, vestit de la manera

més rara. S'havia tirat el llençol del llit al voltant del cos, i com que era tota la roba que portava, tenia alguna cosa d'estàtua grega; a la mà esquerra tenia un llum, i a la dreta una espasa antiga, una bella obra d'orfebreria del segle XVI, que era del meu pare i habitualment era penjada a la cambra de l'estranger. El meu pare li prengué l'arma i el Conduí de nou a la cambra, on, a prec seu, tornà a colgar-se al llit.

Jo seia, trèmula, dins la meua cambra, al costat de la tia, que plorava.

-Pobre home -tot era sospirar-, és realment boig. Ah, quina llàstima, quina llàstima un esperit com aquest, tant de saber i tanta bondat! Sí, també és molt bo; fins els seus ulls de boig són encara plens de bondat.

Així seguérem allí, fins que el meu pare entrà i ens manà de tornar-nos-en al llit; l'estranger jeia en el son més pregon i per aquella nit no hi havia por de res més.

-Quina singular aventura!- digué el meu pare, arronsant les espatlles per dissimular la seva pietat per l'estranger, que no li agradava menys que a la tia.

Quan al matí ens despertàrem, l'estranger anà reposadament, però amb el cap tristament cot, cap al parc. La tia volgué seguir-lo, però el meu pare la retingué.

-Val més -digué- deixar-lo sol. Si torna, veuré que cal fer.

Ens donà ordre d'anar-nos-en de la finestra: -Si l'estranger té cap record de l'accident d'aquesta nit, li ha d'ésser desagradable si se sap observat.

Així el deixàrem sol. Aquesta vegada no s'aturà davant les estàtues gregues, ans, amb passa lenta i palesament més abatut, es dirigí cap a l'espessura. Un treballador ens informà que s'hi havia ajegut en un banc. Com, però, al cap d'hores no havia sortit, el meu pare anà a cercar-lo. Ja no era al parc. Del balcó i de les finestres estant atalaiàrem el pla: no s'albirava enlloc. El meu pare muntà a cavall i creuà en totes direccions la rodalia. Havia desaparegut; no l'hem tornat a veure més.»

DOCUMENTO III.2

OTRAS APORTACIONES EN LENGUA CATALANA

1923-1931

[1]

EL 25 de enero de 1923 aparece en el diario La Publicitat, en su primera página, firmado por Joan Crexells, el artículo «Hölderlin, el poeta de l'hora».

HÖLDERLIN, EL POETA DE L'HORA

Si pregunteu avui a un alemany intel·ligent quin és el poeta més llegit, i ensems el poeta nacional, us dirà sense vacil·lar: Hölderlin.

Fins fa relativament poc, l'obra d'Hölderlin gairebé no es podia trobar reunida. Les edicions de les seves obres eren antigues i incompletes. Avui, en canvi, hi ha un gran nombre d'edicions i cada dia en surten de noves, afegint nous fragments als ja coneguts. La raó d'aquesta predilecció és que a Alemanya avui es troba amb la mateixa vida desfeta i desmembrada que el seu poeta.

Hölderlin, que nasqué l'any 1770, a Lauffen, a la vora del Neckar, al cap de trenta quatre anys tenia ja acabada la part més important de la seva obra, tal com avui ens és donada. L'any 1801, trobant-se a Burdeus, rebé la nova de la mort de la seva estimada, una dama de Franckfort, a casa la qual havia estat de preceptor, i a la qual ell cantà amb el nom de Diotima. Pres d'un atac de bojeria, travessa tota la França a peu i comparegué un dia a casa de la seva família. L'atac es passà, però tres anys després es repetí amb més força. D'aleshores endavant, el seu estat féu impossible tot treball continu. S'intentà curar-lo en un maricomi, però l'intent fracassà, i anar a parar a casa d'un fuster de Tubinga, on morí l'any 1843, a l'edat de 74 anys.

Hölderlin representa la transició entre els clàssics alemanys i l'escola romàntica. A condició que al mot romàntic no se li doni el més petit sentit de censura. Hölderlin és, com els clàssics del XVIII, alemany enamorat de Grècia. Però mentre un Goethe adopta dels clàssics l'actitut i l'aplica al temps actual en tot el que li és possible -perquè això no es pot fer mai completament- un Hölderlin es lliura totalment al record del passat millor. Dic que cal no donar al mot romàntic el més petit sentit de censura. Sovint, en efecte, s'usa el mot romàntic en sentit de formalment defectuós, o el que és igual, de desequilibri entre el contingut i la forma, per insuficiència d'aquesta en fer-se mestre del contingut.

En aquest sentit, Hölderlin és tot l'oposat a un romàntic. Mai el vers i l'estrofa alemanya; mai, ni en Goethe, ni en Schiller, han sonat tan perfectes i tan rodons. El seu sentit de la forma era tan delicat que sovint tenim dues i fins tres versions de una mateixa poesia, que no l'acabava de satisfer. El raonament segon, el qual, els moments afortunats estan tan íntimament units amb els cassos que en voler corregir aquests en una obra, inevitablement us emportareu una part d'aquells -raonament característicament romàntic- és ben lluny del pensament de Hölderlin. Els fets proven que almenys pel seu cas tenia raó. Comparant dues versions, notareu que les alteracions mai no s'oporten res que no sigui substituït per quelcom infinitament millor.

Hölderlin és, doncs, un gran poeta. Però això sol no explicaria perquè avui ha esdevingut el poeta nacional. Per explicar-nos-ho cal pensar en el rastre de desengany que la guerra ha deixat. La guerra ha fet perdre a Alemanya, no sols l'exèrcit i les colònies, sinó quelcom de més important: li ha fet perdre la confiança en ella mateixa. La fe en el futur continua, però: el present i el passat són sotmesos a una crítica severa. Ultra això, el temps no ha curat encara les nafres de la guerra. L'actitud apolínia de Goethe per aplicar-la al moment actual d'Alemanya no té sentit. La turbació anterior, el sofriment de Hölderlin, s'acorden en canvi amb el moment actual. Hölderlin estima la seva pàtria... però li parla sense adulations, ans al contrari, amb gran duresa. resistir aquests mots, és una prova per un país; dir-los, és l'acte de patriotisme més eficaç.

Recentment, un amic nostre recordava en aquestes mateixes planes que En Prat de la Riba parlava de què l'únic ressort que mou els homes és la vanitat. A Catalunya, col·lectivament, en gran part, som patriotes per vanitat. Ens han afalagat tant el nostre país. ens han dit tantes coses bones, que gairebé no podem menys que estar-ne satisfets. Jo no sé si el patriotisme d'una gran part de gent del nostre país resistiria avui encara els mots durs i enèrgics d'un patriota sincer.

Estem tan habituats a que ens diguim pel cap més baix «hereus dels grecs», que

quan En Maragall parlant de Barcelona declarà,

*... vana i coquina i grollera i dolenta
que ens abaixà el rostre,*

ens ofendriem sinó fos el to d'entusiasta elogi que darrera de tots els dicteris apareix. Llevat d' En Maragall no recordo cap cas d'un poeta català que parli amb la merescuda duresa del nostre país. Tot just ara que se inicia un patriotisme que resisteix el desengany i la modèstia. Fins ara, tot el patriotisme català estava edificat sobre la vanitat.

En canvi escolteu com parla Hölderlin d'Alemanya: «Barbars temps ha, amb el treball i la ciència esdevinguts més barbres encara... És un mot dur, però, el dic perquè és veritat. No puc pensar un poble més desfet que l'alemany. Prou veus obrers, però cap home; prou veus pensadors, però cap home; prou veus sacerdots, però cap home; senyors i criats, joves i gent reposada prou que en veuràs, però, cap ànima humana»⁵⁶.

I en un altre lloc: «Tot a la terra és imperfecte, és la vella cançó dels alemanys. Si almenys un dia algú digués a aquests deixats de la de Déu, que d'ells tot és imperfecte, perquè no deixen sense fer malbé res pur; no deixen res sagrat sense tocar amb llurs mans grolleres, i que res no prospera prop d'ells perquè no respecten la mel de tota prosperitat la divina natura!...»⁵⁷.

És clar que aquests mots només tenen un valor nacional quan són dits per un patriota, i que l'autoritat per dir-los no la té qualsevol. Si a Catalunya digués mots semblants algun català que es té amb un peu o amb tots dos a Madrid, no tindriem altre valor que els mots semblants de l'enemic.

Hölderlin sofria físicament amb aquest estat del seu país i quan un raig de llum l'assenyala un futur diferent, diu els mots més bells que s'han dit mai sobre Alemanya.

Els anglesos dintre totes les coses que s'han dit de la seva pàtria, recordem el versos de Shakespeare al Ricard II, aquells versos meravellosos:

56. «Barbaren von Alters her, durch Fleiß und Wissenschaft... Es ist ein artes Wort und dennoch sag' ichs, weil es Wahrheit ist: ich kann kein Volk mir denken, das zerrißner wäre, wie die Deutschen. Handwerker siehst du, aber keine Menschen, Denker, aber keine Menschen, Priester, aber keine Menschen, Herrn und Knechte, Jungen und gesezte Leute, aber keine Menschen» I, *Hyperion*, pp. 754-755.

57. «Es ist auf Erden alles unvollkommen, ist das alte Lied der Deutschen. Wenn doch einmal diesen Gottverlaßnen einer sagte, daß bei ihnen nur so unvollkommen alles ist, weil sie nichts Reines unverdorben, nichts Heiliges unbetastet lassen mit den plumpen Händen, daß bei ihnen nichts gedeiht, weil sie die Wurzel des Gedeihns, die göttliche Natur nicht achten» *Ib.*, p. 757.

*This land of such dearsouls, thisdeu dear land,
England baund in with the triumphant sea.*

L'alemany recordarà sempre amb joia i esperança els versos de Hölderlin, en el cant als alemanys, que he procurat traduir:

*No us burleu de l'infant, perquè, innocent,
en cavall de cartó, pensi ser gran i fort.
Oh, bons amics, com ell som,
Pobres⁵⁸ de fets i rics de pensaments.
Però ve, com la llum d'entre els núvols ens ve,
del pensament, madur i immaterial el fet?⁵⁹*

Cada mot d'aquests versos és adequat al moment actual d' Alemanya. Pels esperits més fïns, Alemanya és avui com en temps de Hölderlin, pobra de fets i rica de pensaments? Com ell, es preguntem. Vindrà com la llum d'entre els núvols, el fet darrera el pensament?

Per a aquesta adequació al moment actual d'Alemanya és Hölderlin, més de cent anys després de la seva mort espiritual, vuitanta anys després de la seva mort física, el poeta alemany de l'hora actual.

58. «Pobles» en el original.
59. Cf. p. 93 y III p. 103.

[II]

Prácticamente un mes después, el viernes 23 de febrero de 1923, Joan Crexells volvia a publicar en La Publicitat, en la Crònica d'Alemanya de su primera página, las siguientes «Notes sobre Hönderlin» <sic>.

NOTES SOBRE HÖLDERLIN

El present i el passat. - Hölderlin és una projecció del passat en el present. En una de les seves primeres poesies diu la seva enyorança de la sagrada Grècia i demana que la seva vida acabi «perquè el cor pertany als morts»⁶⁰. Aquesta enyorança, aquest no sentir-se més que un reflexe de coses passades és una de les característiques de l'art d'hölderlin: De l'art i no sols de la vida. Hi ha escriptors que caracteritzen el seu art per una accentuació de llur presència o de la presència de les coses de les quals ens parlen. Un exemple d'entre els primers és Nietzsche. Nietzsche també ens parla de Grècia, però no en va exaltar les valors d'existència. El seu estil trencat, nerviós, vol mostrar l'home que hi ha darrera del llibre. Comença un paràgraf amb una construcció ampla i majestuosa i l'acaba sobtadament amb una interrogació o una exclamació de dos mots. És l'estil de l'home que té interès en parlar-nos directament, en donar-nos la impressió de la seva presència. Qualsevol clàssic constitueix un exemple de la segona mena d'escriptors. Amb Hölderlin no us passa res d'això. La qualitat es va descolorint, us sentiu transportat al passat però el passat no se us fa present, no se nos torna actual sinó que es conserva com un record d'un país enyorat. Hölderlin no us farà mai veure la Grècia com si fos viva actualment. Grècia no és en

60. Cf. «Griechenland. Hätt' ich dich...» III p.40, v. 64.

Hölderlin una imatge de la qual podeu dubtar a moments si és real o no; és un record que du la data del passat i que té tota la tragèdia de les coses definitivament perdudes. Hölderlin amb tota la seva enyorança per Grècia, nat com ell demana «els dies que Sòcrates guanyava els cors i Plató creava Paradisos»⁶¹, és un contrasentit, perquè li mancava aquesta qualitat essencial de la seva poesia: l'abocar-se al passat.

En Hölderlin no sentiu la presència de les coses, ni sentiu tampoc la presència del poeta. Els mots us ressonen per dintre com els iniciats en els misteris coribàntics que ens parla Sòcrates sentien ressonar la música de les flutes. Però gairebé no sabeu qui ha parlat.

La natura i l'esperit. - Goethe en parlar d'Hölderlin en una lletra a Schiller retreu a les seves poesies que no expressen ni un intuïció clara de les coses del món interior. Això és cert. En Hölderlin es troba constantment un intercanvi entre el món exterior i l'esperit. La natura és totalment referida a l'ànima i la fi de l'esperit és lliurar-se totalment a la divina natura. Rarament trobareu en Hölderlin una descripció de la natura tal com se us apareix ara i aquí. El paisatge d'Hölderlin és Geografia o Història. El Danubi serà representat com el missatger de l'Àsia; una descripció del paisatge de l'Istme de Corint s'interromprà de seguida: «Ah si jo hagués viscut aquí un miller d'anys enrera!»⁶².

Pels clàssics la natura és una dada, pels romàntics la natura és un problema. El clàssic descriu la natura tal com és dada, el romàntic se l'explica per mitjà d'una simbòlica. Hölderlin és en aquest sentit essencialment romàntic.

Tampoc arriba mai Hölderlin a una visió clara i desinteressada d'un estat d'ànim. Talment com la natura es resol en aquest romàntic en una Simbòlica, l'esperit es resol en una Moral. Quan Hölderlin ens descriu estats d'ànim aquests no són estats d'ànim esdevinguts en cap esperit real, són coses esdevingudes en l'esperit d'un tipus ideal al qual tendeix el (diguem-ho així) Hölderlin empíric.

Es clar que la moral d'Hölderlin no es pot sistematitzar fàcilment, no es pot ordenar com s'ordenen els Manaments de la Llei de Déu. Però Hölderlin cerca en l'esperit coses que només es troben en els ideals morals de perfecció que té al pensament. Un dels elements de la Moral d'Hölderlin, és per exemple, l'amor a la natura i allà on creu trobar aquest amor en una proporció desusada com en l'Empedòcles de la tragèdia d'aquest nom, és on el seu art és més reixit; allà on no pot trobar-ho els personatges són insignificants. Es per tot això que els fets psicològics expresats en l'obra d'Hölderlin són més aviat pobres,

61. *Ib.*, p. 37, vv 4 y 8.

62. « (...) wär' ich ein Jahrtausend früher hier gestanden » I, *Hyperion*, p. 613.

escasos de matització. Els ideals són pobríssims comparats amb la inacabable matització de la realitat. L'estreta de mà a l'amic és més rica de contingut i més infinitament complicada que totes les regles i tots els ideals morals plegats.

L'amor de la natura que expressa Hölderlin és el de l'Empedòcles llegendari que es llença pel cràter de l'Etna. Aquell altre amor de la natura més simple i alhora extraordinàriament més complicat que es mostra quan ens posem la mà al front per guaitar unes quantes feixes retallades en una vall assolellada, li és totalment extrany.

La retòrica. - Hom pensaria segons el que havem dit que Hölderlin és un poeta imprecís on el pensament vacil·la i els sentiments són esborrats i indefinits. Hölderlin correria, en efecte, el perill d'ésser això si no fos la retòrica. El contingut fòra possiblement un núvol si la retòrica no ens fes aparèixer els mots com si estessin gravats en marbre. Hölderlin des de la seva primera joventut fins a molt endavant de la seva malaltia quan ja havia acabat de produir obres originals s'ocupava de traduir els grecs. En ells aprenqué de construir els paràgrafs i les estrofes. Al costat de la tria de mots precisa trobareu en Hölderlin totes les ocultes meravelles de la construcció on totes les possibilitats de bellesa són esguardades. Mai no trobareu en Hölderlin una confusió que sembli acceptada sense reflexió perquè així ha vingut. Intenteu canviar l'ordre del mots en un paràgraf d'Hölderlin i trobareu de seguida que s'ha perdut una cosa essencial. En aquesta poesia, de les enyorances i dels desigs infinits on sembla que tot ha d'ésser fugitiu, on sembla que el pensament ha de resistir una formulació concreta hi ha quelcom de ferm i tivant que manté en tensió tota l'obra i això és la carcassa retòrica. Naturalment, no la que s'aprén en els llibres de retòrica sinó la que s'aprén traduint uns versos de Sòfocles o uns paràgrafs de Tucídides o imitant una estrofa de Píndar, i duent, com duia Hölderlin, quelcom a dins que el feia depassar la simple imitació.

[III]

El miércoles 8 de agosto de 1923 el diario La Publicitat se hacía eco de los premiados Set poemas de Hölderlin que Carles Riba acababa de presentar en los Jocs Florals de l'Empordà. En primera página, en su parte inferior izquierda y en el apartado Carnet de les lletres aparece el breve artículo «Holderlin en català» firmado por Ship-boy, pseudónimo de Tomàs Garcés.

HOLDERLIN <sic> EN CATALÀ

Els organitzadors dels Jocs Florals de l'Empordà acaben de recollir en un volum els treballs premiats i els discursos dits en el certamen de l'any passat a Castelló d'Empúries. Hi ha -corregits per l'autor, és clar, i una mica adaptat a posteriors esdeveniments- el famós discurs presidencial d'Eugeni d'Ors, que tants comentaris aixecà aleshores. Formen també part del llibre uns versos discrets de J. M. Cases de Muller, una bona novel·la de Prudenci Bertrana, alguns poemes molt intensos i nous de Joan Mínguez, on els nobles desitjos lluiten amb les pobres passions quotidianes. No falten tampoc les proses i els versos anecdòtics, les fotografies i les ressenyes. La llum més viva del llibre, sobre tot aquest munt divers, la fa un poeta alemany, Holderlin, traduït al català per Carles Riba.

Els comentaristes d'aquest gran líric alemany, que va viure entre els segles XVIII i XIX, el presenten com un presursor de Leopardi. El seu geni no es pas inferior. El seu sentiment tràgic, les seves baralles interiors, són més dolçament resoltes encara que en el solitari de Recanati. El mateix esfondrament moral és dit amb més apagades imatges. Fa

efecte d'un Leopardi de línies més diluïdes, que substitueix la paraula de bronze per una reticència emboirada i suggestiva.

Set poemes de Holderlin vertits al català figuren el volum dels Jocs Florals empordanesos. Són, tots set, maravellosos flors de tristesa. Jornades de recança i amargor bondadosa que assenyala misèria dels homes; i el poeta enyora el temps que era noi, i sent una pena al pit, mentre els «moridors» viuen de sou i feina i el llaurador, els barquerols i els vilafans passegen pel món llur ànima simple, buida de neguits. La «Fantasia vespral», les elegies i el breu poemeta titulat «Meitat de la vida» són dels més delicats versos que hagi escrit un poeta tràgic. Vegeu, per exemple, aquest tros de «Meitat de la vida»:

*Ai de mi, d'on trauré
quan sigui hivern les flors, i d'on
esclat del sol
i l'ombra de la terra?
Les parets estan
mudes i fredes, al vent
cruïxen les banderes.*⁶³

El poeta encarna la seva destinació, una ànima esbatanada per un vent fred de compassió.

63. Cf. p. 91-92 y III p. 149.

[IV]

En 1929 aparecía en Francia la traducción de los «poemas de la locura», Poèmes de la folie de Hölderlin, a cargo de Pierre Jean Jouve, (J. O. Fourcade Éditeur, París); edición presente en la biblioteca de Carles Riba. El día 1 de mayo de 1930, desde la cuarta página (sección «Les lletres» de Mirador, Agustí Esclasans se expresaba con los siguientes términos:

EL POETA HÖLDERLIN

La publicació recent dels *Poemes de follia*, el gran líric alemany, en versió francesa que acabem de llegir, posa de nou en pla d'actualitat la figura i l'obra d'un dels més purs poetes autèntics del món. Damunt de l'home, com damunt dels versos, ha pesat sempre un tràgic destí. La lírica de Hölderlin, per un atzar inexplicable, ha viscut sempre dins un núvol de penombra que l'admiració incondicional d'un nombre reduïdíssim de devots moderns no ha pervingut a trencar i esvaïr. Històries i antologies de la literatura alemanya deixen en un silenci discret, quan no l'obliden del tot, l'obra poètica de Hölderlin. Sembla como si calgués situer-lo una mica al marge de la lògica tradició alemanya i com si la veu pura d'aquest líric aïllat trenqués, amb un excés d'harmonia nova, la ben organitzada harmonia racial de la poètica germànica. En realitat, però, potser convé que sigui així. Hölderlin, alemany per l'idioma, visqué tota la vida en un món de somni i en una pàtria d'ensomni, que ell anomenà Grècia, per a batejar-la d'una manera o altra, però que no era altra pàtria ni altre món que la regió estelar del lírics purs. «L'esperit dels poetes viu en el

cant)», diu ell; «tota cosa és ritme; i el destí del home és un ritme còsmic; i tota obra d'art és un ritme únic.»⁶⁴ I tot poeta que d'aquest ritme etern es nodreix fortificant-s'hi, afegiríem nosaltres, paga amb la vida i la benaurança la divina gosadia d'escampar les estrelles amb el front i de negar-se a tocar de peus a terra amb el mateix aplom dels altres homes. A Catalunya, Hölderlin ha estat presentat i interpretat, fa temps, a través de l'estudi de Stefan Zweig i dels assaigs de Crexells i Montoliu. Alguns dels seus poemes han estat traduïts per Carles Ribà. En conjunt, però, l'obra de Hölderlin no ha entrat per la porta gran de la nostra lírica moderna. Com Rainer Maria Rilke, Hölderlin, a casa nostra, és avui encara un autor mig conegut, i al qual no s'ha donat la importància que es mereix. Ara que l'error popularista, dins el qual ha viscut durant anys i anys la poètica catalana renascuda, sembla que va disragant-se i perdent terreny, serà bo d'insistir sobre el nom i l'obra d'aquests poetes puríssims. Avui, tot literat català normal té el deure de formar-se una constel·lació preclara, sota la llum de la qual pugui viure i produir, catalanament, amb una veu universal, ben lluny de pairalismes ridículs i desviadors. La lírica eterna té noms que son fites (els *Salms* de David, Homer, Píndar, Sòfocles, Virgili, Horaci, el Dant, Góngora, Racine, Goethe, Hölderlin, Poe, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Valéry, Rilke) i sense els quals cap jove poeta conscient no té el dret de moure les mans i orientar-se per a caminar sense por de perdre's. Si la catalana veu lírica ha de cantar al to i al so de la gran poesia lírica, convé que vagi cercant el diapasó, cada dia més, al mig d'aquella constel·lació de noms i d'obres...

Johann . Christian . Friedrich . Hölderlin nasqué a Lauffen el 20 de març de 1770 i morí a Tubinga el 7 de juny de 1843. Quan era noi perdé al seu pare, i la seva mare va tornar-se a casar. D'ací, malestar a casa seva i desig indomtable d'evasió. Per tant, infantese turmentada. Per assolir un punt d'eixida qualsevol, fingí interessar-se pels estudis teològics i entrà a la Universitat de Tubinga l'any 1788. La vocació del noi estudiant, però, va decantar-se immediatament cap a la literatura. Es proposà com a ideal ètic i estètic, i com a perfecta pauta de vida futura, la vida dels grecs, o, si més no, d'una Grècia més o menys imaginària, elaborada per la seva fantasia de poeta no esclatat. Féu professió de fe panteística i es deixa bressar per les doctrines del *Contracte social* i pels vents de fronda de la Revolució Francesa. L'any 1794, acabà els estudis i es féu preceptor a Jena. Goethe, Herder i Schiller foren els seus amics d'un instant. L'any 1796 entrà com a professor a casa

64. « [Gesang] in dem der Geist lebendig werde. (...) Alles sei Rhythmus, das ganze Schicksal des Menschen sei ein himmlischer Rhythmus, wie auch jedes Kunstwerk ein einziger Rhythmus» Bettina von Armin, «Bettina über Friedrich Hölderlin», p. 46.

del banquer Inkenstein <sic>, a Francfort. Hölderlin, psicologia trista i reclosa, solitària i individualista, avorrí de mica en mica la societat que el voltava i amb la qual es veia forçat a elternar. Un moment cregué que l'ocupació estable que li havia estat atorgada li portaria un repòs fructífer que li permetria pensar, llegir i escriure en pau. Hölderlin, al poc temps, s'enamorava de la muller del banquer i es trobava correspost. La passió dels dos amants trencà pel mig els bons propòsits del poeta, i Hölderlin fugí de casa d'Inkenstein. Susanna, l'amiga perduda, serà la Diotima dels seus versos. Durant l'estada a Francfort, Hölderlin havia compost la novel·la *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*. Després de la fugida, visqué a Hamburg i a Rastatt, cartejant-se amb Susanna (lletres a Diotima) fins al 1800, i escriví dos drames *Agis* i *Empedocles*, dels quals s'han salvat fragments, i una peça en vers, *Emilie vor ihrem Brauttag* i altres poemes. Passà a Suïssa l'any 1801, i a fi d'any a Bordeus, com a preceptor. A desgrat del pregon menyspreu, sovint disfressat d'indiferència, però també ple d'esclats d'odi, que anava sentint cada dia més per l'Alemanya, i lluitant amb la profunda misantropia que li alterava el caràcter i li obscuria la raó, l'estiu de 1802 es resignà a retornar al seu país. Durant dos anys, a Nurtingen, visqué al costat de la seva mare, que curava d'ell com d'un nen. Acceptà una plaça de bibliotecari a Homburg i durant les hores de capclar traduïa les tragèdies de Sòfocles. El seu esperit, però, estava completament alienat. Calgué recloure'l a una casa de salut de Tubinga, l'any 1806, i en eixir-ne, mancat de l'ús de la raó i en un estat de completa idiotesa, visqué Hölderlin durant trenta set anys a la casa menestral del fuster Zimmer, on s'extingí en 1843, sense haver recobrat el seny mai més, però venint-li de tard en tard ràpids i esvaïdissos llampecs de calma.

Hölderlin fou un poeta, més que no pas de paraules, de ressons de paraules. Aquell «prendre a la música allò que és botí de la poesia», tan car als moderns, troba en ell l'home que en farà el programa previ i que ho menarà fins a les darreres conseqüències. I les darreres conseqüències, terriblement paoroses, són aquests *Poemes de follia* que acabem de llegir. La transició del món verbal al món musical, suprema aspiració de la poesia lírica, la trobem ací resolta en música verbal pura. Aquests poemes són ja més que un oceà musical de mots sense sentit lògic. Són, puríssima i simplement, un xoc de paraules que semblen una orquestra de címbals. El «bé de la música» ha estat convertit absolutament en trofeu expressiu, però expressiu i res més. L'esperit de Hölderlin (divina alienació!) s'exhala en fumera de mots que fan un so sense sentit, però que són, indubtablement, una lírica closa i rígidament lògica. Aquests poemes són el «zero absolut» del lirisme pur a ultrança, expressió dissolta en melodia. Si la matèria humana ve d'un fluid primitiu,

aquests versos són el retorn al fluid d'on nasqueren, però portant al llom la marca de foc i de follia del terrible experiment efectuat i suportat per un poeta que ha passat heroicament a través del món dels homes. Surt del caos i torna al caos: heus ací el circuit terrible de la psicologia lírica de Hölderlin. Veiem en aquest fenomen un procés complet i tancat, de conversió lírica tràgicament resolta, a través del simple home instrument d'un més enllà incompreensible. Caurà l'home, es dispersarà tot l'ordre fisiològic i psicològic que l'aguantava, però com la llum davant les cendres, se salvarà només del cataclisme l'aureola d'harmonia que vertebrava el líric, confirmant-lo i justificant-lo. Hom arriba a creure que el fet concret de la follia del poeta és un mer detall accessori, ben al marge del fet, encara més concret, del seu residu melòdic que palpita, sense cap mena de sentit lògic, més enllà d'aquesta simple música angèlica de signes verbals incoherents. Com si fos un camp més alt de la poesia, una mena de tercer cel de la infinita harmonia del verb. Paraula, raó, lògica, pensament, sentiment: tot caurà fet a miques. Però damunt les ruïnes, seguirà senyorejant el ritme absolut, coronat i aureolat per un ample encaix interminable d'altres ritmes relatius. Els homes podran parlar de follia. Els lírics, en canvi, per amor al germà caigut i per pietat envers el confrare retut, no tenim el dret de pronunciar la paraula tristíssima. Qui sap si més enllà d'aquest replà de follia, que els versos afirmen i neguen, no hi ha una nova regió de la raó, més clara i més lògica que la dels homes raonables. Pensem i sospesem els mots de Bettina⁶⁵, la fraternal amiga del Hölderlin malalt: «Escotar-lo quan parla, és igual que sentir els vents en llibertat, car dintre d'ell sonen i ressonen uns himnes que s'aturen de sobte, com l'oratge quan fa torbellins. I és aleshores quan s'expressa amb idees més profundes, fins a tal punt que ningú no gosaria creure que ha perdut el seny; i convé escoltar amb molt de compte tot allò que diu de la poesia i de l'idioma; car hom diria que està a punt de publicar el diví secret de l'expressió...⁶⁶» I encara: pensem en les darreres obres, que alguns en diran de senectut, però que nosaltres en direm de plenitud, i de maduresa, i d'ultrapassament diví de tota mena de límits, de Shakespeare, de Beethoven, de Goethe. Pensem en *La tempesta*, i en els darrers quartets i en la *Novena Simfonia amb chors*, i amb l'oneig interminable de figures i de veus humanes del *Segon Faust*. És això

65. Agustí Esclasans ahora sí señala la fuente de sus citas textuales, aludiendo así, indirectamente, al *Ilius Pamphilius und die Ambrosia* publicado en 1848 por Bettina von Armin, y más concretamente al capítulo que acabará siendo conocido como «Bettina über Friedrich Hölderlin» (Cf. nota 64, p. 132). Las palabras de Bettina aparecen recogidas por numerosos autores; entre ellos, Stefan Zweig.

66. «Aber ihm zuhören sei grade, als wenn man es dem Tosen des Windes vergleiche, denn er brause immer in Hymnen dahin, die abbrechen, wie wenn der Wind sich dreht - und dann ergreife ihn wie ein tieferes Wissen, wobei einem die Idee, daß er wahnsinnig sei, ganz verschwinde, und daß sich anhöre, was er über die Verse und über die Sprache sage, wie wenn er nahe dran sei, das göttliche Geheimnis der Sprache zu erleuchten» Bettina von Armin, *Op. cit.*, p. 42.

folia? O no serà, per ventura, la creació d'esperit portada a un estadi superior invisible i incomprendible per als altres homes. Aquests *Poemes de follia* de Hölderlin són com una immensa cortina lluminosa, al llarg i a través de la qual serpegen els ritmes fets a bocins, amb una pompa nerviosa de llampecs de colors. Això potser que sigui follia total; però també pot ser que sigui la rítmica absoluta. És evident que entre els poemes que podríem dir-ne de salut i aquests *Poemes de follia* hi ha dissemblances. Però potser votariem en favor del Hölderlin autor dels darrers. Car la lògica usual no té res a veure amb la pura, simple i retallada estructura nua del fragment rítmic. D'altra part: pensem que la veu grega «idea» equival a «imatge». A un poeta, home que pensa essencialment per imatges, no és gaire lícit demanar-li idees. I en aquests *Poemes de follia* les imatges, o els fragments d'imatges, és evident que ocupen amb honor el lloc de les idees. Pensem, també, en el fet que Píndar sigui la bèstia negra de la pedanteria universitària. I Píndar, com tots els lírics sabem prou bé, és un dels prodigis de la rítmica lírica més formidables que s'han donat al món. I pensem encara, finalment, i ja en un altre ordre d'idees, en l'habilitat de Víctor Hugo, encunyant alexandrins com medalles, i fent cabre a l'estoig d'un sol vers (i sovint d'un sol mot!) tot un univers de ressons rítmics i lírics. Jo no gosaria pas dir que tot sigui follia en aquests *Poemes de follia*. Preferiria dir que aquesta follia potser és el trampolí sagrat que ens dispara cap a una suprema harmonia verbal. I després de llegir aquests obsessionants *Poemes de follia* de Hölderlin, potser ens permetriem fins i tot de demanar a Déu Nostre Senyor uns quants granets de la magnífica follia de Hölderlin, que alterin i modifiquin el «seny» tan covat i tan soporífic i tan vulgaret dels il·lustres poetes catalans actuals, incloent-hi -ai las!- els pobres joves poetes més o menys avantguardistes i sobrealistes... La lírica té raons que la raó no pot entendre. Si els poetes a l'ús escriuen segons una lògica i una coherència no ajustades a l'ordre lírica, és evident que faran prosa en vers. L'experiment de la follia de Hölderlin demostra, sublimitzant-la, i pel costat contrari, la lògica d'aquesta afirmació. Separeu-ne la follia, o això que en diem follia, i els versos de Hölderlin us forniran una estructura arquitectònicament rítmica, estricta i exacta. No hi ha ni la més mínima necessitat de salvar l'ordre lògic i coherent (segons diuen) de la provatura lírica-rítmica. Hom pot aplegar, per exemple, un feix de versos inconnexos, harmoniosament perfectes cada u per si sol. I el poema no tindrà ni la més mínima coherència. I el poeta no serà pas un foll. I el resultat, aplec de fragments discordants, serà un experiment rítmic perfecte. Jo, pensant en aquest Hölderlin diví dels *Poemes de follia*, he escrit, seguint aquest ordre il·lògic, els *Ritmes núm.26* que obren el meu *Segon llibre de ritmes*. I he obtingut, com és molt natural, l'efecte líric i rítmic lògicament il·lògic que em

proposava. L'experiment pot repetir-se; i estic segur que el tema i la solució no les exhaurirà pas un líric sol, ni molt menys...

Hölderlin, romàntic que vivia de cara a Grècia, trobà en ella la puresa d'ideal i de vida que li calia ineludiblement per a elaborar les seves líriques formes belles. I al cim del camí penós, trobà la follia en lloc de la perfecció. És un incident lamentable, però un incident i prou. L'experiment, però, és ben encarrilat. Home-líric, de fons entusiasta i de forma estàtica, Hölderlin és un dels cànons del perfecte ordre líric etern. Ell compregué com pocs el veritable concepte del classicisme pur; i el pogué comprendre precisament perquè era un romàntic pur. Isolat, clos, voltat de silenci i tenebra, Hölderlin donà vida, en un país, un temps i un moment determinat, a l'ideal etern de bellesa pura que és l'única herència salvable del patrimoni dels antics. I aquest ideal deu ésser tan fort, tan pur i tan alt, que fins en la foguera de la follia va salvar-lo... Els poemes de salut de Hölderlin, són bellesa pura. I els seus poemes de follia, sense paradoxa, també!

Fa algun temps demanàvem se seria possible tenir en català tots els *Canti* de Giacomo Leopardi aplegats en un bell volum. Tomàs Garcés féu viable la idea. Jo mateix vaig tenir l'honor de traduir al català alguns dels poemes. Però el volum no ha sortit encara. I no pas, segons tenim entés, per culpa de l'excel·lent Tomàs Garcés. Ara demanem que siguin traduïts al català, i aplegats en un altre bell volum, tots els poemes, de salut i de follia, de Hölderlin. El traductor idoni per a fer-ho, ja el tenim. És Carles Riba. I tots els poemes creiem que cabrien en un sol volum de no gaire gruix. Pensem que aquestes coses són urgents. Són les úniques coses urgents del món. Infinitament més urgents, per exemple, que totes aquestes pobres elucubracions pseudo-polítiques que, en els dies que corren, ens estant voltant fins a esclat de fàstic...

[V]

En traducció de Elvira Augusta Lewi, aparecen en La Revista, (año XVII, julio-diciembre de 1931, pp. 141-142) estas tres cartas «De l'epistolari de Hölderlin» [Cf. III pp. 183 y ss.] .

TÜBINGEN

(1788-1793)

A Neuffer.

Estimat Neuffer:

Sembla que em tens oblidat, altrament haguessis animat la meva vida uniforme amb la teva visita o, almenys, amb una lletra.

Al meu cap ha caigut l'hivern abans que al defora. El dia és molt curt i, per tant, més llargues les fredes vetlles.

Però he començat un poema, «La jugadora d'herois» i «L'imperiosa necessitat». El perquè t'escric, i no sóc anat jo mateix a Stuttgart, per alguns dies, t'ho diré verament. La col·locació de mestre de cort no la veig gens bé.

No tinc pas encara cap resposta decisiva i, per tant, no puc pas per això armar-me i polir-me. La meva mare deuria cercar-me algunes coses abans, i sóc tan curiós com ella, però la incertesa de la meva situació futura no em dóna pas gens de bon humor.

Perquè jo voldria, al mateix temps, cercar els meus vestits a Stuttgart, no he baixat

abans fins tenir la contesta.

I, ara, vull pregar-te, estimat germà, que quan rebis aquesta lletra preguntis a cà l'Stündlin, si no sap res de fixe, i en cas que esbrinés quelcom m'assabentis tot seguit pel missatger de tornada.

En tot cas pots fer una obra de bondat, si tantost et sigui possible, aviat, em fas amb una lletra una hora de joia.

Una paraula amical d'un company és per a mi més desitjat que tot.

No em deixis esperar en va. Moltes salutacions a Stündlin i altres amics. Teu,

HÖLDERLIN.

A Nast.

Estimat germà:

Altre cop, una hora fantasiada, mai millor ho faig que quanestic sol, en penombra, durant les meves hores ocioses del capvespre, també vaig ésser a altres llocs, i al final de tot va ésser que em condolgués dels altres i de mi mateix. Si no, digueu-me, amic, per què dec, malgrat les meves millors intencions, deixar esquilar Palisadde, i les més inofensives accions meves, comentar per bandids? Doncs, hi han entre els meus companys persones dolentes, tipus miserables.

Si no fos perquè a vegades les amistats em fan bé, desitjaria restar en qualsevol altre lloc, que no pas entre gent coneguda. Veus, estimat? No és pas amor propi o bé excessiva sensibilitat el que em posa rabiós; han molestat altra persona, les quals vicissituds em toquen més d'aprop que no pas les meves pròpies, jo que dec ésser tan reservat davant teu; probablement parlaré d'això més endavant.

M'hagués estimat més callar; potser t'enfadaries sobre aquestes criaturades, a desgrat d'això no sabia pas amb qui confiar-me, sinó fos en tu. Quant et volia escriure darrerament estava aclaparat amb un mal de queixal agut! Si jo pogués escriure quelcom d'alegre! Paciència, ja vindrà, confio, o potser no he patit encara prou. No vaig ja entreveure, quan encara era jo un infant, els gemecs que faria quan home? I quan adolescent m'anava millor, i aquest és el temps millor, per dir-ho així. Déu meu! Estic sol!

És tothom més feliç que jo? I, doncs, què he fet?

Sí, car amic; justament això que em deuria consolar, és el més pessant sobre meu.

Em penso a vegades: quan en tu clama el plaer, la sang, la ràbia, si tu fossis el què són molts dels que estan al teu voltant. -Oh! m'estimo més callar-. Perdoneu aquest cop, estimat; tu em coneixes amb prou feines, i em coneixes gairebé tant, com un dels tals, dels que acusen, els que sovint condueixen el nostre Destí.

Però ara no vull tornar-hi. Altre cop crearé poc.

Si pogués estar amb tu! Tu em perdones, potser; jo estimo... parlaria així, sinó fos això? Diga'm, amic, o potser no saps? Ara, no ho sé jo mateix.

Bona nit. Demà es deu fallar la sentència sobre aquesta babarda i potser jo esclati.

HÖLDERLIN.

A les 5 de la matinada.

A Nast.

Car amic!

A la fi altre cop!

I qué és! Dec barallar-me? Però això m'ha passat ja, i barallar-me empitjora l'afer. Hom podria creure no ésser sincer si jo volgués barallar-me amb tu. Germà, Martin em recontà que vareu estar plegats, alegrement, i n'estic joiós de tot això.

Jo i Lilfinger ens hem retrobat i hem viscut plegats meravellosament. Ai! que Nast estigués lluny de nosaltres! no; va ésser amb tu Ernest Lehelm! És ben cert.

Per aquí em plau altre cop. Em trobo lluny, lluny -llàstima- de Lilfinger. -No parlo gairebé amb ningú, però per això mateix penso més sovint en els meus estimats que estan escampats pel món, i això em fa bé.

Voldries enviar-me «Intrigues i Amor»? Ací no tinc ningú a qui pugui demanar-li.

El celler dels meus llibres hauràs tu ja oblidat. «Brutus i Cèsar» rebràs d'ací quinze dies, tan cert com sóc el teu amic. Lilfinger t'enviarà avui el «Mercuri de Nieland». Teu,

HÖLDERLIN.

DOCUMENTO IV

HÖLDERLIN EN *NÓS*

TRADUCCIÓN DE ÁLVARO CUNQUEIRO

1934

En outubro de 1934 aparecía en la revista gallega Nós (pp. 151-152) la traducción a cargo de Álvaro Cunqueiro de tres breves poemas de Friedrich Hölderlin. La escueta selección iba precedida de la siguiente nota del propio traductor:

Johán Cristián Federico Hölderlin finouse en Tubinga -Universidade, mazás, viñas- cando ía a comezr a vrán, ano 1843. Nascera alí, no Württemberg, na pequena vila de Lauffen, no encontro dos doces ríos Zaber e Neckar. Vivía en Tubinga dende 1806, en grave estado de loucura.

Estudóu en Tubinga, onde coñeceu a Schelling i-a Hegel.

Foi profesor en Jena e Weimar. Eiquí trabou amizade co Schiller, por quem tivo sempre fonda admiración.

Arredor do ano 1800 vive en Hamburgo; había ido alí fuxindo dunha forte pasión.

Da primeira época -romántica i-helenizante- é o poema «Adeus», «Idades da vida» e «Primaveira» son poemas da época de Hamburgo, cando escribía o «Emilie von Ihrem Brautag», e comenzaban a *nascerlle os máis finos vidros da outra razón, da razón de detrás da cabeza.*

ADEUS⁶⁷

Diviña criatura! Eu turbei en ti

O vermello dourado descanso dos deuses.

Saber do segredo profundo mal da vida

Aprendiche moito en mín.

67. Cf. «Abbitte» III, p. 67.

Esquece todo. Eu voume d-eiquí 5
semellante a unha nube que pasou diante a lua
e ti descansas e brilas novamente
na túa nova e bela luz.

IDADES DA VIDA⁶⁸

Vos vilas do Eufrates!
E vos rúas de Palmira!
Os vosos bosques de columnas sober do chán do deserto
onde están?
Hai que coronarvos 5
-agora que xa pasástedes do linde do que respira-
co fume dos deuses celestes
cos fogos que ao lonxe vos foron acesos.
Namentras eu estou sentado nas nubes
-cada un descansa a súa maneira- 10
sober de carballos ben plantados,
e sober as terras dos corzos.
Extranxeiros e mortos parécenme
almas benaventurados.

68. Cf. «Lebensalter» III, p. 151.

PRIMAVERA⁶⁹

Desce un día novo das outuras lonxanas.

A mañán que xa se despreguizou de crepúsculos

leda e decorativa sorrí âs xentes.

Âs xentes que están cheas de doce lediza.

Semella quererse revelar o porvir

5

Óllase o imenso val e todaa a terra

Encherse de froles -sinal de brillantes días-.

Pola primaveira sempre están lonxe as bágoas.

69. Cf. «Der Frühling. *Es kommt der neue Tag...*» III, p. 179.

DOCUMENTO V

STEFAN ZWEIG: *LA LUCHA CONTRA EL DEMONIO*

TRADUCCIÓN DE JOAQUÍN VERDAGUER

1934

La editorial barcelonesa Apolo publica en 1934 la versión castellana del ensayo de Stefan Zweig Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche (originariamente en Insel Verlag, Leipzig, 1925); tres ensayos bajo un título genérico con cita introductoria de Nietzsche -«Yo amo a aquellos que no saben vivir más que para desaparecer, porque esos son los que pasan al otro lado»- en traducción «directa del alemán de Joaquín Verdaguer».

Transcribo aquí la totalidad de la primera parte de La Lucha contra el demonio: los diecisiete capítulos -con sus correspondientes citas textuales- centrados en la figura de Friedrich Hölderlin.

HÖLDERLIN

Difícilmente los mortales reconocen
al hombre puro.⁷⁰

(La muerte de Empédocles)

LA PLÉYADE SAGRADA

El frío y la noche cubrirían tierra, y el alma se hundiría en la miseria, si los buenos dioses no enviaran de vez en cuando al mundo a tales adolescentes para rejuvenecer la marchita vida de los hombres.⁷¹

(La muerte de Empédocles)

70. «Denn schwer erkennt der sterbliche die Reinen» I, «(Erster Entwurf)», p.781, v.360.

71. « (...) es würde Nacht und kalt / Auf Erden und in Noth verzehrte sich / Die Seele, sendeten zu Zeiten nicht / Die guten Götter solche Jünglinge / Der Menschen welkend Leben zu erfrischen» I, «(Erster Entwurf)», p. 791, vv. 666-670.

El siglo XIX, el nuevo siglo, no ama a sus juventudes. Ha surgido una nueva generación que, fogosa y llena de empuje, avanza en todas las direcciones, desde el caduco seno de la Europa, hacia la nueva libertad. La fanfarria de la revolución ha despertado a esos jóvenes; en sus espíritus hay una divina primavera y una fe nueva envuelve sus almas. Lo imposible parece, de pronto, realizable; el dominio de la tierra y de su magnificencia parece ofrecerse como botín al primer audaz, desde que aquel joven de veintiún años, Camilo Desmoulins, de un solo golpe ha hecho saltar la Bastilla, desde que aquel abogado de Arras, esbelto como un muchacho, Robespierre, ha hecho temblar a los reyes y a los emperadores con la fuerza huracanada de sus decretos, y desde que aquel menudo teniente, venido de Córcega, Bonaparte, ha dibujado a su antojo, con la punta de la espada, las nuevas fronteras de Europa y, con sus manos de aventurero, ha cogido la corona más preciada del Universo. La hora de la juventud ha llegado: así como, después de las primeras lluvias primaverales, se ven aparecer los primeros y tiernos brotes, brota ahora también toda esa sementera de jóvenes puros y entusiastas. En todos los países se han alzado al mismo tiempo y, con la mirada fija en las estrellas, traspasan la frontera del nuevo siglo, como las de un reino que se les ofreciera. El siglo XVIII, en su sentir, perteneció a los viejos y a los sabios, a Voltaire, a Rousseau, a Leibnitz y a Kant, a Haydn y a Wieland, a los calmosos y a los acomodaticios, a los hombres grandes y a los eruditos; ahora es ya el tiempo de la juventud y de la audacia, de la pasión y de la impaciencia. Ahora se levanta ya al asalto esa ola poderosa; nunca Europa, desde el Renacimiento, ha visto una más pura elevación de espíritu, ni una más hermosa generación

Pero el nuevo siglo no ama esa intrépida generación; siento miedo de su plenitud y un sordo terror ante la fuerza extática de su exuberancia. Y con la hoja de su guadaña siega sin piedad esos brotes de su propia primavera. Centenares de miles, los más valerosos, son aplastados por las guerras napoleónicas, que, como rueda de molino, asesinan y trituran, durante quince años. La guerra aplasta a los más nobles, a los más valerosos, a los más animosos de todas las naciones, y la tierra de Francia, de Alemania, de Italia, y hasta los remotos campos de nieve de Rusia o los desiertos de Egipto se riegan y se empapan de su sangre palpitante aún. Pero como si no quisiera destruir solamente la juventud apta para llevar las armas, sino el mismo espíritu de esa juventud, no se limita ese furor suicida a lo guerrero, es decir, a los soldados, y la destrucción levanta su hacha sobre los soñadores o cantores, que, casi niños, han pasado los umbrales del siglo, y también sobre los Efebos del espíritu, sobre los divinos poetas y sobre las figuras más sagradas. Nunca, en un espacio de

tiempo tan corto, han sido sacrificados en magnífica hecatombe tantos poetas y artistas como en aquellos años del cambio de siglo, de ese siglo que Schiller saludó con un sonoro himno, sin adivinar su propio destino. Nunca la fatalidad ha producido una cosecha tan fatal de espíritus más puros e iluminados. Nunca humedeció el altar de los dioses tanta sangre divina.

Múltiple es la forma de su muerte, pero en todos es prematura, a todos llega en el momento de más íntima elevación. El primero de ellos, André Chénier, con quien Francia vió nacer un nuevo helenismo, es llevado a la guillotina en la última carrera del Terror; un día sólo, un día, de la noche del ocho al nueve Termidor, y se hubiera salvado de la cuchilla para volver a recogerse en su canto todo una pureza clásica. Pero el destino no quiere perdonarle, ni a él ni a los otros; con su cólera codiciosa, como una hidra, destroza toda una generación. Inglaterra, después de siglos de espera, ve aparecer de nuevo un genio lírico, un adolescente de elegíacos ensueños, John Keats, ese sublime anunciador del Universo; a los veintisiete años, la fatalidad le roba el último aliento de su pecho. Un hermano en espíritu, Shelley, se asoma a su tumba, soñador, lleno de fuego (la naturaleza le escogió como mensajero de sus arcanos más hermosos); conmovido, entona a su hermano espiritual el más magnífico canto fúnebre que un poeta ha dedicado jamás a otro, su elegía «Adonais». Dos años después, su cadáver es arrojado a la costa por una insignificante tempestad en las aguas del Tirreno. Lord Byron, amigo suyo,preciado heredero de Goethe, acude allí a encender la pira funeraria, como Aquiles encendió la de Patroclo junto a aquel mar sureño; la envoltura mortal de Shelley se eleva entre las llamas hacia el cielo de Italia -pero él, el mismo Byron, se consume por la fiebre en Missolonghi dos años después. Sólo un decenio, y la más bella floración lírica de Francia y de Inglaterra ha quedado extinguida.

Tampoco esa dura mano no se torna más suave para la joven generación alemana: Novalis, cuyo devoto misticismo ha penetrado hasta los más guardados secretos de la Naturaleza, se extingue prematuramente, agotándose gota a gota, como la luz de una vela en obscura celda. Kleist se salta la tapa de los sesos en una repentina desesperación. Raimund le sigue pronto en una muerte igualmente violenta. Jorge Büchner es arrebatado a los veinticuatro años por una fiebre nerviosa: Wilhelm Hauff, ese genio apenas abierto, ese narrador tan lleno de fantasía, está ya en el cementerio a los veinticinco años, y Schubert, alma de todos esos poetas hecha canción, expira antes de tiempo en dulce melodía. Ya es la enfermedad, con sus golpes o sus venenos, ya el suicidio, ya el asesinato lo que bien pronto ha dado cuenta de esa joven generación. Leopardi, con su noble melancolía se

marchita en su languidez tan sombría; Bellini, el poeta de *Norma*, muere después de ese comienzo trágico: Gribodejov, el espíritu más claro de la Rusia nueva, es apuñalado en Tiflis por un persa. Su coche fúnebre se encuentra casualmente, allá en el Cáucaso, con Alejandro Pouchkine, ese genio ruso, aurora espiritual de su patria, pero éste no tiene mucho tiempo para llorar al muerto, sólo dos años, y una bala le mata en desafío. Ninguno de ellos llega a los cuarenta años, muy pocos alcanzan los treinta. Así la lírica primavera más sonora que ha conocido Europa se sumerge en la noche, y esa pléyade sagrada de jóvenes que han cantado en idiomas diversos el mismo himno a la naturaleza y al mundo la bienaventuranza, se ve deshecha y destrozada. Solitario, como Merlín en su bosque encantado, sin darse cuenta del tiempo que va pasando, ya medio olvidado, ya medio legendario, está el anciano y sabio Goethe allá en Weimar; sólo de esos ya viejos labios fluye aún, de vez en cuando, el canto órfico. Padre y heredero, al mismo tiempo, de la nueva generación, a la que ha sobrevivido por milagro, guarda en urna de bronce el fuego de la poesía.

Uno sólo de esa pléyade sagrada, el más puro de todos, se arrastra todavía largo tiempo sobre esa tierra ya sin dioses. Es Hölderlin, a quien la Fatalidad ha señalado los más extraños destinos. Aún florecen sus labios, aún camina a tropezones su aviejado cuerpo por las tierras alemanas; su mirada azul se hunde todavía desde la ventana en el tan amado paisaje del Neckar. Aún puede abrir sus párpados para elevar sus ojos hacia el «Padre Éter», hacia el cielo eterno; pero su espíritu ya no está despierto, sino cubierto por las nubes de un ensueño infinito. Los dioses, celosos, no han matado al que los espiaba, sino que, como a Tiresias, le han cegado la inteligencia. No han degollado a la víctima sagrada, como a Ifigenia, sino que la han envuelto en una nube para llevarla a al Ponto Euxino del espíritu, a la obscuridad quimérica del sentimiento. Un espeso velo cubre su alma y su palabra. Vive aún algunas docenas de años con los sentidos turbados «en divina esclavitud»⁷², desligado del mundo, extraño a sí mismo, y sólo el ritmo, como una ola, brota aún, pulverizado, en sonidos quejumbrosos, de su boca vibrante. Las primaveras florecen y se marchitan a su alrededor, pero él ya no las cuenta. En torno suyo, caen y mueren los hombres, pero él no lo repara. Schiller y Goethe, Kant y Napoleón, los dioses de su juventud, hace ya tiempo le precedieron en el camino de la tumba. Los ferrocarriles trepidantes cruzan ya a Alemania en todas direcciones; crecen las ciudades; se levantan los países; pero nada de todo eso llega a su corazón apagado. Poco a poco, empieza a grisear

72. « (...) in himmlische / Gefangenschaft Verkauft» I, «Der Einzige», p. 387, vv. 5-6.

su cabeza, ya no queda más que una sombra tímida, un fantasma, del ser agradable que fué un día. Y, tambaleante, marcha por las calles de Tubinga, escarnecido por los muchachos, rodeado de estudiantes que se burlan de él, estudiantes que no supieron ver aquel espíritu apagado tras la envoltura trágica del cuerpo. Hace ya tiempo que nadie se acuerda de Hölderlin. Un día, a mediados del siglo, Bettina⁷³ -que ya una vez le saludó como a un dios- oye decir que el poeta arrastra su vida serpentina en casa de un honrado carpintero y se horroriza ante él como si fuera un emisario de Ades, tan extraño le encuentra para el presente, tan remoto suena ya su nombre, tan olvidada está su magnificencia. Y el día que se acuesta para morir, su muerte no tiene en Alemania más importancia que la caída de una hoja marchita ya por el otoño. Algunos obreros le llevan a la tumba envuelto en raída mortaja; miles de páginas que escribió durante su vida se dispersan entonces o algunas son guardadas negligentemente, cubriéndose de polveo año y más años en las bibliotecas. Durante toda una generación quedó sin ser leído el heroico mensaje del último, del más puro de la pléyade sagrada.

Como una estatua griega, enterrada entre los escombros, permanece la imagen espiritual del poeta escondida durante muchos años, docenas de años, cubierta por el olvido. Pero del mismo modo que esfuerzos piadosos hacen salir al fin de la obscuridad el torso sepultado, por fin también una generación, con divino estremecimiento, siente toda la pureza indestructible de esa figura marmórea de adolescente. En sus admirables proporciones, el último efebo del helenismo se levanta de nuevo hacia el cielo, y otra vez, como antes, sus labios sonoros florecen de exaltación. A su aparición parecen haberse vuelto eternas todas las primaveras que él anunció y, con la frente coronada de destellos de gloria, sale de la obscuridad, como quien abandona una misteriosa patria, para iluminar de nuevo nuestra época.

73. Cf. nota 65, p. 134.

INFANCIA

Desde su quieta mansión, los dioses envían a menudo a sus favoritos por algún tiempo a las naciones para que, ante su imagen y su recuerdo, el corazón de los mortales se alegre.⁷⁴

La casa de Hölderlin está situada en Lauffen, antiguo pueblecillo conventual de las orillas del Neckar, a un par de horas de camino de la patria de Schiller. Este paisaje de Suabia es él más dulce de Alemania, es la Italia alemana. Los Alpes ya no se alzan aquí con sus moles opresoras, pero se adivina su proximidad; los ríos, con sus meandros de plata, cruzan entre viñedos; el buen humor del pueblo suaviza aquí la crudeza de la raza germánica y la resuelve en canciones. La tierra es rica, sin ser exuberante; la Naturaleza, apacible, sin ser generosa en extremo: los trabajos del campesino se hermanan, casi sin transición, con los de los artesanos. El Idilio tiene ahí su patria, porque la Naturaleza contenta fácilmente al hombre, y hasta el poeta que se ha dejado vencer por más sombría tristeza piensa con sereno espíritu en el país perdido:

*¡Ángeles de la patria! ¡Oh, vosotros, ante quien el ojo más fuerte y hasta la rodilla del hombre solitario no pueden menos de desfallecer hasta hacer que se apoye en sus amigos y ruegue a las personas queridas que le ayuden a llevar esa carga de felicidad! ¡Oh, ángeles bondadosos, aceptad nuestro agradecimiento!*⁷⁵

¡Cuán dulce, con qué ternura elegíaca salta la exuberancia de su melancolía cuando él canta la Suabia y ese cielo, que es el suyo entre los cielos de la eternidad! ¡Cuán apacible fluye la ola de su emoción estática y con qué ritmo tan acompasado, cuando el poeta se enternece ante el recuerdo!

Huido de su patria; traicionado por su querida Grecia, rotas sus esperanzas, siempre reconstruye con intensa ternura el cuadro del mundo de su infancia y lo inmortaliza al convertirlo en inspirado himno:

74. «Aus stillem Hauße senden die Götter oft / Auf kurze Zeit zu Fremden die Lieblinge / Damit, erinnert, sich am edlen / Bilde der Sterblichen Herz erfreue.» I, «*Aus stillem Hauße senden...*», p. 255, vv. 1-4.

75. «Engel des Vaterlands! O ihr, vor denen das Auge, / Sei's auch stark und das Knie bricht, dem vereinzelt Mann, / Daß er halten sich muß an die Freund' und bitten die Teuern, / Daß sie tragen mit ihm all die beglückende Last, / Habt, o Gütige, Dank (...)» I, «Stutgard», p. 387, vv 91-95.

¡País afortunado! No hay ni una colina que no esté cubierta de vid, Y allá sobre la hierba ondulante, cae su fruto como una lluvia de otoño. Los montes, encendidos por el sol, mojan con agrado a su pie en la corriente del río, mientras que su cabeza recibe la dulce sombra de las coronas de ramaje y de musgo. Y allá arriba, se ven fortalezas y casitas, sobre las espaldas del monte, cual niños a quien llevara a cuestras el robusto abuelo.⁷⁶

Durante toda su vida, siente el anhelo de esa patria, como si fuera el cielo de su corazón. La infancia fué para Hölderlin la época más sincera, más vivida y más feliz de su existencia.

Una Naturaleza dulce le rodea, suaves mujeres cuidan de él. No tiene, por desgracia, un padre que le enseñe la disciplina y la fortaleza, que robustezca los músculos de su sensibilidad contra su eterno enemigo, es decir, contra la misma vida. Al contrario de Goethe, no hace presión sobre él un espíritu pedantesco y disciplinado que despierte pronto en el todavía muchacho el sentimiento de la responsabilidad y que imprima en su espíritu maleable la inclinación hacia las formas sistemáticas. Sólo la piedad le enseñan su abuela y su bondadosa madre, y ya, desde entonces, su sentido soñador se refugia en la música, en ese infinito que se ofrece siempre, antes que otros, a la juventud. Pero ese idilio termina prematuramente: a los catorce años el niño, todo sensibilidad, entra como alumno en la escuela del monasterio de Denkendorf; después pasa al convento de Maulbronn y, a los dieciocho años, ingresa en el Seminario de Tübinga para no abandonarle ya hasta finales del año 1792. Durante más de diez años, su naturaleza libre se ve encerrada entre muros, en el espacio de un convento, entre una comunidad opresora. El contraste es demasiado violento para que no tenga resultados dolorosos y hasta desastrosos. Ha pasado, de pronto, de la libertad de sus juegos y de sus ensueños, paseados por el borde del río o por los campos, al encierro; ha pasado de la ternura femenina y maternal a la severidad del régimen monástico; se ve oprimido por el hábito negro, y la disciplina del convento le atornilla a un régimen de trabajo ordenado mecánicamente.

Para Hölderlin, esos años de convento son lo que para Kleist fueron sus años de

76. «Seeliges Land! Kein Hügel in dir wächst ohne den Weinstock, / Nieder ins schwellende Gras regnet im Herbste das Obst. / Fröhlich baden im Strome den fuß die glühenden Berge, / Kränze von Zweigen und Moos kühlen ihr sonniges Haupt. / Und, wie die Kinder hinauf zur Schulter des Herrlichen Ahnherrn, / Steigen am dunkeln Gebirg Vesten und Hütten hinauf.» I, «Der Wanderer (Erste Fassung)», p. 179, vv. 51-56.

cadete, a saber: represión de la sensibilidad, origen ello de la más fuerte excitación de su tensión nerviosa y de una fuerte aversión al mundo real. En su interior, se rompió y se hundió algo para siempre. Diez años después escribe todavía: «Voy a decirte que, de mis años de muchacho, de mi corazón de entonces, guardo todavía, como lo que más quiero, una ternura como de blanda cera... y precisamente esa parte de mi corazón fué lo que sufrí más durante todo el tiempo que viví en el convento»⁷⁷. Al cerrarse tras de él las pesadas puertas del Seminario, su impulso más noble y más íntimo, su fe en la vida, ha enfermado prematuramente y está ya medio marchito antes de que el poeta se bañe en el brillante sol de su primer día libre. Alrededor de su clara frente de muchacho, flota ya, sólo aún como un ligero soplo, aquella imprecisa melancolía del hombre que se ha extraviado en el mundo y que, con los años, se hace de cada vez más profunda rodeando su alma, cada vez más sombría, hasta que llega a ocultar a sus miradas toda perspectiva de alegría.

Entonces, pues, en el crepúsculo de su infancia, en los años decisivos de su formación, es cuando se inicia en Hölderlin ese desgarramiento interior, incurable, ese corte rotundo entre el mundo real y su mundo interior. Y esa desgarradura no cicatriza ya jamás; siempre le queda la sensación de ser un niño desterrado lejos de su casa; siempre experimentará ya la nostalgia de una patria feliz, perdida prematuramente, y que se le parece a menudo como una *Fata morgana*, rodeada siempre de una atmósfera poética, hecha de presentimientos y de recuerdos, de sueños y de música. Sin cesar, se siente, ese eterno muchacho, como arrancado del cielo de su juventud, de sus primeros deseos, de un mundo primitivo e ignoto; se siente precipitado brutalmente contra la dura tierra, metido en un medio repulsivo para él; y desde esa época, desde su primer encuentro con la realidad, supura, en su alma herida, el sentimiento de un mundo hostil.

Hölderlin queda ya siempre como no educado para la vida, y todo lo que desde entonces experimenta, con aparente alegría o desencanto, ya no influye en su actitud firme e inmovible de defensa contra la realidad: «¡Ah!, el mundo; desde mi primera infancia ha asustado a mi espíritu y le ha hecho replegarse en sí mismo»⁷⁸, escribe en cierta ocasión a Neuffer. Y, efectivamente, ya nunca más entra en contacto o en relación con el mundo: se hace paradigmáticamente, eso que los psicólogos llaman «tipo introvertido», uno de esos caracteres, que se cierran, llenos de desconfianza, a toda excitación exterior y que se

77. «Ich will Dir sagen, ich habe einen Anzatz von meinen Knabenjahren - von meinen damaligen Herzen - und der ist mir noch der liebste - das war so eine wächserne Weichheit (...) aber eben dieser Teil meines Herzens wurde am ärgsten mishandelt so lang ich im Kloster bin [war]» en carta a Immanuel Nast de enero de 1787, II, p. 397.

78. «Ach! die Welt hat meinen Geist von früher Jugend an in sich zurückgescheucht, und daran leid' ich noch immer» en carta a Neuffer del 12 de noviembre de 1798, II, p. 711.

desarrollan intelectualmente de sus propios gérmenes interiores. Medio muchacho todavía, sueña siempre con su infancia y evoca continuamente tiempos místicos o el mundo del Parnaso que nunca ha vivido. Desde entonces la mitad de sus poesías no son más que variaciones del mismo motivo: la oposición irremediable entre la infancia, llena de fe y libre de cuidados, y la vida real, hostil, vacía de ilusiones; es decir, el contraste de la existencia temporal y la espiritual. A los veinte años, titula melancólicamente a una poesía: «Antes y ahora»⁷⁹ y, en el himno a la naturaleza, brota sonora esa eterna melodía, de sus primeras impresiones:

Cuando yo jugaba todavía junto a tu velo; cuando estaba prendido a ti como una flor, sentía aún batir tu corazón en cada uno de los rumores que rodeaban mi pecho estremecido de ternura. Cuando aún estaba lleno de deseos y de ilusiones, lo mismo que tú, en ti encontraba todavía un sitio donde poder llorar y un universo entero para mi amor.

Mi corazón se volvía aún hacia el sol, como si el sol escuchara sus acentos y llamara «hermanas» a las estrellas y «melodía de Dios» a la Primavera. Y la brisa que mecía el ramaje estaba llena de tu espíritu, de tu espíritu alegre que se henchía en ondas apacibles. Entonces, sí, entonces viví días de oro.

Pero a ese himno juvenil contesta, en tono grave, el espíritu desilusionado y que siente ya la hostilidad de la vida:

Muerta está aquella que me crió, que me amaba; muerto está ya también el mundo de mi infancia; ese mi pecho, que un día se emborrachaba del azul del cielo, está ya muerto y estéril como un campo de rastrojos. ¡Oh!, la primavera podrá cantar todavía como entonces su canción dulce y de consuelo, pero la aurora de mi vida pasó ya y la primavera de mi pecho ha tiempo que se marchitó.

*Eternamente, nuestro amor más intenso debe estar envuelto en miseria; lo que amamos no es más que una sombra. Cuando los dulces sueños de la juventud se acabaron, murió para mí toda la alegría de la Naturaleza. En los días alegres de la niñez, no pensabas que tu patria pudiera un día estar tan lejos de ti. ¡Pobre corazón! nunca la volverás a encontrar si no es en sueños.*⁸⁰

79. Cf. III p. 27.

80. Cf. «An die Natur» III, pp. 41-42, vv. 1-16, y pp. 44-45, vv. 49-64.

En estas estrofas (que se repiten innumerables veces, en variantes mil, a través de toda su obra) está ya fijada la posición romántica que Hölderlin ha tomado en la vida. Siempre hay en él una mirada atrás, hacia el pasado: hacia «esa nube mágica con que mi buen espíritu de la juventud me envolvió para que no viera demasiado pronto todo lo mezquino y bárbaro del mundo que me rodeaba»⁸¹. Desde esa época, el eterno niño desamparado se defiende ya hostilmente contra la procesión de los acontecimientos cotidianos. Las dos únicas direcciones de su alma están fijadas: *hacia atrás* y *hacia arriba*, nunca su voluntad se dirige a la vida real, sino que está siempre fuera y por encima de ella. No quiere tener nada que ver con el presente, ni aun para combatirlo. Toda su fuerza se hace pasiva, muda, tratando sólo de conservar la pureza de su ser. Así como el mercurio no se mezcla nunca con el agua, así su propio ser se niega a toda combinación o mezcla. Por eso, fatalmente, se ve siempre rodeado de una invencible soledad.

La formación de Hölderlin está virtualmente acabada cuando abandona la escuela. Aumentará todavía su intensidad, pero no aumentará en nada la extensión de su experiencia. Él, nada quería aprender, nada quería aceptar de ese círculo de lo cotidiano que tanto le repugna; su invariable instinto hacia la pureza le impide mezclarse con esa materia impura que constituye la vida. Por eso, se convierte en pecador endurecido -eso en el más alto significado- contra la ley del mundo, y su destino es ya sólo la expiación de su *Hybris*, la expiación de su orgullo heroico y santo, pues la ley de la vida es mezcla, convivencia, y no consiente que se permanezca fuera de su eterna órbita; quien se niega a sumergirse en su oleaje, ése muere de sed junto a su borde. Aquel que no colabora queda condenado a eterna ausencia, a trágica soledad. El único deseo de Hölderlin, que es servir al arte y a los dioses y no a la vida ni a los hombres, constituye, repito, en el sentido más elevado y trascendental, lo mismo que el de Empédocles, una exigencia irreal e irreconciliable. Pues sólo a los dioses les es dado permanecer en su pureza, separados de todo, y si la vida se venga de aquél que la desprecia empleando en su venganza los medios más rastreros y hasta la necesidad del pan cotidiano; si somete a aquél que precisamente no la quería servir a la esclavitud más mezquina, es debido a que esta venganza era inevitable. Precisamente porque Hölderlin no quiere tomar su parte en el banquete de la vida, se le arrebató todo; precisamente porque su espíritu no quiere dejarse encadenar, su vida cae en

81. «Zauberwolke war, in die der gute Gott meiner Jugend mich Hüllte, daß ich nicht zu frühe das Kleinliche und Barbarische der Welt sah, die mich umgab.» en carta a Schiller de mediados de septiembre de 1799, II, p. 820.

la esclavitud. La pureza de Hölderlin es su error trágico. Al poner toda su fe en un mundo más elevado, queda en lucha con el mundo bajo, con el terrenal, al que no puede escapar si no es con el ímpetu de su poesía. Y sólo cuando ese eterno incorregible comprende un día el sentido de su destino -que es una muerte heroica- sólo entonces se hace amo de su sino. Solamente dispone del corto espacio que media entre la salida y la puesta del sol, entre la partida y el fracaso, pero eso, en una juventud, es altamente heroico: es como un alto peñascal que se alza desafiante, rodeado de las olas agitadas del infinito, es como una vela afortunada perdida en medio de la tempestad o como una ardiente ascensión hacia las nubes.

LA IMAGEN DEL POETA

Nunca comprendí las palabras de los hombres.
Me hice grande en brazos de los dioses.⁸²

Como fugitivo rayo de sol entre nubes, brilla la imagen de Hölderlin en el único retrato que de él se conserva: Mozo esbelto, cabellos rubios y rizados que forman como una aurora resplandeciente en torno de su rostro, boca suave y mejillas delicadamente femeninas, mejillas que uno se imagina cubiertas del rubor del entusiasmo; y unos ojos claros bajo la hermosa curvatura de sus oscuras cejas. Tal es su rostro: ni un solo rasgo que deje adivinar un punto de dureza o de orgullo; mas bien domina una timidez de doncella y una misteriosa ola de sentimiento. «Gracia y gentileza»⁸³ dice Schiller al hablar de él. No es difícil imaginarse a ese joven esbelto metido en el severo hábito de *magister* protestante o verle cruzar meditabundo por los corredores del seminario, dentro de su hábito negro y sin mangas, con su blanca gorguera. Parece un músico; hasta tiene cierto parecido a uno de los primeros retratos de Mozart, y así también nos le describen sus compañeros de colegio. «Tocaba el violín; sus rasgos regulares, la expresión dulce de su

82. Cf. «*Da ich ein Knabe war...*» III p. 49, vv 27 y 32 respectivamente.

83. «*Auch zeigt er vielen Anstand und Artigkeit*» en carta a Charlotte von Kalb del 1 de octubre de 1793, III, p. 578.

cara, su elegante estatura, sus vestidos tan meticulosamente limpios y, sobre todo, aquella distinción de todo su ser, me han quedado grabados para siempre»⁸⁴. Así dice uno de sus camaradas.

Nadie podría imaginar una palabra cruda en esa suave boca; ningún deseo impuro, en esos ojos límpidos; ningún pensamiento mezquino, bajo esa noble frente; pero tampoco hay nada en su porte delicado y aristocrático que nos hable de sentimientos verdaderamente alegres. Y es así: retraído, tímidamente recogido en sí mismo, como también nos le pintan sus compañeros. Nos dicen que jamás se mezcló con los otros, que solamente en el refectorio, lleno de entusiasmo, leía algunos versos de Ossian, de Klopstock y de Schiller o que a veces desahogaba la plenitud de su pecho por medio de la música. Sin ser orgulloso, sabe guardarse a distancia; cuando sale de su celda, esbelto, erguido, como quien marcha hacia lo sublime, le parece a sus camaradas como «si Apolo atravesara la habitación»⁸⁵. La persona de Hölderlin hace pensar en la antigua Grecia y en la patria griega hasta al menos dado a las musas, hasta a aquel hijo de pastor, destinado a ser él también pastor, y de quien son las palabras que he citado.

Pero sólo es por un momento que su figura aparece nimbada de luz entre las nubes oscuras de su destino, como algo salido de la propia divinidad. De su edad madura no nos queda ningún retrato, como si la suerte no quisiera dejarnos ver a Hölderlin más que en plena floración; como si no quisiera dejarnos ver más que la resplandeciente faz del poeta, adolescente, y no la del hombre que en realidad nunca fué. Sólo medio siglo después, nos muestra la máscara reseca del viejo, convertido otra vez en niño. Entre estas dos imágenes, hay tinieblas y crepúsculo. Se puede adivinar tan sólo, por unas palabras que han llegado hasta nosotros, que el resplandor de su figura, pura como la de doncella, y el impulso alado de su juventud empezaron pronto a borrarse. Aquella «gentileza» que Schiller le atribuye se convierte pronto en crispación y su timidez, en miedo misantrópico a los hombres; en su raída levita de preceptor, el último en la mesa, cerca ya de la librea del criado, se ve forzado a aprender el gesto servil del fracasado. Temeroso, asustado, atormentado y sólo dándose cuenta de su fuerza de espíritu por un sufrimiento impotente, pierde ya pronto el movimiento libre con que su ritmo marcha como por encima de las nubes y, dentro de su

84. «Er spielte die Violine - seine regelmäßige Gesichtsbildung, der sanfte Ausdruck seines Gesichts, sein schöner Wuchs, sein sorgfältiger reinlicher Anzug und jener unverkennbare Ausdruck des Höheren in seinem ganzen Wesen sind mir immer gegenwärtig geblieben» testimonio de Philipp Joseph von Rehfnes recogido póstumamente en su «Bilder aus dem Tübinger Leben», *Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte. N. Folge*, Dritter Jahrgang, 1874, pp. 99-120, aquí, pp. 102-03.

85. «Als schritte Apoll durch den Saal. » Conocida anécdota que difundió Chr. Th. Schwab en el breve estudio *Hölderlins Leben* que acompaña su edición de las primeras *Sämtliche Werke*, Stuttgart, 1846, p. 274.

alma, se rompe la cadencia y el equilibrio espiritual.

Hölderlin se hace desconfiado y susceptible: «una palabra, una palabra cualquiera, podía ofenderle»⁸⁶. Lo precario de su situación le quita la seguridad y hace que su ambición se refugie en lo hondo de su pecho, causando una profunda herida de arrogancia y amargura. Desde entonces, trata ya de ocultar su rostro interior ante la brutalidad de la plebe intelectual a quien está obligado a servir y, poco a poco, esa máscara servil se le incrusta en la carne y en la sangre. Sólo la locura, como sucede con toda pasión, pone al desnudo el devoramiento interior que padece. Aquel servilismo que, mientras fué preceptor, encubría su universo interior, se trueca en manía de propia degradación y llega a ser un continuo gesto con el que el poeta saluda, al primer extraño que se le presenta, con exageradas cortesías y con reverencias repetidas centenares de veces, y le hace desplegar (siempre temeroso de ser reconocido) un torrente de «Vuestra Santidad», «Vuestra Excelencia», «Vuestra Gracia»⁸⁷.

Su rostro también se llena de lasitud; su mirada se oscurece; se dirigen hacia abajo aquellos ojos que siempre se alzaban hacia el cielo y, como una llama que se apaga, se vuelven oscilantes y débiles; a veces, entre sus párpados, se ve relampaguear la mirada del demonio que ya se ha apoderado de su espíritu. En fin, su figura, en esos largos años de olvido, se inclina hacia delante, como en terrible simbolismo. Cincuenta años más tarde de su primera efigie juvenil, hay otro retrato del poeta sujeto a celestial prisión. En un croquis al lápiz vemos al Hölderlin que fué, convertido ya en un anciano flaco, desdentado, que va tanteando con el bastón y que levanta su mano descarnada diciendo versos en el vacío, en un mundo ya insensible. Sólo la proporción de sus rasgos se ha salvado de la destrucción, y la frente conserva aún su línea pura a pesar del hundimiento de su espíritu, pura como la de una estatua marmórea, bajo su cabellera gris y revuelta. Su mirada tiene aún la pureza, reflejo de la pureza interior. Los visitantes contemplan estremecidos la máscara espectral de *Scardanelli* y en vano tratan de ver en él al mensajero del destino, personificación de la belleza y de los éxtasis sobrenaturales. Pero ese mensajero no está ya allí; está ya lejos. Sólo la sombra de Hölderlin es lo que marcha, aún tambaleante, durante cuarenta años por el mundo. Al poeta de figura de adolescente, se lo llevaron los dioses. Su belleza permanece, pura e inmaculada, insensible a la edad, en otras esferas: en el espejo irrompible de sus cantos.

86. «Ein Wort, ein flüchtiges, konnte ihn beleidigen» P. J. Rehfnes, *Ib.*.

87. «Eure Heiligkeit! Eure Exzellenz! Eure Gnaden!». *Vid.* Wilhelm Waiblinger, *Friedrich Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn*, p. 33 y ss.

LA MISIÓN DEL POETA

Sólo creen en lo divino aquellos que son divinos.⁸⁸

La escuela fué para Hölderlin una prisión; lleno de impaciencia y al mismo tiempo temeroso, entra ahora de pronto en el mundo, en ese mundo que siempre le parecerá extraño. Todo lo que había que aprender, lo ha aprendido en Tübingen, en el Seminario. Domina completamente las lenguas muertas: el latín, el griego y el hebreo; ha estudiado filosofía, teniendo a Hegel y a Schelling por compañeros de clase; y documentos con sus buenos sellos atestiguan que no ha estado ocioso en el estudio de la Teología: «studia theologica magno cum successo tractavit. Orationem sacram recte elaboratam decenter recitavit». Ya sabe, pues, hacer un buen sermón protestante y puede dar como seguro un vicariato, con su correspondiente alzacuello y birrete. El deseo de su madre se ha cumplido; tiene ya el camino abierto para llegar a un buen puesto civil o eclesiástico, para alcanzar el púlpito o la cátedra.

Pero, desde el principio, el corazón de Hölderlin no desea una colocación temporal o eclesiástica; sólo conoce una vocación: la de mensajero de un mundo superior. En la escuela, ya ha escrito algunas poesías, «literarum elegantiarum assiduus cultor» según dice un certificado ampulosamente barroco. Al principio, ha escrito algunas imitaciones de elegías, después muestra tendencia decidida hacia la concepción de Klopstock y, finalmente, en sus «Himnos a los Ideales de la Humanidad», ha seguido el ritmo sonoro de Schiller. Ha empezado una novela de formas vagas e imprecisas aún: *Hyperion*, y es solamente en esa esfera supraterrrestre donde su espíritu clarividente encuentra sus elementos afines. Desde el principio, lleno de entusiasmo, vuelve el timón de su vida hacia el infinito, hacia la costa inaccesible donde ha de estrellarse. Nada puede ya apartarle de ese llamamiento misterioso al cual obedecerá siempre con una fidelidad que no retrocede ni aun ante su propia destrucción.

Desde un principio también, Hölderlin no admite compromiso ninguno profesional, ni quiere contacto alguno con ninguna actividad práctica. Se niega a la indignidad que significaría el construir un puente, por estrecho que fuese, que uniera lo prosaico de una ocupación burguesa con lo sublime de su vocación:

88. Cf. «Menschenbeifall» III, p. 75, vv. 7-8.

*Mi vocación es sólo cantar lo sublime; por eso Dios me dió una lengua y puso el reconocimiento en mi corazón.*⁸⁹

Esas son sus orgullosas palabras. Quiere permanecer puro en su resolución e íntegro en su modo de ser. No quiere la realidad que él llama destructora, sino que busca el mundo eternamente puro; busca con Shelley:

*some world
where music and moonlight and feeling
are one*

un mundo donde no haya necesidad de mezclarse con las cosas bajas y donde el espíritu puro pueda flotar en un elemento también puro. En esa resistencia fanática, en esa grandiosa intransigencia para la realidad, es donde se manifiesta el sublime heroísmo de Hölderlin mucho más claramente aún que en cualquiera de sus poesías. Sabe que, con esa exigencia, queda anulada la seguridad de su vida; sabe que renuncia a tener casa y hogar; sabe, en fin, que se aparta para siempre de las comodidades de la existencia. No ignora cuán fácil es ser feliz si uno tiene un corazón superficial, y tampoco ignora que no podrá conocer la alegría. Pero no quiere que su vida sea un tranquilo lugar donde estar a cubierto, sino que desea un destino profético. Así, pues, con la mirada hacia el cielo, con el alma impasible a las necesidades de su cuerpo, con el corazón lleno de privaciones, marcha decidido hacia el altar invisible en el cual va a ser sacerdote y víctima al mismo tiempo.

Esa firmeza interior, esa decisión de mantenerse puro ante todo, esa voluntad de dedicarse con toda el alma a la vida que se ha señalado, todo eso constituye la verdadera fuerza de Hölderlin, de ese muchacho dulce y humilde. Sabe perfectamente que la poesía, el infinito, no puede ser alcanzado divorciando su corazón de su espíritu; quien quiere anunciar lo divino, debe entregarse íntegramente a lo divino y sacrificarse completamente. Hölderlin tiene un concepto sagrado de la poesía; el verdadero poeta, el poeta de vocación, debe renunciar a todo lo que la tierra ofrece a los humanos, a cambio de poderse aproximar a la divinidad. El que está al servicio de los elementos debe permanecer entre ellos en sagrada incertidumbre y en constante peligro purificador. Sólo se puede encontrar al Infinito dedicándose enteramente a él; toda desviación de la voluntad conduce a una meta

⁸⁹. «Beruf ist mirs, / Zu rühmen Höhers, darum gab die / Sprache der Gott und den Dank ins Herz mir» I, «Der Prinzessin Auguste von Homburg. Den 28ten Nov. 1799», p. 249, vv.26-28.

inferior. Desde el primer momento, Hölderlin comprende la necesidad absoluta de esa entrega sin condiciones; antes de abandonar el Seminario ya ha decidido no ser sacerdote, no ligarse nunca a un compromiso terrenal, y ser siempre nada más que «guardián del fuego sagrado»⁹⁰. No sabe el camino, pero sabe adonde va. Y como que su potencia espiritual le hace darse cuenta de todo lo que le amenaza en su debilidad, se dirige a sí mismo esas palabras de consuelo:

*¿No son hermanos tuyos todos los hombres? ¿No vendrá en tu auxilio hasta la misma Parca? Continúa pues, tranquilamente marchando por el camino de tu vida; no temas nada, y bendice todo lo que acaeciére.*⁹¹

Y así, decidido, entra bajo el cielo de su destino. Con esa resolución de tener un fin único en su vida y conservarse íntegramente puro, queda marcado el destino de Hölderlin, y así también atrae sobre sí la fatalidad. Pero su sufrimiento interior llega a ser pronto trágico, porque su primera lucha no ha de ser contra el mundo que él odia, contra el mundo brutal, sino contra los seres que él ama y que le rodean llenos de cariño; y eso, para su corazón lleno de sensibilidad, es la mayor de las miserias. Los primeros adversarios con que se encuentra su firme voluntad de vivir tan sólo para la poesía, son las personas de su familia a quienes ama tanto y que, al mismo tiempo, le aman tanto a él. Es su madre, es su abuela, son los parientes cercanos que le cierran el paso. Él querría no lastimar sus sentimientos, pero se ve obligado, a pesar de todo, más tarde o más temprano, a disgustarles dolorosamente. Como siempre, el heroísmo de un hombre encuentra el mayor peligro en los seres que más le quieren; los que le aman tratan de calmar esa tensión dolorosa y bondadosamente soplan sobre el fuego sagrado para reducirlo a las cómodas proporciones de una modesta llama de hogar doméstico.

Connmueve en extremo ver cómo ese humilde adolescente «fortiter in re, suaviter in modo» -fuerte en el fondo, suave en las formas- sabe, con amables evasivas, disculparse, consolar a sus allegados y testimoniarles repetidas veces su agradecimiento; durante diez años, les está expresando su sentimiento por no poderles dar la satisfacción mayor que ellos pueden esperar, que es verle pastor, sacerdote. Esta lucha invisible constituye un

90. «Hüter der heiligen Flamme» en el original, en realidad «Hüter des heiligen Feuers». Zweig cita con imprecisión unas palabras de Friedrich Grundolf, en su ensayo *Hölderlins Archipelagus* del año 1911. Cf. I, nota 80, p. 62.

91. «Sind dir nicht verwandt; alle Lebendigen, / Nährt die Parze denn nicht selber zum Dienste nicht? / Drum ! so wandle nur wehrlos / Fort durchs Leben und Sorge nicht! / Was geschiehet, es sei alles geseegnet dir», I, «Dichtermuth. (Erste Fassung)», p. 275, vv. 1-5.

indecible heroísmo de silencio y de evasivas, puesto que Hölderlin mantiene secreto, escondido tímidamente, castamente diríamos, toda la fuerza que anima y sostiene su alma, es decir, su vocación poética. Cuando habla de sus versos, los cita tan sólo como «ensayos poéticos» y el más grande éxito que podrá ofrecer a su madre no le inspira más que esas modestas palabras: «Que espera poderse mostrar, un día, digno de su buena opinión»⁹². Nunca se vanagloria de sus tentativas, o de sus éxitos, al contrario, siempre da a entender que es sólo un principiante: «Tengo la profunda convicción de que el objeto de mi vida es algo noble y provechoso para los hombres, siempre que pueda llegar a una perfección conveniente»⁹³.

Pero su madre y su abuela, en la lejana aldea, no ven, tras esas palabras, más que la triste realidad, que es que Hölderlin, como un iluso, corre tras extrañas fantasmagorías, ciegamente, sin casa ni hogar. Las dos pobres mujeres están un día y otro día sentadas en su casa de Nürtingen. Durante años y más años han economizado, céntimo a céntimo, un poquito de sus gastos de comida, de vestuario y hasta de lo destinado a leña para el fuego, para, con todo ello, poder dar estudios al muchacho. Llenas de felicidad, leen las cartas respetuosas que el joven les escribe desde la escuela; se alegran con él de sus adelantos y de sus premios, y participa también de un orgullo por los primeros ensayos poéticos que salen a luz.

Ahora que ha terminado sus estudios, las pobres mujeres le ven ya Vicario; entonces, seguramente, casará con una muchacha dulce y amable y le podrán ver, llenas de orgullo, cómo dirige al pueblo la palabra de Dios desde el púlpito de alguna iglesia de Suabia. Hölderlin sabe ese sueño y sabe que lo ha de romper, pero no quiere deshacerlo bruscamente, sino que prefiere, con mano suave, ir apartándolo dulcemente. Entonces piensa que, muy probablemente, a pesar del cariño que le tienen empiezan ya a sospechar que es un holgazán, y trata por eso de explicarles algo acerca de su vocación. Les escribe así: «a pesar de esa aparente ociosidad no estoy ocioso, y me hallo muy lejos de soñar en prepararme a vivir a costa de los demás»⁹⁴. Insiste formalmente, para quitarles semejantes sospechas, en lo serio y moral de su vocación. «No crea usted -escribe a su madre- que miro a la ligera mis relaciones con usted; muy a menudo me lleno de inquietud cuando

92. «Poetischen Versuchen (...) er hoffe, doch einmal sich ihrer Gesinnung würdig zu zeigen» en carta a su hermana del 25 de marzo de 1799, II, p. 747.

93. «Ich bin mir tief bewußt, daß die Sache, der ich lebe, edel, und daß sie heilsam für die Menschen ist, sobald sie zu einer rechten Äußerung und Ausbildung gebracht ist» en carta a su madre del 16 de noviembre de 1799, II, p. 841.

94. « (...) in einer solchen Muße nicht müßig gehe, auch nicht auf Kosten anderer nur einen gelegenen Zustand bereite» en carta a su hermana del 25 de marzo de 1799, II, p. 747.

trato de reconciliar mi pensamiento con sus deseos»⁹⁵.

Trata de persuadirla de que sirve a los hombres igual que si fuera predicador y, al asegurarle eso, sabe sin embargo que nunca logrará convencerla. «No es un capricho -le dice a su madre- lo que determina mi inclinación; es mi propia naturaleza, mi destino, y estas son cosas que uno no puede negarse nunca a obedecer»⁹⁶.

A pesar de todo eso, las dos pobres viejas, tristes y solitarias, no le abandonan; llorosas envían al incorregible muchacho sus ahorrillos, le lavan las camisas y le zurcen los calcetines; muchas veces, esa ropa que le envían va empapada de lágrimas. Pero los años pasan y el muchacho sigue, en opinión de ellas, fuera de la realidad. Así, suavemente, llaman de nuevo a su corazón para recordarle su deseo. No es que quieran apartarle de su pasión por la poesía, le insinúan tímidamente, pero eso no está reñido con algún buen vicariato. Le recuerdan a Mörike, tan semejante a él, que estuvo siempre resignado en su vida idílica y supo dividir bien el mundo entre la poesía y la vida real. Pero eso es tocar la cuerda sensible de Hölderlin, el cual cree firmemente en la indivisibilidad de la fe y en que el sacerdote se debe sólo a Dios y así expresa esa convicción como quien despliega un estandarte: «Más de un hombre de mayores méritos que yo ha tratado de ser comerciante o profesor y cultivar al mismo tiempo la poesía. Pero siempre ha tenido que acabar por sacrificar una u otra cosa... y eso no ha sido nunca por su propio bien, pues el sacrificar su profesión era perjudicial para los demás hombres y, al sacrificar su arte, pecaba contra sí mismo, contra su vocación, contra los dones que Dios le había dispensado, lo cual es un gran pecado, ciertamente mayor que pecar contra su propio cuerpo»⁹⁷.

Pero esa seguridad absoluta que él tiene en su misión, nunca es afirmada por el menor éxito. Pasa ya de los veinte años, llega después a los treinta y Hölderlin sigue siendo un humilde *magister*, comiendo a expensas de los demás, y, como un niño, a de dar las gracias a las pobres mujeres por los pañuelos, por los calcetines o por las medias que le envían y ha de oír una y otra vez el suave reproche que le dirigen. Para él eso es un

95. «Glauben Sie mir, daß ich mein Verhältnis zu Ihnen nicht leichtnehme und daß es mir oft Unruhe genug schafft, wenn ich meinen Lebensplan mit allen Ihren Wünschen zu vereinen suche» en carta a su madre del 25 de marzo de 1799, II, p. 759.

96. «Es ist kein Eigensinn, was mir meine Beschäftigungen und meine jetzige Lage bestimmt. Es ist meine Natur und mein Schicksaal, und diß sind die einzigen Mächte, denen man den Gehorsam niemals aufkündigen darf» en carta a su hermana del 25 de marzo de 1799, II, p. 747.

97. «Es hat es mancher, der wohl stärker war als ich, versucht, ein großer Geschäftsmann oder Gelehrter im Amt und dabei Dichter zu seyn. Aber immer hat er am Ende eines dem andern aufgeopfert, und das war in keinem Falle gut (...); denn wenn er sein Amt aufopferte, so handelte er unehrlich an andern, und wenn er seine Kunst aufopferte, so sündigte er gegen seine von Gott gegebene natürliche Gaabe, uns das ist so gut Sünde und noch mehr, als wenn man gegen seinen Körper sündigt» en carta a su madre de enero de 1799, II, p. 737.

tormento y así, como en un gemido, dice a su madre: «Bien quisiera no serle más gravoso»⁹⁸, pero, a pesar de ello, muy a menudo acude a la única puerta que en el mundo le queda abierta para repetir siempre: «Tened paciencia»⁹⁹. Mucho después acaba por venir a caer en el umbral de esa misma puerta; está vencido, hundido. Su lucha por el ideal le ha costado la vida.

El heroísmo de Hölderlin es más magnífico porque es heroísmo sin orgullo y sin fe en el triunfo. El poeta siente su misión, obedece a la misteriosa voz y cree en su vocación, pero no tiene fe en el triunfo. Él, tan sensible, nunca tiene la conciencia de ser invulnerable a los dardos del destino, como Sigfrido; nunca jamás se imagina victorioso o triunfante. Y es precisamente esa idea de fracaso que siempre le acompaña en la vida lo que da a su lucha esa fuerza grandiosamente heroica. No hay que confundir, pues, esa fe inquebrantable que Hölderlin siente en la poesía, y en la cual ve el único fin de su existencia, con la fe en sí mismo como poeta; cuanto más fe ponía en la poesía, tanto más humilde se consideraba como poeta. Nada estaba más lejos de él que aquella fe casi enfermiza que Nietzsche puso en sí mismo y que representó en aquella su divisa: «pauci mihi satis, unus mihi satis, nullus mihi satis». Cualquier palabra al vuelo le descorazona y le hace dudar de sus dotes. Una evasiva de Schiller le puso enfermo durante meses enteros. Como un escolar, se inclina ante vulgares versificadores como Conz y Neuffer, pero bajo esta modestia personal se oculta, envuelta en su suavidad exterior, una voluntad de acero para marchar hacia el sacrificio. «Oh, querido -escribe a uno de sus amigos-, ¿cuándo se reconocerá que la fuerza más alta es siempre la más modesta y que, cuando lo divino se manifiesta por boca de un hombre, se realiza siempre con humildad y hasta con tristeza?»¹⁰⁰. Su heroísmo no es un heroísmo guerrero, de fuerza, sino el heroísmo del mártir, es decir, una alegre disposición a sufrir por lo invisible y sucumbir por su fe y por su ideal.

«Sea hecha tu voluntad, ¡oh destino!»¹⁰¹. Con esas palabras se inclina hacia la fatalidad que él mismo se ha atraído. Yo no conozco una forma más elevada de heroísmo que ésta: un heroísmo limpio de sangre o de deseo de dominio; el más noble heroísmo es el heroísmo sin brutalidad; es el abandono al destino fatal todopoderoso y sagrado.

98. « (...) unbelästiget lassen können. » en carta a su madre de junio / julio de 1800, II, p. 870.

99. «Haben Sie eben jetzt doch Gedult mit mir» *Ib.*

100. «O, Lieber! wann wird man unter uns erkennen, daß die höchste Kraft in ihrer Äußerung zugleich die bescheidenste ist, und daß das Göttliche, wenn es hervorgeht, niemals ohne eine gewisse Trauer und Gemuth seyn kann» en carta a su hermano del 28 de noviembre de 1798, II, p. 715.

101. «Sei's, wie dir dünket, o Schicksal» son las palabras citadas por Zweig; lamentablemente, ni la edición manejada de las obras completas del poeta, ni otras consultadas, la recogen, por lo que su origen exacto resulta incierto.

EL MITO DE LA POESÍA

No son los hombres quienes me lo han enseñado,
sino un corazón sagrado y amante que me empujó hacia el
Infinito.¹⁰²

Ningún poeta alemán ha tenido tanta fe en la poesía y en el origen divino de la misma como Hölderlin; nadie ha proclamado como él la división absoluta que separa la poesía de las cosas del mundo. Él mismo, todo éxtasis, ha trasladado su propia pureza al concepto poético. Podrá parecer raro, pero ese tierno aspirante a pastor de almas tiene un concepto de lo Invisible y un punto de vista respecto a las potencias sobrenaturales como nadie lo ha tenido desde la antigüedad. Tiene una fe mucho más firme en el *Padre Éter* y en el Destino que gobierna al mundo que la que sus contemporáneos Novalis y Brentano tuvieron en Cristo. Para él, la poesía es lo que el Evangelio para aquéllos: es la Verdad suprema, es el misterio embriagador de la Hostia y el Vino que pone en comunicación el cuerpo con el Infinito. Hasta para el mismo Goethe, la poesía era una parte de su vida, pero para Hölderlin es la vida misma y su único sentido; para aquél fué una necesidad puramente personal; para éste es una necesidad religiosa. Hölderlin reconoce en la poesía el aliento divino que anima y fecunda la tierra, la única armonía en la que se sumerge el espíritu para, en dulce bienaventuranza, borrar dentro de sí el eterno desacuerdo interior. La poesía llena este angustioso vacío que existe entre las partes elevadas del espíritu y las regiones más bajas del mismo, entre los dioses y los hombres, de la misma manera que el éter llena y presta color a ese abismo espantable que existe entre la bóveda estrellada y la superficie de la tierra. Repito, pues, que para Hölderlin no es la poesía un puro adorno de la humanidad, o una postura espiritual, sino que es el único designio de la vida, es el principio creador que sostiene el Universo. Por eso, el consagrar la vida entera a la poesía es la única ofrenda digna de ofrecerse. Y este grandioso concepto explica por sí sólo todo el heroísmo de Hölderlin.

102. «Menschen hatten mich / Es nicht gelehrt, mich trieb mein eigen Herz / Unsterblich liebend zu Unsterblichen » I, «Empedokles (Zweiter Entwurf)», p. 854, vv. 401-403. Zweig sigue la edición de Hellingrath: «Menschen haben es nicht gelehrt, / Mich trieb, unendlich liebend, ein heilig Herz / Unendlichem entgegen.» Estos versos aparecen asimismo en un fragmento de «Empedokles» que Hölderlin incluyó en carta a su hermano del 4 de junio de 1799, II, p. 772.

Incansablemente, Hölderlin trata, en sus poemas, de ese mito de la poesía, y hay que insistir en ello para que así sea comprendida la pasión de su responsabilidad y el deseo absoluto que llena su existencia.

Para él, fiel creyente, el mundo se divide en dos partes según el concepto griego de Platón: Arriba están los inmortales, bienaventurados y nimbados de luz, inaccesibles a nosotros y, sin embargo, participando de nuestra existencia. Abajo está la masa oscura de los mortales, uncidos a la triste rueda de la vida cotidiana:

*Nuestra generación peregrina en eterna noche, como sumergida en el Orco, ausente de todo lo divino. Están los hombres como atornillados a su propia actividad, y en el estruendo de los talleres sólo oyen su propia voz. Como salvajes, trabajan incansablemente y con brazo duro, pero su labor queda siempre infructuosa, estéril, como la de los Furias.*¹⁰³

Como en el poema de Goethe «El Diván», el mundo está dividido en luz y en tinieblas, hasta que llega la aurora y, compadecida de ese tormento, forma una transición, un enlace, entre las dos esferas. Pues la soledad y el aislamiento en ese Cosmos sería doblemente soledad (soledad de los dioses y soledad de los hombres), si no apareciera una ligazón entre ambas partes, una ligazón que, aunque de modo pasajero, refleja el mundo de arriba en el mundo de abajo. Tampoco los dioses, que marchan rodeados de luz en la esfera celeste, tampoco ellos podrían ser felices si su existencia no fuera sentida por alguien:

*Ciertamente, lo sagrado necesita, para u completa gloria, un corazón humano que lo sienta y lo reconozca, del mismo modo que los héroes sienten la necesidad de ser reconocidos y coronados de laurel.*¹⁰⁴

Así es que lo bajo se siente atraído por lo alto, pero también lo alto tiende hacia lo bajo; la Vida se eleva hacia lo espiritual, pero también lo espiritual desciende hasta la Vida. La Naturaleza no tiene verdadero sentido más que al ser reconocida por los mortales; al ser amada por los hombres. La rosa no es verdaderamente una rosa mientras no sea

103. «Aber weh! es wandelt in Nacht, es wohnt, wie im Orkus, / Ohne Göttliches unser Geschlecht. Aus eigene Treiben / Sind sie geschmiedet allein und sich in der tosenden Werkstatt / Höret jeglicher nur und viel arbeiten die Wilden / Mit gewaltigem Arm, rastlos, doch immer und immer / Unfruchtbar, wie die Furien, bleibt die Mühe der Armen.», I, «Der Archipelagus», p. 302, vv. 241-246.

104. «Immer bedürfen ja, wir Heroën den Kranz, die Geweihten / Elemente zum Ruhme das Herz der Fühlenden Menschen», I, «Der Archipelagus», p. 296, vv. 60-62.

acariciada por la contemplación; no hay magnificencia en el crepúsculo si no se refleja en la retina del hombre. Así como el hombre necesita lo divino para no morir, lo divino necesita del hombre para ser realmente divino y, por eso, crea testigos de su fuerza y bocas para que le canten alabanzas, bocas de poetas que le hacen verdaderamente divino.

Esa idea primordial de la filosofía de Hölderlin podría ser muy bien un préstamo recibido de Schiller, pues conocido es el concepto del autor de «Los Dioses de la Grecia»:

El Gran Amo del Mundo estaba sin alegría, algo faltaba a su divinidad, por eso creó o los espíritus, que son los espejos afortunados donde se refleja la divina beatitud.

Pero, no. ¡Cuán diferente es la visión órfica que tiene Hölderlin del nacimiento del poeta! :

Sólo y solitario, mudo y triste, estaría en las tinieblas el Padre Divino, a pesar de su omnipotencia, a pesar de ser todo pensamiento, todo fuego, si no pudiera reflejarse en los humanos, si los hombres no tuvieran un corazón para cantarle.¹⁰⁵

No es por ocio o por tristeza, como dice Schiller, que la Divinidad crea al poeta; en eso sigue siempre una idea secundaria de la poesía, sino que, según Hölderlin, es una necesidad esencial; sin el poeta, no existe lo divino y sólo se forma gracias al poeta. La poesía -aquí se llega hasta el mismo fondo de la ideología de Hölderlin- es una necesidad del Universo, no es algo que el Cosmos ha creado, sino que es algo creado con el mismo Cosmos. Los dioses no crean los poetas como un juego sino como una necesidad, les son precisos:

Pero los dioses se cansan de su inmortalidad; necesitan una cosa: esa cosa es el heroísmo, la Humanidad. Sí, necesitan los mortales, porque los seres celestes no tienen conciencia de su ser. Necesitan -sea permitido expresarse así- que alguien les revele su existencia.¹⁰⁶

Sí, los dioses necesitan a los poetas, pero los humanos, los mortales, también

105. Cf. nota 27, p. 79.

106. «Es haben aber ein eigner / Unsterblichkeit die Götter genug, und bedürfen / Die Himmlischen eines Dings, / So sind Heröen (...)» I, «Der Rhein», p. 345, vv. 105-114.

sienten necesidad de ellos, de esos

*Vasos sagrados donde se conserva el vino de la vida, el espíritu de los héroes.*¹⁰⁷

En ellos se concilia el eterno dualismo del Universo, elemento superior con el inferior; ellos saben resolver esa disonancia en la armonía de la unidad, pues...

*Los pensamientos del espíritu común van completándose silenciosamente en el alma del poeta.*¹⁰⁸

Así el poeta, figura escogida y al mismo tiempo maldita, nacido en el mundo, pero saturado de divinidad, se interpone entre los dioses y los hombres y es llamado a contemplar la divinidad para presentarla después a los hombres en imágenes terrenales. El poeta procede de lo humano, pero sirve a lo divino; su existencia es una misión; es como una escalera armoniosa por la que descendiera a ese mundo la divinidad. Gracias al poeta, la Humanidad en tinieblas puede vivir simbólicamente lo divino. Como en el misterio del cáliz, en él, en el poeta, toman los hombres la hostia y beben el vino del cuerpo y de la sangre de lo Infinito. Por eso el poeta lleva la unción sacerdotal y ha de guardar el voto de pureza.

Ese mito constituye, para Hölderlin, el eje intelectual del mundo. Nunca perdió esa fe en lo sagrado de la poesía, por eso también su esencia era sacerdotal, sacramental. Siempre, las poesías de Hölderlin empiezan por una elevación; desde el momento en que su espíritu se dirige a lo poético, se olvida de su propio ser para convertirse en un mensajero que las fuerzas divinas envían a la Humanidad. Aquel que es la «voz de Dios», el «proclamador del heroísmo» o -como dice en otra ocasión- «la lengua del pueblo»¹⁰⁹ necesita elevación en su discurso, porte sacramental y la pureza propia de todo mensajero de Dios. Habla elevado sobre invisibles escalones de un templo, a una multitud también invisible, a un pueblo que existe sólo en sueños, a una nación, en fin, que aun ha de

107. Cf. «Buonaparte», III p. 63, vv. 1-3.

108. «Die gemeinsamen Geistes Gedanken sind / Still endend in der Seele des Dichters», I, «*Wie wenn am Feiertage...*», p. 263, vv. 43-44.

109. «Stimme der Götter», «Verkünder des Helden», «Zunge» o «Sänger des Volkes» son conceptos que aparecen reiteradamente en la obra de Hölderlin; por ejemplo: «Wie Feuer / sind Stimmen Gottes» en «Patmos», p. 461, vv. 47-48. Al respecto, en un ensayo publicado póstumamente en 1921, Norbert von Hellingrath ya apuntaba: «Der Dichter ist *Stimme Gottes*, welche ohne den Gesang "unaussprechlich wär und einsam in seinem Dunkel umsonst". Der Dichter ist *Seher*, der über seine Zeit hinausschaut, die Zukunft verkündet.» Vid. «Hölderlin und die Deutschen» en *Hölderlin. (Zwei Vorträge)*, p. 31.

aparecer sobre la tierra, pues lo «inconmovible son los poetas que la han de fundar»¹¹⁰. Al callar los dioses, hablan los poetas en su nombre para plasmar la divinidad en la vida cotidiana. Por eso sus vestiduras crujen como las de un sacerdote y, como las de sacerdote, son de limpieza inmaculada; por eso también su discurso es siempre en tonos elevados. Esa misión de mensajero divino no fué nunca olvidada por Hölderlin aun a pesar de los embates y desgracias de su vida; solamente que ese su mito se hizo de cada vez más sombrío, hasta convertirse en trágico, y perdió el carácter de optimismo y el sentido de alegre elección, para convertirse solamente en un destino heroico. Lo que al joven se le aparecía como dulce bendición, acaba por ser, ya en su madurez, como una grandiosa misión, rodeada de negras nubes, alumbrada por los destellos de la Fatalidad y acompañada de los coléricos truenos de las fuerzas misteriosas:

*Pues, aquellos que nos han otorgado el fuego celeste, es decir, los dioses, nos han dado también el divino sufrimiento.*¹¹¹

El poeta sabe perfectamente que ser llamado por los dioses quiere decir renunciar a toda felicidad; el elegido viene a ser como un árbol del celeste bosque que es marcado para que le reconozca el hacha del leñador; la poesía pertenece a la fatalidad, por eso el poeta sabe que ha de renunciar a lo agradable de la vida y abandonarse mansamente a las fuerzas sobrenaturales. Sólo llegará a ser verdadero héroe aquel que abandona su cómodo hogar para lanzarse en medio del torbellino de la tormenta; no basta ser anunciador de lo heroico y de lo trágico si uno no lo sabe vivir. Ya lo dice Hiperión.

«Haz un solo sacrificio al Genio y verás como quedan rotos para siempre los lazos que me atan al mundo»¹¹². Pero sólo Empédocles se da cuenta de la terrible maldición que pesa sobre aquellos que divinamente saben contemplar lo divino:

*Sin embargo ése ha de destruir su propia casa y destrozar, como si fuera enemigo lo que le es más querido; y ha de ver sepultados en sus escombros a su propio padre y a sus propios hijos; si no, nunca será como los dioses, nunca se verá nimbado de su luz.*¹¹³

110. «Was bleibt, stiften die Dichter», I, «Andenken» p. 475, v. 59.

111 «Denn sie, die uns das himmlische Feuer leihn, / Die Götter schenken heiliges Laid uns auch », I, «Die Heimat (Zweite Fassung)», p. 323, vv. 21-22.

112. «Huldige dem Genius einmal und [...] reißt dir alle Bande des Lebens entzwei» I, *Hyperion*, p. 741.

113. «Jedoch ihr Gericht / Ist, daß sein eigenes Haus (...) / Ungleiches dulden, der Schwärmer», I, «Der Rhein», p. 345, vv. 114-120.

El poeta está siempre en peligro porque lucha con las fuerzas que no conocen el freno. Es como un pararrayos solitario que recoge toda la exhalación tremolante del Infinito, y ese fuego celeste que recoge lo presenta, envuelto en música, a los habitantes de la tierra. Está solo frente a toda la tensión atmosférica del fuego sagrado, y esa fuerza es casi siempre mortal.

No puede el poeta reservarse esa sagrada llama que ha atraído sobre sí, no puede ocultar esa ardiente profecía:

*El poeta se consumiría en el fuego celeste, pues nunca ha soportado, la divina llama, la cautividad.*¹¹⁴

Por otra parte, nunca puede el poeta revelar lo indecible. Callar lo divino es un crimen, pero también lo es el revelarlo sin ninguna discreción. El poeta debe buscar lo heroico y lo divino entre los hombres y por eso ha de participar de sus miserias, sin por ello maldecir a la humanidad; debe anunciar a los dioses y proclamar su esplendor, aunque ellos, los dioses, le abandonen solitario en las miserias terrestres. Tanto la revelación como el silencio son parte de su sagrada misión. La poesía no es -como creía Hölderlin en sus mocedades- una libertad feliz, un dulce equilibrio, sino un deber amargo, una esclavitud. Quien ha hecho voto de obediencia queda atado para siempre. Nunca jamás podrá ya arrancar de sí la ardiente túnica de Neso y ha de seguir la suerte de Hércules y de los demás héroes. Los espíritus elegidos por la poesía, lo son para toda la eternidad.

Por eso Hölderlin se da perfecta cuenta de lo trágico de su destino; como en Kleist y Nietzsche, domina en él, desde muy pronto, el sentimiento de una caída trágica e inevitable, y su siniestra sombra se proyecta ante él con diez años de antelación. Pero ese tierno hijo de pastor protestante, Hölderlin, tiene como Nietzsche, que también era hijo de pastor, el valor y hasta el deseo de medir su fuerza con el Infinito. No trata nunca, como hizo Goethe, de domar ese demonio interior ni aun intenta refrenarlo. Mientras que Goethe está siempre esquivando su destino, para salvar así el tesoro dulcísimo de la vida, Hölderlin, con un alma de bronce, se lanza a la lucha sin más armas que su pureza. Sin miedo y lleno de devoción (ese dualismo de su vida no le abandonó jamás, ni en la vida, ni en la poesía) levanta su voz para recordar a los poetas, hermanos de martirio, lo sagrado de su fe y lo heroico de su responsabilidad:

114. Cf. «Die Titanen», III p. 126-7, vv. 26-29.

*No debemos desmentir la nobleza que hay en nuestro deseo de modelar esa porción de infinito que existe dentro de nosotros.*¹¹⁵

El poeta no puede, no debe querer ahorrar nada de esa felicidad cotidiana que constituye el precio, el monstruoso precio, que paga por su misión. La poesía es un reto al destino, es devoción y es valentía. Quien habla con los cielos no debe temer a los relámpagos, ni a los truenos, ni tampoco a la fatalidad.

*Los poetas debemos entrar, con la cabeza descubierta, hasta el mismo centro de la tempestad. Con nuestra propia mano, hemos de tomar el rayo celeste y, envueltos en nuestro canto, transmitir al pueblo ese don divino. Pues sólo nosotros tenemos el corazón puro como el de un niño y sólo nuestras manos son inocentes. El rayo celestial ni nos aniquila y, aunque nos sacude de dolor divino, nuestro corazón, eternamente, permanece firme.*¹¹⁶

FAETON O EL ENTUSIASMO

¡Oh! Entusiasmo; en ti encontramos una afortunada tumba.
Nos sumergimos con silenciosa alegría en tu oleaje, hasta que
oímos la llamada del tiempo; y entonces, despertamos para volver
orgullosamente, lo mismo que las estrellas, a la breve noche de la
Vida.¹¹⁷

115. «Wir sollen unsern Adel nicht verläugnen [rein und heilig es bewahren] / Der Trieb in uns, das Ungebildete / Zu bilden nach dem Göttlichen in uns» I, *Hyperion. Metrische Fassung*, p. 516, vv. 60-63.

116. «Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern, / Ihr Dichter! Mit entblößten Haupte zu stehen», I, «*Wie wenn am Feiertage...*», p. 110-1, vv. 56-66.

117. Cf. «Diotima (Mittlere Fassung)», III p. 57, vv. 113-120.

Para la misión heroica que se ha asignado Hölderlin, lleva -¿por qué negarlo?- muy pocos dones poéticos. Nada, en la aptitud ni en la actividad de ese joven de veinte años, anuncia una verdadera personalidad. La forma de sus primeras poesías, hasta las imágenes aisladas y aun las frases mismas, son [sic] de una semejanza casi ilícita con las poesías de los maestros de sus años juveniles de Tubinga, con las odas de Klopstock, con los sonoros himnos de Schiller y con la prosodia alemana de Ossian. Sus motivos poéticos son pobres, sólo la fogosidad juvenil con que los va repitiendo puede disimular la estrechez de horizontes. Su fantasía marcha por un mundo vago, sin figuras: los dioses, el Parnaso y la patria forman el eterno círculo de sus ensueños. Las palabras mismas, y los epítetos «celeste» y «divino» se repiten en molesta monotonía. Su pensamiento propio está también sin desarrollar; depende enteramente de Schiller y de los filósofos alemanes; sólo mucho más adelante, en lo profundo de las tinieblas, punzan algunas frases misteriosas, como pronunciadas por un vidente, que no provienen de su propio espíritu sino del espíritu del Universo. Faltan, en sus poesías, incluso las huellas de los elementos fundamentales de toda creación literaria, es decir: visión del mundo sensible, humor, conocimiento de los hombres, en fin, todo lo que procede de lo humano; y como Hölderlin renuncia siempre a mezclarse con la realidad, ese estado de ceguera para las cosas del mundo llega a convertirse en un sueño absoluto y en una visión irreal de un mundo formado únicamente de idealismo. La substancia de su poesía está privada de sal y de pan, falta en ella todo colorido y así resulta algo etéreo, transparente e ingrávido, que ni aun los años, de infortunio logran teñir de una sombra mística, ni darle más que un misterioso soplo como de presentimiento. Su capacidad productiva es, al mismo tiempo, escasa, está como entorpecida por una debilidad en el sentimiento, por la melancolía o por un desarreglo nervioso. Junto a esa plenitud sabrosa de Goethe -cuyas poesías están llenas de fuerza y de jugos vitales- junto a ese campo fértil, trabajado por mano fuerte, junto a esa tierra que parece absorber toda la fuerza del sol y de los elementos, el campo poético de Hölderlin aparece pobre en extremo. Tal vez nunca, en la historia literaria de Alemania, haya habido un poeta tan grande con menos dotes poéticos [sic]. Su «material» era insuficiente; el todo era su ejecución, como se dice de los cantantes. Era más débil que cualquier otro, pero su alma creció alimentada por un mundo superior. Sus dotes pesaban poco, pero su expansión era infinita. El genio de Hölderlin no era, en fin, genio de arte, sino milagro de pureza. Su genio era el entusiasmo, el impulso invisible.

Pero el talento poético de Hölderlin no puede ser medido, filológicamente hablando, ni en sentido de longitud ni por su profundidad. Hölderlin es un fenómeno de

intensidad. Su figura poética es mezquina comparada con la de Goethe o la de Schiller, que fueron todo fuerza arrolladora. Junto a esas dos figuras, Hölderlin es tan débil y humilde como lo fué San Francisco de Asís junto a las torres gigantescas de la Iglesia de la Edad Media y que se llamaron Santo Tomás de Aquino, San Bernardo o San Ignacio de Loyola. Como San Francisco, Hölderlin no tiene más que aquella ternura angélica y transparente, aquel sentimiento extático de la fraternidad, pero también tiene aquella enorme fuerza franciscana: la fuerza de la dulzura y del entusiasmo, y el impulso del éxtasis que nos eleva por encima de nuestra mezquina esfera. Como el santo de Asís, Hölderlin llega a ser un artista sin arte, y no artista por fe evangélica en un mundo superior, sino por un gesto heroico de renuncia como el de San Francisco en la plaza del mercado de Asís.

Lo que predestina a Hölderlin para la poesía no es, pues, una fuerza parcial o un talento literario cualquiera, sino que es la facultad de concentrar toda su alma en el éxtasis, todo su ser en un estado de exaltación: esa fuerza que ha de arrebatarle del mundo para arrojarle al Infinito. La poesía de Hölderlin no fluye de su sangre o de sus nervios, de su savia interior o de circunstancias personales; sino que brota de un entusiasmo innato y espasmódico y de su anhelo por un mundo inaccesible. Para él, no hay un asunto especial que le inspire particularmente, pues él ve con ojos poéticos todo el Universo y no vive su vida más que poéticamente. El mundo se le aparece como una inmensa poesía épica y gigantesca; lo que toma para plasmarlo con sus manos se vuelve inmediatamente épico: sea paisaje, río, hombre o sentimiento. Él siente al Éter tan como a su padre, como San Francisco se sentía hermano del sol. La roca o la fuente se le presentan como labios que respiran una encerrada melodía. Las cosas más prosaicas que él convierte en armoniosas palabras, se transforman en seguida en parte de aquel mundo platónico; se hacen transparentes, y vibran en dulce melodía de luz por la fuerza de un lenguaje que no tiene nada de común con el corriente si no es la forma de los vocablos. Las palabras que usa tienen un brillo nuevo como el que el rocío sabe dar a una pradera, un brillo libre de todo aspecto terrenal. Ni antes ni después de Hölderlin ha habido jamás en Alemania poesía tan alada, tan ingrávida, tan como un vuelo de pájaro; nunca el mundo fué mirado desde tanta altura, desde una altura como la que quiere alcanzar Hölderlin llevado por su fogoso entusiasmo. Por eso, en su poesía, aparecen todos los seres como vistos a través de un sueño, misteriosamente libres de la fuerza de gravedad, como si fueran almas. Nunca Hölderlin (y en ello está su grandeza, al mismo tiempo que su limitación) nunca ha aprendido a mirar el mundo tal como el mundo es. Sólo lo ha cantado. No llegó a ser un sabio, sino un soñador, un fanático. Pero ese desconocimiento de lo real es lo que creó en

él la más alta magia: que es aspirar siempre a la pureza absoluta, bañar la realidad en la luz de otras esferas y soñarla siempre, sin tocarla nunca con torpe mano al contemplarla con su corazón puro.

Ese impulso interior es la única y propia fuerza de Hölderlin. Nunca desciende el poeta hacia lo inferior, a lo terrestre, a lo contaminado por la vida cotidiana, sino que, de un solo salto, como llevado por alas, sube a un mundo superior que es como su patria. No vive en la realidad pero tiene un mundo propio, un armonioso «más allá». Siempre aspira a remontarse todavía más.

*!Oh!, melodías, que os cernéis allá arriba en lo Infinito, quiero volar hacia vosotras, siempre hacia vosotras.*¹¹⁸

Como una flecha, se dispara siempre por un misterioso arco, tenso hacia las alturas, pues él, para sentir su «yo», necesita estar subiendo, estar en unas regiones de exaltado ensueño. Una naturaleza así debía estar siempre en peligrosa tensión; y eso fué ya desde el principio, Schiller, al hablar de él, habla, en sentido de censura y no de alabanza ni de admiración, de su violencia impulsiva y lamenta la falta de estabilidad de Hölderlin. Pero esos entusiasmos inefables en los que desaparece el mundo y el tiempo, y por los que el espíritu se liberta hasta convertirse en Dios, esos espasmos lejos del «yo» son el fundamento, la base de Hölderlin. Siempre en eterno flujo y reflujo, no puede ser poeta sino es con toda su alma. Cuando no está inspirado, en las horas oscuras de su existencia, Hölderlin es el más pobre, el más encadenado, el más triste y sombrío de los hombres, pero, en su exaltación, llega a ser el más feliz y el más libre de todos.

El entusiasmo de Hölderlin es, a decir verdad, algo vacío de toda substancia; el entusiasmo está lleno tan sólo de entusiasmo y, así, el poeta no se entusiasma sino cuando canta al entusiasmo, que es para él objeto y sujeto a la vez y si no tiene forma propia es porque es plenitud suprema; no tiene límites porque viene de la eternidad y vuelve a la eternidad. Hasta en Shelley, de gran parentesco espiritual con Hölderlin, el entusiasmo se encuentra siempre unido a lo terrestre. Para aquél, aun va vinculado a los ideales sociales, a la fe en la libertad o al progreso del mundo. Pero el entusiasmo de Hölderlin, como si fuera humo, sube directamente hacia el cielo y se pierde en las tinieblas; no descansa más que en

118. «O Melodien über mir! ihr unendlichen, / Zu euch, zu euch,» I, «Empedokles (Dritter Entwurf)», p.891, vv. 176-177.

sí mismo y no pasa de ser nunca más que una sensación de divina felicidad en la tierra. El placer y su descripción vienen a ser una misma cosa en él: para describirlo ha de gozarlo y el goce está en la descripción.

Por eso Hölderlin representa ese estado interior que sólo a él es propio; su poesía es un himno ininterrumpido a la productividad, una queja patética de la esterilidad, pues «los dioses mueren cuando muere el entusiasmo»¹¹⁹. La poesía va en él unida al entusiasmo, así como éste no puede resolverse más que en canto, en poesía. Por eso la poesía (en el sentido del poeta de la necesidad universal) es la liberación del individuo y de la humanidad entera: «Oh, entusiasmo, o rocío celeste; tú eres quien volverá a traer la primavera de los pueblos»¹²⁰, dice ya febrilmente Hiperión; y en su Empédocles no significa nada más que el contraste inaudito entre el sentimiento divino (es decir, fructífero) y el terrenal (es decir, improductivo). La naturaleza de la inspiración de Hölderlin se ve claramente en su poesía trágica. El estado fundamental de toda productividad es ese sentimiento crepuscular, sin alegría y sin dolor, de la contemplación interior y del ensueño meditativo:

*Aquel que no siente necesidades marcha por el mundo con la apacible tranquilidad de los dioses, camina entre sus propios pensamientos, y el soplo del aire está temeroso de molestar su ventura.*¹²¹

No siente el mundo exterior; está en sí mismo la fuerza del entusiasmo.

*El mundo, nada le dice; su entusiasmo se desarrolla por sí mismo, aumentando así su felicidad, hasta que en la noche oscura del éxtasis fecundo surge de pronto, como vívida chispa, el milagro del pensamiento.*¹²²

119. «Die Götter sterben, wenn die Begeisterung stirbt» son las palabras citadas por Zweig; lamentablemente, ni la edición manejada de las obras completas del poeta, ni otras consultadas, la recogen, por lo que su origen exacto resulta incierto.

120. «O Reegen vom Himmel! o Begeisterung! Du wirst den Frühling der Völker uns wiederbringen.» I, *Hyperion*, p. 637.

121. « (...) Der Unbedürftige wandelt / In seiner eignen Welt; in leiser Götterruhe geht / Er unter seinen Blumen, und es scheuen / Die Lüfte sich, den Glücklichen zu stören» I, «Empedokles (Erster Entwurf)», p.771, vv. 71-74.

122. «[Ihm schweigt die Welt, und aus sich selber wächst] in steigendem / Vergnügen die Begeisterung ihm auf, / Bis aus der Nacht des Schöpfrischen Entzückens, / wie ein Funke, der Gedanke springt.» *Ib.*, vv. 75-78.

Por eso, en Hölderlin, la inspiración poética no procede nunca de una idea, de un suceso ni de una voluntad, sino que es de sí mismo, del entusiasmo, de donde surge la fuerza creadora. No se inflama contra una superficie cualquiera, sino que el fuego brota en él espontáneamente, como en milagro.

*...de pronto el genio creador desciende sobre nosotros; nuestro espíritu enmudece entonces y nuestro cuerpo sufre una sacudida hasta lo más hondo, como tocado por el rayo.*¹²³

Y eso es la inspiración, un rayo divino que se enciende en nosotros. Hölderlin nos describe este estado -que él conoce tan bien- en el cual la llamarada celeste consume todo recuerdo del mundo real.

*Entonces nos sentimos como si fuéramos un dios en su elemento propio, y nuestra alegría es un canto celestial.*¹²⁴

Desaparece entonces el dualismo; el cielo abraza la totalidad del sentimiento. (Sentirse identificado con el Todo, es ser dios, es estar en el cielo¹²⁵ - dice su Hiperión.)

Faetón, que simboliza la vida de Hölderlin, ha llegado a las estrellas en su carro de fuego y la música sideral suena ya en sus oídos. En esos momentos de éxtasis es cuando Hölderlin vive el apogeo de su vida.

Pero, aun en esos momentos de bienaventuranza, se mezcla ya un impreciso sentimiento de derrumbamiento, de caída. Sabe perfectamente que sólo se está los momentos de un relámpago en esas esferas celestes, en esa mesa divina donde se sirve el néctar y la ambrosia a los inmortales; por eso predice acto seguido su destino:

Sólo unos instantes puede el mortal vivir plenamente como un dios; después su

123. « (...) unvergeßlich / Der unverhoffte Genius über uns, / Der Schöpferische, göttlich kam, daß stumm / Der Sinn uns ward und wie vom / Strahl gerührt das Gebein erbebte» I, «Dichterberuf (Zweite Fassung)», p. 329, vv. 20-24.

124. « (...) hier fühlt er, wie ein Gott / In seinem Elementen sich, und seine Lust / Ist himmlischer Gesang» I, «Empedokles (Erster Entwurf)», p. 771, vv. 82-84.

125. «Eines zu sein mit Allem, das ist das Leben der Gottheit, das ist der Himmel des Menschen» I, *Hyperion*, p. 614.

*vida no puede ser ya más que un continuo recuerdo de esos instantes.*¹²⁶

Como a Faetón, después de ese maravilloso viaje en el carro de fuego, no le queda ya más que la terrible caída, la insondable caída a los más profundos abismos.

*Pues parece como si a los dioses no les pluguiera nuestra impaciente plegaria.*¹²⁷

Es entonces cuando el genio lúcido y feliz muestra a Hölderlin su otra casa, es decir, el aspecto tenebroso de demonio. Hölderlin, libre de la poesía, cae pesadamente para estrellarse en la vida cotidiana. Como faetón, se precipita hacia abajo, para caer, no sobre la tierra, sino aun más bajo todavía: sobre el tenebroso mar de la melancolía. Goethe y Schiller y los demás vuelven de la poesía como de un viaje; podrán volver, si se quiere, cansados, pero regresan con el alma sana y los sentidos cabales. Pero no así Hölderlin, que se rompe al caer y queda herido, destrozado y raramente ausente de la realidad. Su despertar del entusiasmo es siempre como una muerte del alma y entonces, en su hipersensibilidad, no ve en el mundo más que vulgaridad y grosería: «Los dioses mueren cuando muere el entusiasmo. Pan muere cuando muere Psiquis.»¹²⁸ La vida vulgar no merece ser vivida; fuera de los momentos de entusiasmo, todo es insípido y sin alma.

Aquí están las raíces de aquella melancolía peculiar de Hölderlin que no era, a decir verdad, una melancolía patológica del espíritu, sino que es como un contrapunto de la fuerza de exaltación extrema que posee su organismo. Esa melancolía, lo mismo que su entusiasmo, no procede del exterior, se alimenta de sí misma, pues no hay que exagerar la importancia del episodio de *Diotima*. Su melancolía es sólo la reacción que sigue al éxtasis y por tanto es algo infecundo. Si cuando se elevaba en el éter se sentía bañado de infinito, como formando parte de él, en su melancolía, en su esterilidad, se encuentra terriblemente aislado y ajeno a la existencia. Por eso yo quisiera llamar a esa melancolía: sentimiento de nostalgia, tristeza que ha de despertar en un ángel el recuerdo del cielo perdido, añoranza

126. «Nur zu Zeiten erträgt göttliche Fülle der Mensch. / Traum von ihnen ist drauf das Leben. » I, «Brod und Wein (Erste Fassung)», p. 378, vv. 114-115.

127. « (...) denn es scheint, / Als liebten unser ungeduldiges / Gebet die Götter nicht.» I, «Empedokles (Erster Entwurf)», p. 773, vv. 150-152.

128. «Die Götter sterben, wenn die Begeisterung stirbt. Pan ist tot, wenn Psyche stirbt» Cf. nota 119, p. 178.

infinita de una invisible patria. Hölderlin nunca trató de apartar de sí esa melancolía, como hicieron Leopardi, Schopenhauer o Byron, proyectándola hacia un pesimismo mundano. «Soy enemigo de esa enemistad con lo humano que se llama misantropía»¹²⁹ nos dice el poeta. Su piedad le impide renegar de una parte del Todo por insignificante que esa parte pueda parecer. Lo que sucede es que se siente ajeno a la vida real, a la vida práctica. No sabe hablar a los hombres más que cantando, es decir, que su lenguaje, su conversación, no puede ser de otro modo para que sea inteligible; por eso la producción poética es algo, para él, de una necesidad absoluta. La poesía le es como un asilo amable donde poder refugiarse, al huir de ese país extraño que es la tierra. Nunca ningún poeta ha entonado con más fervor el *Veni, Creator Spiritus*, pues Hölderlin sabe que toda fuerza creadora desciende siempre de arriba, como el vuelo de un ángel y nunca surge el propio ser. Fuera del éxtasis, vaga como ciego por el mundo vacío de dioses. «Pan muere, para él, cuando muere Psiquis» y la vida no es más que un montón de escorias sin la llama ardiente de un espíritu abierto para la floración.

Pero su tristeza es impotente contra el mundo: su melancolía es muda; poeta de la aurora, queda callado en el crepúsculo de la noche y así se deja llevar a la deriva, como el cadáver de sí mismo, hasta el final de su vida, poeta siempre, pero sin poder expresar sus sentimientos; y así Hölderlin, con las alas rotas, se convierte en su espectro trágico, en *Scardanelli*.

Waiblinger, que le conoció mucho y le trató de cerca en los años en que su espíritu estaba ya velado, le colocó en una de sus novelas con el nombre de Faetón. Faetón es el nombre que los griegos dieron a aquel adolescente que montó en un carro de fuego para marchar a ver los dioses. Los dioses le dejan aproximar; su vuelo cruza los cielos dejando un rastro de luz, pero después se precipita sin piedad en las tinieblas. Los dioses castigan siempre a aquel que se les aproxima demasiado; destrozan su cuerpo, ciegan su vista, y arrojan al audaz al fondo del abismo del destino. Pero, al mismo tiempo, aman al temerario que se quema por aproximarse a ellos y por eso colocan su nombre, como una figura ideal, a guisa de ejemplo, entre las eternas estrellas.

129. «Der Menschenfeindschaft bin ich feind» en carta a su hermano del 4 de junio de 1799, II, p. 768.

ENTRADA EN EL MUNDO

Muy a menudo, el corazón del hombre permanece dormido, como una simiente que estuviera envuelta en inerte cáscara, hasta que un día llega su hora.¹³⁰

Hölderlin, al salir de la escuela, entra en el mundo como quien penetra en territorio enemigo; él, todo fragilidad, sabe de sobra la lucha que le espera. Aun no ha bajado del coche de postas que avanza chirriante por el camino, cuando ya escribe, en extraño simbolismo, un himno titulado «*El Destino*» y que dedica a la madre de los héroes: la «Necesidad de brazo de bronce»¹³¹. En el momento de la partida, ya va el poeta cargado de presentimientos y dispuesto para su caída.

Todo parece que se le presenta bien: Schiller en persona le ha recomendado como dómine a Carlota von Kalb, pues el poeta se ha negado a ser pastor según los deseos de su madre. No hay otra casa en todas las provincias alemanas donde se honre tanto al entusiasmo y a la emoción como en casa de Carlota; no hay otra casa tampoco donde pueda encontrar más comprensión para su sensibilidad y timidez. Carlota misma era una mujer «incomprendida» y, por haber sido amante de Juan Pablo, tenía toda la comprensión posible para las almas sentimentales. El propio von Kalb le recibe con extrema amabilidad, y el muchacho le coge pronto aprecio sincero; por las mañanas, Hölderlin no tiene ocupaciones; puede, pues, dedicarse libremente a la poesía. Los paseos y excursiones a caballo que hace en común con la familia le ponen de nuevo en contacto con la amada naturaleza de quien hacía ya algún tiempo estaba algo apartado y, en sus paseos a Weimar y Jena, Carlota, mujer tan inteligente, cuida de introducirle en los círculos más distinguidos, y así es como le fué dado conocer a Goethe. Se ve, pues, que Hölderlin no

130. «Oft schläft, wie edles Saamenkorn, / Das Herz der Sterblichen in todter Schaale, / Bis ihre Zeit gekommen ist.» I, «Empedokles (Erster Entwurf)», p. 822, vv. 1462-1464.

131. « (...) die Mutter der Heroen, / Die eherne Nothwendigkeit» I, «Das Schicksaal», p.148, vv. 63-64.

podía haber caído en mejor parte. Sus primeras cartas están henchidas de entusiasmo y hasta de optimismo bromeando, escribe a su madre que: «desde que no tiene cuidados ni pájaros en la cabeza ha empezado a engordar»¹³². Expresa su satisfacción por la amabilidad de sus amigos, los cuales hacen llegar a Schiller y dan a la publicidad los primeros fragmentos de «Hiperión» que es sólo aún un esbozo. Por un momento, parece que Hölderlin se ha domiciliado en el mundo.

Pero pronto siente en su interior aquel demonio de la intranquilidad, aquel espíritu demoníaco de la inquietud que le arrastra como las aguas de un torrente. Pronto, en las cartas, hay un deje de melancolía y veladas quejas acerca de su falta de libertad; el secreto es éste: quiere partir, porque Hölderlin no puede vivir sujeto a un empleo, quiere vivir sólo para la poesía. En esta primera crisis, Hölderlin no se da aún cuenta de que lleva un demonio interior que le impide trabar relaciones, y no comprende que es su voluntad inflamable, su interno impulso, lo que le mueve. Esta vez lo atribuye a la molesta obstinación del muchacho y a su secreto vicio que él no logra dominar. En eso se ve la incapacidad de vida de Hölderlin; un muchacho de nueve años puede más que él. Y deja el empleo. Carlota von Kalb, al verle partir, comprende el porqué y escribe a su madre (para consolarla) la cruda verdad: «Su espíritu no puede descender a las mezquindades y trabajos del mundo... o mejor aún, su alma sufre demasiado por esas cosas.»¹³³

Hölderlin destroza por sí mismo todas las formas de vida que se le van presentando. Nada hay más falso que la idea corriente, de orden puramente sentimental, que se encuentra en las biografías del poeta y que declara que Hölderlin fué humillado por todas partes, que por doquier sufrió ofensas y que en Waltershausen, o en Francfort, o en Suiza, se quiso hacer de él un lacayo, torturando así su dignidad. La verdad no es ésa, no: por todas partes se trató de favorecerle. Pero su epidermis era demasiado fina, su sensibilidad exagerada, su ánimo sufría demasiado.

Se puede aplicar a Hölderlin y a naturalezas análogas lo que Stendhal hizo reflejar en su espejo y personificó en Enrique Brulard: «Ce qui ne fait qu'effleurer les autres me blesse jusqu'au sang.» Hölderlin se ha encontrado con la realidad y el mundo es ya sólo, para él, brutalidad, encadenamiento y esclavitud: sólo la poesía le puede hacer feliz, fuera de la esfera poética, Hölderlin no puede respirar; sus manos se tienden hacia el vacío que le

132. «Seit ich keine [Sorgen und Grillen] mehr habe, beginn' ich dick zu werden.» en carta a su madre del 20 de abril de 1794, II, p. 531.

133. «Sein Geist kann sich zu dieser kleinlichen Mühe nicht herablassen.-Oder vielmehr sein Gemüth wird zu sehr davon *afficirt*.» en carta de Charlotte von Kalb a la madre de Hölderlin, enero de 1795, III, p. 586.

rodea y el aire del mundo le asfixia. «¿Por qué no he de estar tranquilo como un muchacho, si nada me impide dedicarme a mi inocente diversión y lo que me rodea es agradable?»¹³⁴ se pregunta a sí mismo, asustado de tanto conflicto que se le presente a cada paso. No sabe todavía que su inadaptación es incurable, aun llama casualidad a eso que encierra un demonio y que es su vocación. Cree aún que libertad y poesía son cosas que pueden unirle al mundo. Así se atreve a lanzarse a una vida libre, sin trabas, lleno de esperanzas por la obra que va a realizar. Hölderlin prueba la libertad. Se dispone a pagar con toda suerte de privaciones una vida libre, puramente intelectual. En invierno pasa días enteros en cama para así ahorrar leña: sólo come una vez al día; renuncia a beber vino o cerveza, renuncia en fin hasta al más insignificante placer. Nada ve de Jena si no es algunas conferencias de Fichte; a veces Schiller le concede alguna hora de compañía. Vive retirado en un cuartucho que apenas puede llamarse habitación. Pero su alma viaja con Hiperión a través de la Grecia y hasta podría considerarse feliz, si no fuera porque está predestinado a la inquietud, a la convulsión.

ENCUENTRO PELIGROSO

¡Ojalá no hubiera ido nunca a vuestra escuela!¹³⁵

Lo primero que hace Hölderlin, cuando se decide a vivir en libertad, es pensar en lo heroico de la vida y que es el impulso hacia lo grande. Sin embargo, antes de querer descubrir ese pensamiento heroico dentro de su propio pecho, quiere ver a «los espíritus grandes», a los poetas; quiere ver las cumbres sagradas. No es, pues, la casualidad lo que le lleva a Weimar; no, allí están Goethe y Schiller, allí está Fichte y alrededor de éstos, como satélites brillantes, están Wieland, Herder, Juan Paul, los Schlegel, es decir, todo el

134. «Denn warum bin ich denn friedlich und gut, wie ein Kind, wenn ich ungestört mit süßer Muße diß unschuldigste aller Geschäfte treibe» en carta a su madre de enero de 1799, I, p. 736.

135. «Ach! wär' ich nie in eure Schulen gegangen» I, *Hyperion*, p. 615.

firmamento espiritual de Alemania. Su espíritu poético, que odia lo que no es poesía, anhela vivir en ese círculo elevado y respirar esa atmósfera espiritual. Aquí espera gustar del divino néctar, del espíritu antiguo, a fin de así ensayar sus fuerzas en este Ágora, en este coliseo de lucha poética. Pero antes, el joven Hölderlin quiere prepararse para esas lides, pues el poeta no se siente digno, intelectualmente hablando, por su pensamiento y por su cultura, de sentarse junto a Goethe, cuyo espíritu abraza el universo, o junto a Schiller, espíritu de coloso, que se agita en formidables abstracciones. Por este motivo, incurre en el eterno error de los alemanes que es quererse formar de un modo sistemático; quiere cultivarse y emprende estudios filosóficos. Lo mismo que Kleist, fuerza su naturaleza que es todo espontaneidad, trata de hacer la anatomía de ese cielo que le llena de felicidad y quiere someter sus proyectos poéticos a las doctrinas filosóficas. Nunca, en mi opinión, se ha dicho con toda crudeza cuán perjudicial fué, no ya para Hölderlin, sino para todos los poetas alemanes, el encontrarse con Kant y con su Metafísica.

La historia de la literatura podrá encontrar digno de alabanza que los poetas de entonces llevasen a su círculo poético la ideología de Kant, pero todo espíritu libre debe confesarse los daños incalculables de esa invasión de ideas dogmáticas en el reino de la poesía. Soy de la firme opinión de que la influencia de Kant limitó en extremo la producción poética de la época clásica, producción que se dejó influir mucho por la maestría constructiva de sus pensamientos. Kant perjudicó en extremo la expresión sensual, la euforia de la poesía, el libre curso de la imaginación, al quererlas llevar hacia un criticismo estético. Esterilizó las facultades puramente poéticas de todo aquel que abrazó sus teorías. ¿Y cómo podría ser de otro modo? : un ser todo cerebro, todo fría razón, ¿cómo podría fecundar la fauna y la flora de la fantasía? ¿Cómo podría ese hombre que no conoció mujer ni salió de su provincia, ese hombre que era como un delicado mecanismo de relojería inflexible en su regularidad, ese hombre que se atornilló así a su vida cuarenta, cincuenta y hasta sesenta años, ese hombre desprovisto de espontaneidad, sujeto a un sistema rígido, pues su genio era sólo constructivismo fanático, como podría ese hombre, repito, ser jamás útil a un poeta, a un poeta que vive sólo por sus sentidos, que se eleva por su inspiración y a quien la pasión arrastra siempre a la inconsciencia?

La influencia de Kant apartó a los clásicos de su pasión más magnífica, más poética y que tenía toda la fuerza y el colorido del Renacimiento, y los llevó insensiblemente a un nuevo humanismo: a una poesía de eruditos. Por último ¿no ha sido para la poesía alemana una grande pérdida, el que Schiller, el más formidable plasmador de figuras poéticas, se preocupe y se torture buscando dividir la poesía en dos categorías: la poesía ingenua y la

poesía sentimental, y que Goethe diserte con los hermanos Schlegel acerca de los clásicos y los románticos? El exceso de luz de la Filosofía debilita a los poetas, aunque ellos no se den cuenta, porque esa luz es fría y surge de este espíritu sistemático que cristaliza según leyes fijas; precisamente cuando Hölderlin llegó a Weimar, Schiller ha perdido ya aquella su primera borrachera de inspiración y Goethe (cuya sana naturaleza ha reaccionado siempre frente a toda metafísica sistemática) se dedica con todo interés a la ciencia. La correspondencia entre Goethe y Schiller nos demuestra muy claramente en qué esferas de acción se agitaban entonces sus pensamientos; esas cartas son magníficos documentos, son una magnífica concepción del universo, pero son racionalistas; parecen más bien la correspondencia de filósofos o de profesores de estética que confesiones poéticas. La poesía está, cuando Hölderlin entra en aquellos círculos, desplazada de su centro por la constelación de Kant y ha sido relegada a la periferia. Ha empezado una época de humanismo clásico. Únicamente que, por fatal contraste con Italia, los espíritus más fuertes de la época no se han refugiado, como Dante, Petrarca o Boccaccio, en la poesía al huir del mundo helado de la erudición; al contrario, Goethe y Schiller han dejado el divino mundo creador para refugiarse en la frialdad de la ciencia y de la estética. ¡Ay! nunca más han de volver ya aquellos años divinos!

Y los jóvenes que tienen a esas grandes figuras como maestros sufren la fatal locura de la formación filosófica. Y así Novalis, de espíritu angélicamente abstracto, y Kleist, todo impulso, los dos, a pesar de su naturaleza que repele todo espíritu positivo como el de Kant y su escuela, se dejan llevar a la deriva, llenos de duda, hacia este elemento hostil. Hasta Hölderlin, todo inspiración, que aborrece lo sistemático; indómito, abstracto, rebelde por su propia voluntad, fuerza su naturaleza y se atornilla a los análisis filosóficos creyéndose además obligado a hablar en esa jerga estético-filosófica que domina, y todas sus cartas de los tiempos de Jena están atiborradas de sosas interpretaciones de conceptos y de esfuerzos por filosofar, cosas tan contrarias al anhelo infinito que le llenaba. Pues Hölderlin es precisamente un espíritu ilógico, no intelectual; sus pensamientos, grandiosos como relámpagos del genio, no son articulables; resisten a toda combinación, a todo sistema. Lo que él dice del espíritu creador, marca bien sus límites:

*Sólo reconozco lo que florece naturalmente; lo meditado, ya no lo reconozco.*¹³⁶

136. Cf. «An die Deutschen (Zweite Fassung)», III p. 104, vv. 15-16.

Este espíritu no puede expresar más que el anhelo de llegar, pero no puede elaborar esquemas o conceptos. Las ideas de Hölderlin son aerolitos -piedras del cielo y no de cantera terrestre- y por eso no pueden ser alisadas y colocadas disciplinadamente para formar un muro, es decir, un sistema, pues todo sistema es siempre un muro. Esas piedras quedan en la misma forma que caen, no necesitan ser desbastadas ni sufrir variación alguna. Lo que una vez dijo Goethe refiriéndose a Byron, se le puede aplicar mil veces mejor a Hölderlin: «Cuando raciocina es un niño; sólo es grande cuando hace poesía.» Pero ese niño se sienta en el banco de la escuela de Fichte y de Kant y se asfixia, desesperado, en las doctrinas que oye, de forma que hasta Schiller le ha de advertir un día: «Huya usted siempre que pueda de las materias filosóficas; son las más ingratas... permanezca más bien cerca del mundo sensible; así no se expondrá a perder el entusiasmo.»¹³⁷

Ha de pasar bastante tiempo antes de que Hölderlin vea el peligro a que se expone en el laberinto de la lógica. Pero una disminución en sus producciones, como un exacto barómetro, le advierte un día que él, todo alas, ha caído en una atmósfera que le asfixia y entonces, sí, dándose cuenta, repele de sí toda la filosofía sistemática: «He ignorado durante algún tiempo por qué el estudio de la Filosofía, que suele producir tantas satisfacciones, a mí me ponía nervioso, inquieto y hasta pasional, a pesar de la tranquilidad que este estudio exige, y tanta más intranquilidad me producía cuanto más me concentraba en ella. Ahora ya veo que si esto sucedía es porque me alejaba de mí mismo, de mi propia naturaleza»¹³⁸. Por primera vez, descubre la fuerza de su vocación poética que celosamente no le permite entregarse a la vida material. Su naturaleza le exigía cernerse entre el mundo superior y el inferior. No podía encontrar el reposo, ni en lo abstracto, ni en la realidad concreta.

Así engaña la Filosofía a su abnegado discípulo; inspira, en su espíritu lleno de dudas, nuevas dudas todavía y no le hace aumentar la certeza como él pudiera esperar. Pero su segunda decepción, más peligrosa que la primera, viene de los poetas. Desde lejos, se le aparecían como mensajeros de lo sobrenatural, sacerdotes que elevaban su corazón

137. «Fliehen sie wo möglich die philosophischen Stoffe, sie sind die undankbarsten (...) bleiben Sie der Sinnenwelt näher, so werden Sie weniger in Gefahr seyn, die Nürchternheit in der Begeisterung zu verlieren» en carta de Schiller a Hölderlin, noviembre de 1796, II, p. 641.

138. «Ich wußte lange nicht, warum das Studium der Philosophie, das sonst den hartnäckigen Fleiß, den es erfordert, mit Ruhe belohnt, warum es mich, je uneingeschränkter ich mich ihm hingab, nur immer um so friedensloser und selbst leidenschaftliche machte. Und ich erkläre mir es jetzt daraus, daß ich mich in höherm Grade, als es nöthig war, mich von meiner eigentümlichen Neigung entfernte.» en carta a su madre de enero de 1799, II, p. 736.

hacia Dios; creía que su entusiasmo aumentaría en su presencia, principalmente en la de Goethe, y aun más en la de Schiller a quien había leído noches enteras en el Seminario de Tubinga y cuyo «Don Carlos» había sido como la «nube encantadora de su juventud». Esperaba que le darían [sic], a su propia inseguridad, aquello que transfigura la vida, es decir, el impulso hacia el infinito, la elevada fogosidad. Pero aquí empieza el eterno error de la segunda y tercera generación y que consiste en querer seguir a sus maestros; olvidan los jóvenes que el tiempo resbala sobre las obras perfectas como sobre el mármol, sin dañarlas, pero no pasa así con los hombres, aunque sean poetas; las obras perduran, pero el hombre envejece. Schiller es ya consejero, Goethe es consejero privado, Herder, consejero del Municipio, y Fichte, profesor de Universidad. Sus intereses ya no están en la producción poética, sino en los problemas de la poesía; la diferencia es clara. Todos están ya ligados a su obra, han anclado en la vida y nada hay tan ajeno a un hombre, nada tan fácil de olvidar, como su propia juventud; así la mala inteligencia fué algo fatalmente unido a los años: Hölderlin esperaba de ellos entusiasmo y ellos le enseñan moderación; él ansiaba inflamarse a su lado y ellos sólo le bañan con una ligera luz; junto a ellos, quería una vida libre, una existencia espiritual, y ellos se esfuerzan por buscarle una buena colocación burguesa. Él iba a buscar, junto a ellos, ánimos para la lucha monstruosa que le marca su destino y ellos (con la mejor intención) le aconsejan una paz honrosa. Él iba a inflamarse y ellos tratan de apagarle; así, a pesar de todas las afinidades intelectuales, a pesar de sus simpatías, la sangre ardiente de Hölderlin, frente a la sangre ya templada de ellos, da lugar a la mala inteligencia.

Ya su primer encuentro con Goethe es simbólico. Hölderlin visita a Schiller y allí se encuentra con un señor ya anciano que le dirige fríamente algunas preguntas, a las que él contesta con indiferencia; la misma noche, con sobresalto, se entera de que ha estado frente a Goethe. En aquella ocasión no reconoció personalmente a Goethe, y espiritualmente no había de reconocerle ya nunca; Goethe, por lo demás, tampoco reconoció nunca a Hölderlin. Si se exceptúan las cartas que escribió a Schiller, no menciona Goethe a Hölderlin para nada en el transcurso de casi cuarenta años. Como desquite, Hölderlin se siente atraído por Schiller, como Kleist se sintió atraído por Goethe; ambos sólo sienten la atracción hacia uno de los astros de aquella constelación y, con injusticia de jóvenes, se olvidan totalmente del otro genio.

Goethe desconoce totalmente a Hölderlin cuando dice de él que «sus poesías expresan un agradable esfuerzo que se pierde en la satisfacción de su propia obra» y no ve la pasión nunca satisfecha de Hölderlin cuando le alaba por poseer «cierta intimidad,

atractivo y mesura», y recomienda, al verdadero creador del himno en la poesía alemana, que haga principalmente pequeñas poesías¹³⁹. Ese buen olfato que siempre tuvo Goethe para descubrir el oculto demonio, le falló completamente en este caso y, por eso, no se pone en guardia, como siempre acostumbraba hacerlo cuando sospechaba lo demoníaco; en este caso, es decir, en sus relaciones con Hölderlin no lo hizo, y así se muestra con él lleno de «bonhomie» amable e indiferente. Y mira a Hölderlin con mirada superficial que no trata nunca de hacerse profunda. Eso lastimó en grado sumo a Hölderlin, tanto, que cuando Hölderlin se sumergió en las tinieblas de la locura, saltaba de cólera cuando algún visitante osaba pronunciar el nombre de Goethe, porque, cosa notable, Hölderlin, entre las brumas de su desvío de la razón, siempre recordó las antipatías o las simpatías de antaño.

Hölderlin pasó, pues, como todos los poetas de su tiempo, por el obligado desengaño, por aquella decepción que hizo que Grillparzer, tan frío y hermético, dijera un día con toda claridad de palabras: «Goethe se ha dedicado a la Ciencia y, en su quietismo grandioso, reclama la moderación, la inercia y la pasividad, mientras que en mí arden, chispeantes, todas las antorchas de la imaginación». Hasta él, el más sabio de los hombres, no fué bastante sabio para comprender, en sus años de vejez, que juventud es sólo otra palabra que sirve para nombrar la exaltación.

Las relaciones de Hölderlin con Goethe no fueron, pues, más que unas relaciones muy tenues; si Hölderlin, con su habitual humildad, se hubiera dado a los consejos de Goethe, es decir, hubiera reducido sus proporciones, limitándose a ser un poeta idílico o bucólico, su propia vocación hubiera corrido un grande peligro; por eso esa resistencia que mostró hacia Goethe, es, en el mejor de los sentidos, su propio instinto de conservación. Trágicas fueron en cambio sus relaciones con Schiller, trágicas y tempestuosas para Hölderlin, pues, en este caso, su voluntad tuvo que ponerse enfrente del hombre que más amaba, enfrente del hombre que era su formador espiritual, su maestro. El culto que siente por Schiller es el fundamento de su concepción del universo; por eso, es nada menos que su universo lo que amenaza hundirse, cuando Schiller, con su actitud suave, reservada, tibia e inquieta, provoca en el alma sensible del poeta un verdadero terremoto; pero esa falta de comprensión entre Schiller y Hölderlin es algo altamente ético, es una defensa llena de afecto y de dolor. Sólo es comparable ese desacuerdo al que reinó entre Nietzsche y Wagner. También, en este caso, el alumno es el que defiende la pureza de ideas contra su

139. « (...) ein sanftes, in Genügsamkeit sich auflösendes Streben aus.», « (...) eine gewisse Lieblichkeit und Mäßigkeit», «ihm besonders gerathen kleine Gedichte zu machen» en cartas de Goethe a Schiller del 28 de junio, 1 de julio y 23 de agosto de 1797, III, p. 593, 595 y 598.

propio maestro y antepone la fidelidad a sí mismo al proselitismo. Y verdad es que Hölderlin fué más fiel a Schiller que el mismo Schiller consigo mismo.

En efecto, Schiller, por aquellos tiempos, es aún amo y señor de sus dotes poéticas; aún sabe poner en sus palabras aquel énfasis que llega hasta el hondo de los corazones alemanes, pero Schiller, antes que Goethe, ha visto cómo se enfriaba su espíritu; allí está, asmático, envejecido, sin salir de su habitación, sentado en un sillón de enfermo; su entusiasmo poético no se ha perdido, sin embargo; lo que ha pasado es que se ha hecho un entusiasmo intelectual, se ha convertido en teoría; la fuerza creadora, espumosa y rebelde del poeta que supo lanzar al mundo su «In Tyrannos» ha cristalizado en una «Metódica del Idealismo»; su alma de fuego se ha convertido en una lengua de fuego; su fe se ha hecho un optimismo manejable perfectamente para los fines burgueses en forma de liberalismo. Schiller ya no vive más que emociones intelectuales que no son, como exige Hölderlin, «integrales», es decir, de todo el ser, de la existencia toda. Sería en verdad una hora extraña aquella en que Hölderlin se presentó ante Schiller, pues Hölderlin era su propio hijo espiritual, no ya en el sentido de la forma de los versos ni en su orientación, sino que era hijo de toda su ideología y de la fe de Schiller en la elevación de la Humanidad. Está formado de su misma substancia, es tan hijo suyo como los personajes que ha creado en sus obras, como Fosa y como Max Piccolomini; así que no puede menos de ver en Hölderlin reflejo de su «yo», su palabra que ha tomado cuerpo. Hölderlin es sencillamente todo lo que Schiller pidió a los jóvenes: entusiasmo, pureza, exaltación; es el postulado de Schiller hecho hombre, es decir, idealismo como condición primera de la existencia. Hölderlin vive verdaderamente ese postulado, mientras que el propio Schiller ya no pide más que un idealismo retórico-dogmático; Hölderlin cree en esos dioses de la Grecia, esos dioses que para Schiller ya no son más que grandiosas y decorativas alegorías; Hölderlin vive con toda fe religiosa, no poética tan sólo, para aquella misión del poeta que para Schiller es ya sólo un postulado ideal. Y de pronto, ve ante sí, en Hölderlin, encarnadas todas sus teorías, sus anhelos. Y se comprende el espanto de Schiller cuando ve hecho hombre ante sí su propio postulado; en seguida le reconoce: «Encontré en sus poesías -escribe a Goethe-, mi propia substancia; no es la primera vez que ese poeta me recuerda a mí mismo»¹⁴⁰, y se inclina respetuoso ante el joven humilde que es todo fuego, y lo hace como si tuviera delante su propia imagen de cuando era joven y que ahora está ya tan lejos.

Pero esa fogosidad volcánica, ese entusiasmo (que él en sus poesías trata siempre

140. «Ich fand im diesen Gedichten viel von meiner eigenen Gestalt, und es ist nicht das erste mal, daß mich der Verfasser an mich mahnte» en carta de Schiller a Goethe del 30 de junio de 1797, III, p. 594.

de despertar) aparece ante Schiller, ya hombre maduro, como algo sumamente peligroso para la vida normal. Schiller, humanamente hablando, no puede aprobar en Hölderlin lo que siempre pidió en el orden poético, es decir: efervescencia espumante, el jugarse la vida en una sola carta. Y, trágicamente, ha de apartar de sí su propia creación, ese idealismo exaltado, no adaptable a la existencia humana. Por primera vez, se presenta ante Schiller la contradicción peligrosa de querer partir la vida interior entre la poesía heroica y la existencia burguesa y comodona. Mientras que corona de laurel a sus discípulos poéticos, Posa, Max, Moor, y los envía a la muerte porque son demasiado grandes para esta vida, queda perplejo ante su otra creación, ante Hölderlin, pues en seguida le salta a la vista que aquel idealismo que él ha encendido en los jóvenes alemanes, sólo está en su lugar en el mundo ideal, en el drama, pero que aquí, en Weimar o en Jena, esa entrega sin condiciones a la poesía, esa voluntad interior al servicio del demonio, traen forzosamente la perdición de todo joven. «Tiene una peligrosa subjetividad, es un estado grave, pues a naturalezas así, muy difícilmente se las puede conducir»¹⁴¹. Entonces habla de Hölderlin como si fuera una aparición ambigua, llamándole «el iluminado» del mismo modo con que Goethe hablaba del «patológico» Kleist.

Ambos reconocen por intuición, ese demonio interior, esa presión interna, recalentada, explosiva. Y Schiller, que en la poesía ensalza a tales jóvenes, en exaltados lirismos que brotan de lo más hondo de sus sentimientos, en la vida real, como hombre bondadoso, trata tan sólo de aplacar y moderar a Hölderlin. Entonces se interesa por su vida privada, le busca colocación a sus obras en una casa editora; Schiller, es, por decirlo así, algo paternal con el joven poeta. Entonces, con suave presión, trata de reducir su entusiasmo, esa tensión interior tan peligrosa, pero no cuenta que esa ligera presión aún tan suave, puede fácilmente romper aquella alma hipersensible y frágil. Y así, poco a poco, se van haciendo complicadas las relaciones entre Schiller y Hölderlin. Schiller, con esa mirada que sabe conocer el destino, ve elevada sobre la cabeza de Hölderlin el hacha de la destrucción, y Hölderlin se siente otra vez no comprendido y, esta vez, es por el hombre único a quien se ha entregado con toda el alma, por Schiller, de quien él depende fatalmente, sin condiciones. Había esperado de Schiller recibir un nuevo impulso, un nuevo fortalecimiento. «Una palabra amable, salida de los labios de un hombre honrado, viene a ser como un agua espiritual que fluye de las entrañas de un monte y que nos

141. «Er hat eine Heftige Subjectivität (...). Sein Zustand ist gefährlich, da solchen Naturen so gar schwer beyzukommen ist» *Ib.*.

comunica el misterioso vigor de la tierra»¹⁴²-dice Hiperión. Pero tanto uno como otro, tanto Schiller como Goethe, no le dan este agua más que gota a gota y como con timidez; nunca le prodigan el entusiasmo ni le inflaman el corazón; así, pues, la proximidad de Schiller acaba por ser para Hölderlin un verdadero tormento: «Siempre estaba deseando ver a usted y, cuando le vi, fué solamente para sentir que yo nada podía significar para usted»¹⁴³, le escribe en dolorosa despedida, hasta que acaba por expresar claramente su disconformidad: «Por eso me permitirá usted que le confiese que, muy a menudo, lucho secretamente contra su genio de usted para poder apartar de su influencia mi propia libertad»¹⁴⁴.

Reconoce, pues, que ya no puede confiar lo más íntimo de su ser a quien censura sus poesías, a quien apaga sus entusiasmos, y a quien parece querer ver con más gusto la mezquindad y la tibieza que el entusiasmo y tensión. Por orgullo -aun dentro de su humildad- acaba por ocultar a Schiller sus creaciones más esenciales, más ciertas, y le muestra lo más teatral y lo más epigramático de su producción, pues Hölderlin no sabe defenderse; sólo le es dado doblegarse o esconderse; esa es siempre su posición. Hölderlin sigue siempre de rodillas ante los dioses de su juventud: nunca desaparece en él la veneración y el agradecimiento para aquellos que fueron «la nube encantada de su juventud» y que le revelaron el secreto del canto. Y ahora, Schiller se vuelve de vez en cuando hacia él sólo para decirle algunas palabras amables. Y Goethe pasa por su lado con toda indiferencia; pero ambos le dejan de rodillas hasta que se le rompa el espinazo.

Así pues, su encuentro con esos dos grandes hombres fué algo fatal y peligroso; el año de libertad absoluta, que pasa en Weimar y durante el cual pensaba terminar sus obras, ha sido un año perdido. La Filosofía -ese hospital para poetas desgraciados¹⁴⁵- de nada le ha servido, los poetas tampoco. «Hiperión» ha quedado como un torso solamente, el drama está sin acabar y sus medios económicos se han agotado pese a la más estricta economía. Parece, pues, perdida su primera batalla para lograr una existencia de pura poesía. Hölderlin vuelve a ser una carga para su madre, y cada pedazo de pan está empapado en reproches encubiertos. Pero, en realidad, ha triunfado de su mayor enemigo; no se ha

142. « Ein freundliches Wort aus eines tapfern Mannes Herzen [...] ist wie ein geistig Wasser, das aus der Tiefe der Berge quillt, und die geheime Kraft der Erde uns mittheilt in seinem kristallinen Tropfen. » I, *Hyperion*, p. 618.

143. «Ich war immer in Versuchung, Sie zu sehen, und sah Sie immer nur, um zu fühlen, daß ich Ihnen nichts seyn konnte» en carta a Schiller del 23 de julio de 1795, II, p. 589-90.

144. «Deßwegen darf ich Ihnen wohl gestehen, daß ich zuweilen in geheimem Kampfe mit ihrem Genius bin, um meine Freiheit gegen ihn zu retten. » en carta a Schiller del 30 de junio de 1798, II, p. 690.

145. «Es gibt zwar einen Hospital, wohin sich jeder auf meine Art verunglückte Poët mit Ehren flüchten kann- die Philosophie» en carta a Neuffer del 12 de noviembre de 1798, II, p. 711.[Cf. nota 78, p. 156].

dejado apartar de la integridad de su entusiasmo; no se ha dejado moderar ni templar como querían los que hablaban en nombre de sus intereses. Su genio se ha afirmado más profundamente en su verdadero elemento y su demonio le ha dado el instinto de no acomodarse a las sensateces que se le proponían. Así que sólo responde con un ex abrupto violento a los esfuerzos de Schiller y de Goethe para llevarle a lo idílico, a lo bucólico. Goethe había dicho al poeta en su poesía *Euforion*:

Suavemente, suavemente; nada de audacia para así no enpadres, mira de domar tus impulsos sobrehumanos que son contarte con la desgracia y la perdición... por amor a tus demasiado violentos. Conténtate con adornar silenciosamente tu campo.

Y a eso contesta Hölderlin lleno de pasión:

*¿Qué he de domar, si el alma me arde al verse encadenada? ¿Por qué vosotros, oh espíritus relajados, queréis arrancarme de mi propio elemento que es el fuego, si no puedo vivir más que combatiendo?*¹⁴⁶

Ese elemento ardiente, es decir, el entusiasmo, en el cual vive el alma de Hölderlin, como salamandra en el fuego, ha podido ser salvado del abrazo glacial de los clásicos y, ebrio en su propio destino, aquél que no podía vivir más que combatiendo, se arroja de nuevo en medio de la lucha, en medio de la vida y...

*es entonces que, en esa fragua, se forja toda su pureza.*¹⁴⁷

Lo que podía romperle, sirve sólo para templar mejor su alma; y lo que temple su alma, acaba por romperle.

146. «Was sänftiget ihr dann, wenn in den Ketten / Der ehrnen Zeit die Seele mir entbrennt, / Was nehmt ihr, den nur die Kämpfe retten, / Ihr Weichlinge, mein glühend Element?» I, «Der Jüngling an die klugen Rathgeber», p. 181, vv. 13-16.

147. «In solcher Esse wird dann/ Auch alles Lautre geschmiedet» I, «Der Rhein», p. 344, vv. 81-82.

DIOTIMA

A pesar de todo, los débiles son arrastrados por el destino.¹⁴⁸

Madame de Staël escribe en su diario: «Francfort est une tres jolie ville; on y dîne parfaitement bien, tout le monde parle le Francais et s'apelle Gontard».

En una de esas familias llamadas Gontard, el fracasado poeta entra como dómine, como maestro de un niño de ocho años; aquí, como en Waltershausen, su espíritu impresionable no ve al principio más que «buenas gentes, como no es fácil encontrar»¹⁴⁹; se encuentra bien, aunque ya ha perdido mucha de su primitiva fuerza impulsiva. «Estoy, por lo demás -escribe en tono elegíaco a Neuffer- como una planta en flor que, roto el tiesto, ha caído a la calle; los tiernos brotes se han perdido, sus raíces están mutiladas y, vuelta a plantar de nuevo, sólo puede salvarse de la muerte a fuerza de cuidados»¹⁵⁰. Y él conoce perfectamente su fragilidad que consiste en no poder respirar más que en una atmósfera de idealismo y poesía, en una Grecia imaginaria. La realidad es que, ni aquí ni allí, ni en Waltershausen, ni en Francfort, ni en Hauptwyl, ha encontrado particularmente una vida dura; es que todos esos sitios, por ser lugares determinados y reales, ya son trágicos a sus ojos: «the world is too brutal for me» dijo ya una vez su hermano en espíritu, Keats. Esas almas tan tiernas no podían soportar más que una existencia poética.

Así, el sentimiento poético de Hölderlin se vuelve hacia la única figura que puede ser considerada, en el medio en que vive, como un ensueño, como un mensajero del «más allá». Y esa figura es la madre del muchacho, Susana Gontard, su Diotima. En un busto que ha llegado hasta nosotros, brilla en sus rasgos toda la pureza griega y es en este aspecto que Hölderlin la ve desde el primer momento. «¿No es verdad? ; es una griega», le susurra a su amigo Hegel cuando este viene a verle a Francfort; «parece que pertenece a mundo que nada tiene de terrestre». Ella, como él, caída entre los hombres, busca dolorosamente su propio elemento, propio universo:

148. «Die Stillsten [Schwästen] reißt / das Schicksaal doch hinaus. » I, «Empedokles (Zweiter Entwurf)», p. 861, vv. 641-642.

149. « (...) sehr guten und wirklich, nach Verhältnis, selten Menschen.» en carta a Neuffer del 15 de enero de 1796, II, p. 611.

150. « (...) und ich bin ohnedies wie ein alter Blumenstok, der schon einmal mit Grund und Scherben auf die Straße gestürzt ist und seine Sprößlinge verloren und seine Wurzel verletzt hat und nur mit Mühe wieder in frischen Boden gesetzt und kaum durch ausgesuchte Pflege vom Verdorren gerettet» en carta a su hermano de junio de 1796, II, p. 622.

*Tú callas y sufres, porque no te comprenden, oh espíritu noble; miras la tierra y callas, porque en vano buscas a los tuyos en la luz del sol, pues esas almas grandes y tiernas no existen en ninguna parte.*¹⁵¹

Hölderlin, eterno soñador, no ve en la esposa del que le da el pan, más que a una hermana, una mujer desterrada del mismo mundo interior que él sueña, y a este profundo sentimiento de afinidad no viene a mezclarse ningún pensamiento sensual. Todo pensamiento de Hölderlin tiende siempre hacia arriba, hacia la esfera espiritual. Por primera vez en su vida, Hölderlin ha encontrado en la tierra una imagen del ideal que un día presintió y, por extraño paralelismo con los versos que un día dirigió Goethe a Carlota de Stein:

¡Oh!, en tiempos que ya fueron vividos, tú fuiste hermana mía, o esposa quizá.

él también saluda a Diotima como si la hubiese esperado largo tiempo o como si fuera una hermana en alguna preexistencia:

*Diotima, noble espíritu. Hermana mía, divina allegada. Antes de haberte dado la mano, te había ya conocido en un mundo pretérito*¹⁵²

Por primera vez en este mundo corrompido y fragmentario, logra ver, logra ver, en la embriaguez del entusiasmo, la criatura humana que es «Uno y Todo». Amabilidad y elevación, calma y viveza, espíritu y corazón, y además belleza; tal es esa criatura privilegiada. Y por primera vez, en una carta de Hölderlin, brota la palabra *felicidad* como un sonido de órgano triunfal. «Todavía soy feliz, como en el primer momento; para mí es ella una amistad alegre, eterna y sagrada, pues es un ser desterrado en este mundo de miseria, de desorden y sin espíritu. Mi sentimiento de belleza no se engaña; se orienta ya para siempre hacia esa cabeza de *madona*. Mi inteligencia se educa junto a ella y mi ánimo turbado se calma y reposa a su lado, en una paz agradable».¹⁵³

151. «Du schweigst und duldest, denn sie verstehen dich nicht, / Du edles Leben! Siehest zur Erd' und schweigst / Am schönen Tag, denn ach! umsonst nur / Suchst du die Deinen im Sonnenlichte, / (...) / Die zärtlichgroßen Seele, die nimmer sind.» I, «Diotima (Dritte Fassung)», p. 327, vv. 1-4 y 13.

152. «Diotima! edles Leben! / Schwester, heilig mir verwandt! / Eh' ich Dir die Hand gegeben, / Hab ich ferne Dich gekannt.» I, «Diotima (Jüngere Fassung)», p. 223, vv. 13-16.

153. « (...) noch bin ich immer glücklich, wie im ersten Moment. Es ist eine ewige fröhliche heilige Freundschaft mit einem Wesen, das sich recht in diß arme Geist- u. Ordnungslose Jahrhundert verirrt hat!

Esa mujer influye formidablemente sobre Hölderlin, ya que logra serenarle. Un Hölderlin, todo éxtasis, no necesita aprender de una mujer lo que es la fogosidad. La felicidad para ese corazón, siempre inflamado, es la acción bienhechora del reposo. Y esa es la influencia que Diotima ejerce en él: moderación. Lo que no había logrado Schiller, lo que no había logrado ni aún la madre del poeta, lo logra esa mujer que, en dulce melodía, sabe domar aquel espíritu intranquilo. Entre las líneas de «Hiperión» se adivina su mano solícita, su ternura maternal. Se ve cómo ella trata de volver a ganar la vida de aquel muchacho que parecía perdido, pues, como escribe el mismo Hölderlin, «ella siempre trata con sus consejos, con sus cariñosas advertencias, hacer de mí un hombre normal y hasta de buen humor, y me reprocha el desorden de mis cabellos, el descuido de mi traje, o mis uñas roídas»¹⁵⁴. Como a un niño impaciente, le cuida con ternura -a él que es quien debía velar por los hijos de ella- y esta atmósfera apacible hace la felicidad de Hölderlin. «Bien sabes tú -escribe a un amigo de confianza- cómo era yo; sabes cómo vivía sin fe; mi corazón estaba cerrado a todos y era por eso un miserable; ¿cómo podría, pues, ahora ser tan alegre como un águila si no se me hubiera aparecido ese ser único?»¹⁵⁵. El mundo se le presenta más puro, más sagrado, ahora en que su monstruosa soledad se ha convertido en armonía.

*¿No se ha llenado mi corazón de la más hermosa vida? ; ¿no hay en él algo santo, desde que amo?*¹⁵⁶

Y la frente de Hölderlin se vió libre por algunos momentos de aquella perenne misantropía.

*La Fatalidad ha aflojado su presión por algún tiempo.*¹⁵⁷

Mein Schönheitsinn ist nun vor Störung sicher. Er orientirt sich ewig an diesiem Madonnenkopfe. Mein Verstand geht in die Schule bei ihr, und mein uneinig Gemüth besänftiget, erheitert sich täglich in ihrem genügsamen Frieden» en carta a Neuffer del 17 de febrero de 1797, II, p. 649.

154. « (...) wenn sie oft mit allerlei Rhat und freundlichen Ermahnungen versucht, ein ordentlich und fröhlich Wesen noch aus mir zu machen, wenn sie die düstern Locken und das alternde Gewand und die zernagten Finger verwies» se trata de una variante del *Entwürfe zur Endgültigen Fassung* del *Hyperion*, III, p. 311.

155. «Du weißt ja, wie ich war, weißt ja, wie ich ohne Glauben lebte, wie ich so karg geworden war mit meinem Herzen, und darum so elend; konnt ich werden, wie ich jetzt bin, froh wie ein Adler, wenn mir nicht dies, dies Eine erschienen wäre?» en carta a Neuffer del 10 de junio de 1796, II, p. 624.

156. Cf. «Menschenbeifall», III p. 75, vv. 1-2.

157. «Und ausgeglichen / ist eine Weile das Schicksaal.», I, «Der Rhein», p. 347, vv. 182-83.

Una sola vez -sólo por esa vez- y por un momento fugaz, su vida tiene el armonioso equilibrio de la poesía. Pero el terrible demonio vela siempre en él:

*...La divina flor, la tierna flor de la serenidad no floreció mucho tiempo...*¹⁵⁸

Hölderlin es de aquellos a quienes no les es dado descansar largo tiempo en un mismo lugar. El mismo amor «sólo le calma para hacerle después más salvaje»¹⁵⁹, como dice Diotima hablando de Hiperión, hermano espiritual de Hölderlin. Y él mismo, vibrando a fuerza de presentimientos, conoce muy bien la calamidad que anida en su ser, y de sobra sabe que no podrán estar mucho tiempo juntos «como dos cisnes amorosos». La confesión de su secreto misterio, que le envuelve como siniestra nube, está manifiesta en su «Perdón»:

*Sagrada criatura; muy a menudo he turbado tu divino reposo dorado y has aprendido de mi muchos dolores de la vida.*¹⁶⁰

Entonces empieza a verse claro el «maravilloso vértigo del abismo»¹⁶¹; esa misteriosa atracción del precipicio; y poco a poco, el poeta va cayendo, insensiblemente, en la fiebre del pesimismo. El mundo cotidiano que le rodea se ensombrece y, como un relámpago que surge de las amontonadas nubes, brota la siguiente frase en una de sus cartas: «Estoy roto de amor y de odio»¹⁶².

Su excitada sensibilidad experimenta desagrado ante la banal riqueza de la casa, cuya riqueza tiene una fuerte acción sobre las personas que viven en ella «como -dice él- el vino nuevo en los campesinos»¹⁶³. En todas partes, cree ver ofensas, hasta que por último -como le sucede siempre- acaba por una violenta explosión. Es un secreto para nosotros lo que pudo pasar aquel día; quizá el marido se ha puesto celoso y hasta brutal al ir observando la inclinación que su esposa iba sintiendo por el poeta; quizá, pero no lo sabemos. De un modo o de otro, Hölderlin se siente herido en plena alma y ésta le queda

158. Cf. «Der Mensch», III p. 85, vv. 43-44.

159. « (...) sänftigten dich [...] nur, um dich wilder zu machen», I, *Hyperion*, p. 731.

160. Cf. «Abbitte», III p.67, vv. 1-4.

161. «Das wunderbare Sehnen dem Abgrund zu» I, «Stimme des Volkes (2. Fassung)», p. 258, v. 17.

162. «Ich bin zerrissen von Liebe und Haß» en carta a Neuffer del 10 de julio de 1797, II, p. 658.

163. «Bei den Meisten wirkt ihr Reichtum, wie bei Bauern neuer Wein» en carta a su hermana del 15 de abril de 1798, II, p. 687.

rota; desde entonces las estrofas de sus versos fluyen dolorosamente, como gotas de sangre, entre sus labios contraídos.

*Si muero en la ignominia, si mi alma no se venga de la insolencia, si me veo hundido en una tumba de cobardía por los enemigos del genio, entonces olvídate tú también y no recuerdes ya ni hasta mi nombre, oh corazón bondadoso.*¹⁶⁴

Pero Hölderlin no se defiende, no se vuelve virilmente hacia quien le ataca, sino que se deja arrojar de la casa como si fuera un ladrón sorprendido y renuncia a ver de nuevo a su amada, si no es en algunos encuentros convenidos en secreto, para los que viene de Hamburgo. La posición de Hölderlin es débil, pueril y hasta femenina en esos momentos decisivos. Escribe cartas exaltadas a la amiga que le ha sido arrebatada; hace de ella la sublime novia de Hiperión y derrama sobre el papel las hipérboles más exaltadas de su amor, pero nada hace para recobrar a su amada, que está allí, junto a él casi. No se atreve como Schelling, como Schlegel, arrancar a la mujer que ama del odioso tálamo matrimonial, frío y helado, riéndose de peligros y maledicencias, para transportarla al flameante centro de su vida. Ese eterno desarmado no lucha nunca con el destino; siempre se inclina y cede al poder superior, siempre se declara vencido por la vida, que es más fuerte que él: «the world is too brutal for me». Y esa su posición muy bien pudiera llamarse cobardía si detrás de ella no hubiera oculto un gran orgullo y una gran energía muda. Pues este hombre tan frágil siente dentro de sí algo indestructible, algo que siempre queda incólume de los manotazos de la vida. «La libertad, para quien sabe lo que esta palabra significa, es algo lleno de profundidad». «Estoy herido, brutalmente herido, como nadie pudo estarlo jamás; estoy sin esperanza, sin meta, sin honor y, sin embargo, dentro de mí, noto algo fuerte, invencible, que me hace estremecer apenas se agita en el interior de mi pecho, llenándome de entusiasmo»¹⁶⁵. En estas palabras está todo el valor de Hölderlin; detrás de su decaimiento de neurasténico, detrás de su cuerpo débil, caduco, se oculta un aplomo indestructible, la invulnerabilidad de un dios. Por eso permanece invencible ante los embates del mundo, y los acontecimientos pasan tan sólo como nubes

164. «Wenn ich sterbe mit Schmach, wenn an dem Frechen nicht / Meine Seele sich rächt, wenn ich hinunter bin, / Von den Genius Feinden / Überwunden, ins feige Grab, / Dann vergiß mich, o dann rette vom Untergang / Meinen Namen auch du, gütiges Herz! Nicht mehr.» I, «Abschied», p. 245, vv. 1-4.

165. «Freiheit! wer das Wort versteht - es ist ein tiefes Wort, Diotima. Ich bin so innig angefochten, bin so unerhört gekränkt, bin ohne Hoffnung, ohne Ziel, bin gänzlich ehrlos, und doch ist eine Macht in mir, ein Unbezwingliches, das mein Gebein mit süßen Schauern durchdringt, so oft es rege wird in mir. » I, *Hyperion*, p. 722.

rosadas o sombrías por encima del espejo de su alma, siempre serena. Nada de lo que sucede a Hölderlin logra atravesar su espíritu; la misma Susana Gontard llegó a él como un sueño, como una madonna griega, y como un sueño se esfumó después, para dejarle tan sólo una fuerte melancolía del recuerdo. Un niño sabe quejarse más amargamente y hasta defenderse mejor cuando se le priva de un juguete, que Hölderlin cuando se le arrebató la mujer amada. Su despedida es débil, resignada y hasta parece desprovista de dolor:

*Quiero partir. Tal vez algún día pueda volver a verte, Diotima, pero el deseo ya se habrá marchado entonces y, apaciblemente, nos miraremos, extraños uno para el otro, como bienaventurados.*¹⁶⁶

Hasta lo más querido le está ausente en este mundo. Hölderlin está siempre sin fuerza vital, como un noctámbulo, como un iluminado, fuera de la realidad. Lo que conquista o lo que pierde no influye en su vida interna, por eso pueden reunirse en él la sensibilidad extrema con la invulnerabilidad absoluta de su genio. Aquel que todo lo da por perdido nada puede perder, y el sufrimiento purifica su alma y aumenta su fuerza creadora: «Cuanto más sufre un hombre, tanto más profunda se hace su fuerza»¹⁶⁷. Ahora que tiene el alma herida, rota, es cuando va a desplegar la fuerza suprema de su valor poético, arrojando lejos de sí todas las armas defensivas, para marchar orgulloso y sin miedo hacia su destino:

*¿No son hermanos tuyos todos los hombres? ¿No vendrá en tu auxilio aun la misma Parca? Continúa, pues, tranquilamente marchando por el camino de tu vida; no temas nada, y bendice todo lo que acaeciére.*¹⁶⁸

Lo que procede de la miseria e injusticia de los hombres, nada puede contra Hölderlin. Pero el destino que le marcan los dioses es recogido por su genio y entonces lo despliega grandiosamente en su corazón sonoro.

166. Cf. «Der Abschied», III p. 122-123, vv. 25-29.

167. « Je unergründlicher er leidet, um so unergründlich mächtiger ist er» I, *Hyperion*, p. 732.

168. Cf. «Dichtermuth (Erste Fassung)» III p. 127, vv. 1-5.

EL RUISEÑOR CANTA EN LAS TINIEBLAS

La ola del corazón no se cubriría de la más hermosa espuma, ni se haría toda espíritu, si la roca impasible del destino no se opusiera a su paso.¹⁶⁹

Sólo en estas horas trágicas y oscuras, feliz en su canto solitario, puede haber escrito Hölderlin esas frases llenas de elevación, de fuerza y de belleza:

«Nunca había experimentado, tan como una verdad, esa palabra antigua e infalible del destino que nos dice que una nueva felicidad se abre en nuestro corazón, soportando la negrura del dolor; esa palabra que nos dice que es solamente en la profundidad del dolor donde surge y resuena divinamente el canto vital del mundo, del mismo modo que se oye en las tinieblas el canto del ruiseñor»¹⁷⁰. Entonces es cuando la melancolía de Hölderlin, formada de presentimientos de niñez, se convierte en un dolor trágico y brota la alegría con fuerza de himno. Las estrellas de su vida han caído: Schiller y Diotima. Ahora, completamente solo, en la obscuridad, eleva su canto de ruiseñor, canto que perdurará siempre, mientras perdure la lengua alemana. Desde ahora, todo lo que crea Hölderlin, templado y endurecido por el dolor, todo lo que crea desde esa punta culminante que divide el éxtasis y la caída está ya ungido por el genio; ahora su obra ya es una obra acabada. Ha saltado ya la cáscara, la envoltura, que ocultaba la verdadera esencia de su ser y ahora corre libremente la verdadera melodía del canto incomparable de su sino. Entonces, nace ese magnífico triple acorde de su vida: la poesía de Hölderlin, la novela de Hiperión y la tragedia de Empédocles, esas tres variantes de su apogeo y de su caída. Al hundirse su vida terrenal, encuentra Hölderlin la más alta armonía del espíritu.

Quien marcha sobre el dolor, dice Hiperión, marcha hacia las alturas¹⁷¹. Hölderlin ha dado ya su paso decisivo; está por encima de su desgracia, por encima de su propia vida. Ya busca la sensibilidad de su vida, sino que vive consciente de su destino trágico.

169. «Des Herzens Woge schäumte nicht so schön empor, und würde Geist, wenn nicht der alte stumme Fels, das Schicksal, ihr entgegenstände.» I, *Hyperion*, p. 645.

170. «Ich hatt' es nie so ganz erfahren jenes alte feste Schicksalswort, daß eine neue Seligkeit dem Herzen aufgeht, wenn es aushält und die Mitternacht des Grams durchduldet, und daß, wie Nachtigallengesang im Dunkeln, göttlich erst im tiefen Laid das Lebenslied der Welt uns tönt.» I, *Hyperion*, p. 758.

171. «Wer auf sein Elend tritt, tritt höher» I, *Hyperion*, p. 722.

Como Empédocles en el Etna, teniendo allá abajo las voces de los hombres, arriba las melodías eternas y delante de sí el abismo de fuego, así está el poeta también en su magnífico aislamiento. Sus ideales de antes se han borrado ya como nubes; hasta la figura de Diotima se entrevé sólo como en sueños, pero ahora se alzan visiones poderosas proféticas, himnos atronadores como de anunciación. Hölderlin, desligado del tiempo y de la sociedad ha renunciado a todo lo que significa felicidad o comodidad; la certeza de su próxima caída le eleva por encima de las preocupaciones de la vida. Sólo una preocupación le conmueve aún, levemente: no caer demasiado pronto, no hundirse antes de haber podido cantar sus himnos en honor de Apolo, sus cantos de victoria sobre su propia alma. Así, pues, se postra ante el altar invisible y suplica una muerte heroica, una muerte rodeada de canto:

*Concededme un verano, ¡oh inmortales! ; concededme también un otoño para la madurez de mi canto, para que mi corazón, satisfecho de esos dulces juegos, pueda luego morir. El alma que en la vida no logró la divina satisfacción, tampoco descansa cuando está en el Orco subterráneo; si, por el contrario, termino la sagrada tarea que hay en mi corazón: la poesía, entonces bendeciré la llegada del reino de las sombras. Contento, marcharé, aun cuando la lira no me acompañe, puesto que sólo entonces habré vivido como los dioses; y eso me ha de bastar.*¹⁷²

Pero las Parcas, las calladas Parcas, tienen una hebra de hilo muy corta; ya las tijeras brillan en manos de Atropos. Pero ese corto espacio de tiempo encierra un infinito: «Hiperión», «Empédocles» y las «Poesías» se han salvado y llegará a nosotros ese triple canto del genio. Después, el poeta desaparece en la obscuridad. Los dioses no le permiten acabar completamente su obra. Pero a él, sí le dejan acabado.

172. Cf. «An die Parzen» III, p. 65.

HIPERIÓN

¿Sabes lo que lloras? No lloras algo que haya desaparecido en tal o en cual año; no se puede decir exactamente cuándo estaba aún aquí, ni cuándo partió; sino que estaba aquí, que está aún aquí, está en ti. Tú buscas una época mejor, un mundo más hermoso.¹⁷³

«Hiperión» es el sueño de juventud de Hölderlin; es aquel mundo del «más allá»; es la patria invisible de los dioses; es, en fin, aquel sueño que él cobijó tan ardientemente y del cual nunca llegó a despertar en la vida real. «No hago más que adivinar, sin poder encontrar»¹⁷⁴, dice en el primer fragmento de «Hiperión». Sin experiencia, sin conocer el mundo y hasta ignorando las formas del arte, empieza Hölderlin a escribir versos de una vida que no ha vivido todavía. Como todas las novelas de los románticos, como *Ardinghello* de Heinze, *Sternbald*, de Tieck y *Ofterdingen* de Novalis, «Hiperión» es también algo escrito a priori, antes de toda experiencia; «Hiperión» es sólo sueño, sólo poesía, sólo un mundo donde el poeta se refugia al huir del mundo de la realidad, pues, en los umbrales del siglo, los idealistas alemanes huyen de la realidad para refugiarse en la literatura, mientras que al otro lado del Rin saben interpretar mejor a su maestro Juan Jacobo Rousseau. Estos están ya cansados de soñar solamente en un mundo real; ya no esperan, hace tiempo, transformar las cosas de ese mundo real por medio de la poesía, sino por la fuerza y por la violencia. Robespierre ha rasgado sus poesías; Marat ha roto sus novelas sentimentales; Camilo Desmoulins, sus malos versos; Napoleón, su planeada novela al estilo de *Werther*, y se disponen todos a transformar el mundo según sus ideales, mientras que los alemanes se agitan convulsivamente en el sentimentalismo y en la música; llaman novelas a libros de ensueño o diarios de su sensibilidad, pero que nada tienen de concreto y que se pierden en los límites adonde llegan sus sentimientos entreabiertos, de forma que un mundo imaginario les encubre el mundo real. Sueñan tan sólo elevados sueños de voluptuosidad espiritual hasta que se agotan sus sentidos. El

173. «Weißt du (...) um was zu trauertest in aller deiner Trauer? Es ist nicht erst seit Jahren hingeschieden, man kann so genau nicht sagen, wann es da war, wann es weggieng, aber es war, es ist, in dir ist's! Es ist eine bessere Zeit, die du suchst, eine schönere Welt.» I, *Hyperion*, p. 671.

174. «Noch ahn ich, ohne zu finden» I, *Fragment von Hyperion*, p. 509.

triunfo de Juan Paul marca el punto más elevado de esta clase de novela y el fin de la novela sentimental en la que el sentimentalismo iba más allá de lo tolerable, novelas que eran más música que poesía, que eran una melodía tocada sobre las cuerdas de la sensibilidad, tensas hasta el exceso, que eran, en fin, una elevación pasional del alma hacia la melodía del universo.

De todas esas antinovelas (perdóneseme esa palabra), de todas esas novelas emocionantes, puras, divinamente juveniles, es el «Hiperión» la más pura, la más emocionante y la más juvenil. Tiene todo el dulce abandono de un sueño de juventud, junto con el embriagador ímpetu del genio; es inverosímil hasta la parodia y al mismo tiempo solemne por el ritmo de esa marcha hacia el infinito; hace reflexionar largo tiempo para poder descubrir todo lo que se ha malogrado por falta de madurez en este libro encantador, y aun no se puede presumir todo. Pero hay que tener la valentía (en presencia de una naciente idolatría por Hölderlin, idolatría que desearía encontrar grandioso hasta lo menos acertado, lo mismo que en Goethe) la valentía de declarar que la naturaleza íntima del genio de Hölderlin era entonces ajeno a lo humano e incapaz, por tanto, de formar una psicología consistente.

«Amigo, no me conozco, ni conozco nada de los hombres»¹⁷⁵ había dicho, lleno de clarividencia; ahora en «Hiperión» vemos su intento de crear personajes plásticos aun cuando él no conoce a los hombres; describe una esfera (la guerra) que nunca ha visto; pinta un escenario (Grecia) donde no ha estado nunca; y un tiempo (el presente) que nunca le ha preocupado. Por eso, él, todo pureza, todo presentimiento, necesita pedir prestado a otros libros lo que quiere representar. Toma los nombres de otras novelas, las descripciones de Grecia, de los viajes de Chandler; copia situaciones y figuras de obras contemporáneas como las copiaría un escolar; la fábula está llena de reminiscencias; la forma epistolar es imitación; la parte filosófica no es más que una presentación poética de escritos o conversaciones. Nada en «Hiperión» es propiedad de Hölderlin (¿por qué no hablar claro?) sino es lo único y más original, o sea, el monstruoso impulso de sentimiento; un ritmo en la palabra que hace saltar a uno, un ritmo que es reflejo del infinito. En el más elevado sentido, esa novela no tiene otro interés más que como música.

Pero a ese libro de ensueños no sólo le falta lo plástico, sino hasta lo espiritual, y se ha tratado de llamarle novela filosófica para encubrir así todo lo que tiene de amorfo, de abstracto y de impreciso. Ernst Cassirer, con muchos trabajos ha ido aislando todo lo que

175. «Freund! ich kenne mich nicht, / Ich kenne nimmer den Menschen» I, «An Neuffer», p. 169, v. 5.

«Hiperión», ese conglomerado sonoro, tiene de Kant, de Schiller, de Schelling, y de Schlegel; sin embargo, lo creo un trabajo vano, pues la filosofía de Hölderlin no tiene lazos profundos con ninguna filosofía. Su espíritu indisciplinado, inquieto, desordenado, que se nutría sólo de la intuición o de la revelación, no podía nunca asimilar ningún sistema filosófico, es decir, no podía ordenar coordinaciones de pensamientos arquitectónicamente; sí, cierta confusión de ideas, gemela de la confusión de sentimientos que tenía Kleist, incoherencia del pensamiento, es típica de Hölderlin; aun antes de que llegara a ser, por su enfermedad, completamente incapaz de coordinar las ideas. Su espíritu inflamable se encendía por cualquier chispa aislada que cayera en el barril de pólvora de su entusiasmo; así la filosofía le era ciertamente útil, pero sólo en aquello que sirviera a sus fines poéticos, es decir, como inspirativa. Las ideas sólo le son utilizables cuando pueden convertirse en impulso interior; jamás Hölderlin, cuya potencia intelectual era la contemplación, tuvo que agradecer nada a las escuelas filosóficas. Y si alguna vez le sirven como motivos de inspiración, las trastoca y las resuelve en éxtasis y en ritmo; utiliza unas palabras de su amigo Hegel o de Schelling, como Wagner utiliza la filosofía de Schopenhauer en la obertura de «Tristán» o el preludio del tercer acto de «Los Maestros Cantores», es decir, que las transforma en música, en sentimiento, o en exaltación. Su pensamiento es sólo una vía para su sensibilidad que lanza al mundo, del mismo modo que el aliento del hombre necesita una flauta, un instrumento, para que el aire de su pecho, al ser devuelto a la atmósfera, se haga armonioso.

El contenido ideológico de «Hiperión» cabría perfectamente dentro de una nuez; de toda su enervadora y ardiente lírica, se desprende, tan sólo, un único pensamiento, y este pensamiento es, como siempre pasa en Hölderlin, el sentimiento de su vida: el dualismo disarmónico, el no poder conciliar el mundo externo, banal e impuro con el mundo interior; reunir el interior y el exterior en una forma suprema de unidad y de pureza, crear sobre la tierra la «teocracia de la belleza», la unidad del Todo, he aquí la tarea ideal del individuo en particular y de la Humanidad en general: «Sagrada Naturaleza; eres la misma dentro y fuera de nosotros. No puede ser muy difícil de conciliar lo que está fuera de mí con lo que hay de divino en mi interior»¹⁷⁶, así reza el joven y entusiasta Hiperión al preconizar la sublime religión de una comunión universal. En él no hay la voluntad fría y verbal de *Schelling* sino -y perdón por el juego de sonido- la voluntad brutal de *Shelley*, aspirando a una comunión con la Naturaleza, o bien la nostalgia de Novalis por hacer saltar

176. «Heilige Natur! du bist dieselbe in und außer mir. Es muß so schwer nicht seyn, was außer mir ist, zu vereinen mit dem Göttlichen in mir» I, *Hyperion*, p. 692.

esa tierna membrana que limita nuestro «yo», para así poderse difundir voluptuosamente en el tibio cuerpo de la Naturaleza.

En Hölderlin, la única cosa que parece original en su aspiración hacia la unidad de la vida, es el mito de una edad de oro de la Humanidad, en que este estado existía inconscientemente, como en una Arcadia primitiva, y también su fe religiosa en una segunda edad de oro de la Humanidad. Lo que una vez dieron los dioses a los hombres y éstos lo perdieron en su inconsciencia, este estado sagrado, será dado de nuevo, después de siglos de rudo trabajo, a fuerza de espíritu, a fuerza de entusiasmo poético. Los pueblos han perdido la armonía infantil, y la armonía de los espíritus será siempre el principio de una nueva historia de la tierra¹⁷⁷. Sólo habrá belleza, y el hombre y el mundo exterior se unirán en un solo abrazo formando así como una divinidad. Pues de este modo -deduce con sorprendente inspiración Hölderlin- no habrá para el hombre ningún ensueño que no corresponda a una realidad. El ideal -nos dice el poeta- es lo que fué en otro tiempo la naturaleza¹⁷⁸. Así el mundo alciónico debe haber existido, pues sentimos su nostalgia. Y teniendo la nostalgia, nace en nosotros la voluntad de que resucite ese antiguo mundo. Junto a la Grecia histórica, debemos crear otra nueva Grecia: la Grecia del espíritu. Hölderlin, el más grande patriota de esa nueva patria espiritual, nos da la imagen en sus obras.

Por todas partes, busca Hölderlin ese mundo mejor que él ha anunciado: Hölderlin le ha colocado en Oriente y en el mar, a fin de que las costas del nuevo reino aparezcan más pronto a sus claros ojos. El primer ideal de Hiperión (que es una sombra luminosa de Hölderlin) será la Naturaleza, que todo lo abraza en su seno, pero aún así, ésta no puede disipar la melancolía innata de ese eterno soñador, pues la Naturaleza, que es el Todo, rehúsa tener una visión fragmentaria. Entonces «Hiperión» busca esa comunión en la amistad, pero ésa no logra llenar la inmensidad de su corazón; después, parece que el amor le concede, al fin, esa sagrada unión, pero Diotima desaparece y así acaba ese sueño apenas empezado. Ahora va a ser el heroísmo, la lucha por la libertad; pero ese nuevo ideal queda hecho pedazos ante la realidad, pues la realidad rebaja la guerra hasta hacerla saqueo, asesinato, brutalidad. El nostálgico peregrino sigue entonces a sus dioses hacia su patria, pero Grecia ya no es la *Hellas* de la antigüedad; una generación descreída profana hoy aquellos lugares místicos. Por ninguna parte la exaltación de Hiperión puede encontrar

177. «Von Kinderharmonie sind einst die Völker ausgegangen, die Harmonie der Geister wird der Anfang einer neuen Weltgeschichte seyn» I, *Hyperion*, p. 668.

178. «Ideal ist, was Natur war» *Ib.*

lo absoluto ni la armonía; reconoce su destino terrible que es ser vencido, más tarde o más temprano, y presiente la «incurabilidad del siglo»¹⁷⁹. El mundo está despedazado y se ha hecho insípido.

*Pero el sol del espíritu, el mundo ideal, ha desaparecido, y en la noche glacial sólo reinan huracanes.*¹⁸⁰

Entonces, cediendo a una cólera que no pueda dominar, Hölderlin conduce a su héroe a Alemania, a la Alemania donde el mismo Hölderlin sufre, en su propia carne, la maldición de no poder encontrar nada de aquella perfección de la vida, sino que sólo encuentra dispersión, aislamiento y disolución del todo. Entonces se alza la voz de Hiperión para hacer una terrible advertencia. Parece como si Hölderlin hubiera ya, con ello, profetizado todo el peligro adonde conduce el occidente: el americanismo, la mecanización, la desespiritualización de ese siglo a quien él pedía la teocracia de la belleza. Nadie, en el tiempo presente, piensa ya más que en sí mismo; al contrario de los antiguos y de los hombres futuros que él ha soñado y que formarán unidad con el universo:

Están los hombres como atornillados en su propia actividad y, en estruendo de los talleres, sólo oyen su propia voz. Como salvajes, trabajan incansablemente y con brazo duro, pero su labor queda siempre infructuosa, estéril, como la de las furias.¹⁸¹

La independencia de Hölderlin con respecto al presente se convierte en una declaración de guerra a su patria, cuando ve que en Alemania no aparece todavía su nueva Grecia, su Germania, así que él, que tanta fe tenía en su pueblo, alza su voz de maldición, que es la maldición más fuerte que ningún alemán, herido de amor patrio, haya podido lanzar contra su país.

Él había partido a la busca del ideal en el universo y ha de huir ahora a refugiarse en su idealismo. «Ha terminado ya mi sueño en las cosas humanas»¹⁸². Pero ¿adónde huye entonces Hiperión? La novela no lo dice. Goethe, en el «Faust» o en «Wilhelm Meister», hubiera contestado: «A la acción». Novalis hubiera dicho: «En la fantasía, en el ensueño o

179. «Unheilbarkeit des Jahrhunderts» I, *Hyperion*, p. 628.

180. «Aber die Sonne des Geists, die schönere Welt ist hinunter / Und in frostiger Nacht zanken Orkane sich nur.» I, «Diotima», p. 169, vv. 11-12.

181. «(...) Ans eigene Treiben / Sind sie geschmiedet allein und sich in der tosenden Werkstatt / Höret jeglicher nur und viel arbeiten die Wilden / Mit gewaltigem Arm, rastlos, doch immer und immer / Unfruchtbar, wie die Furien, bleibt die Mühe der Armen» I, «Der Archipelagus», p. 302, vv. 242-246.

182. «Ich hab' ihn ausgeträumt, von Menschendingen den Traum» I, *Hyperion*, p. 760.

en la magia.» Hiperión, que es todo pregunta, no tiene que contestar. Como lamento nostálgico, su acento se pierde en el vacío. El hermano que nace, Empédocles, sabe ya algo más acerca de sublimes huidas; huye del mundo para refugiarse en la poesía, huye de la vida a la muerte. En Empédocles se ve ya la ciencia del genio: Hiperión, en cambio, es siempre el eterno muchacho, el eterno soñador que presiente pero no encuentra.

Un presentimiento puesto en música: tal es Hiperión, nada más; no es ni una obra completa, ni un poema tampoco. Sin recurrir al examen filológico, se ve claramente que, en él, los años y la sensibilidad mezclan caóticamente diferentes sedimentos y que la melancolía del desengaño termina en la profunda depresión de aquel optimismo entusiasta de la juventud. En la segunda parte de la novela, flota un cansancio otoñal: aquella luz resplandeciente del éxtasis es ya un crepúsculo que marcha hacia la noche oscura y empieza ya a ocultar «las ruinas de pensamientos que fueron edificados tiempo atrás»¹⁸³. En esta obra, como en las demás, la impotencia del poeta le ha impedido realizar su ideal, es decir, crear una unidad. La fatalidad sólo le ha permitido crear un fragmento y su esfuerzo no llega nunca a producir algo terminado por completo. «Hiperión» es como un torso de su juventud, un sueño que no ha llegado a su fin, pero toda sensación de imperfección desaparece totalmente por el magnífico ritmo del lenguaje que cautiva nuestro entusiasmo por su pureza y fuerza, ya sea en lo que tiene de exaltación, ya en lo desaliento. Nada ha producido la prosa alemana más puro y más lleno como esas oleadas sonoras que no se interrumpen ni por un segundo; ninguna obra de la poesía alemana tiene esa continuidad de ritmo, esa armonía tan bellamente desplegada. Pues para Hölderlin, la nobleza de su lenguaje era la forma natural de su aliento, de su voz; era algo fundamental de su propio ser; así que nada hay de artificial en esa obra, sino espontaneidad y naturalidad, compensando así la endebles del fondo por la magnificencia de la forma. Todo satisface, todo conmueve en esa prosa elevada e impetuosa que llena de amplitud a las figuras más inverosímiles haciéndolas como vivas y posibles. Las ideas, pobres de por sí, se llenan de un ímpetu tal, que parecen sonar a algo celeste; los paisajes irreales se desvanecen en la magia de esa música, como visiones de un sueño de vívidos colores. El genio de Hölderlin viene siempre de lo inconcebible, de lo inconmensurable; siempre es algo alado que desciende de un mundo superior a nuestra alma subyugada por el entusiasmo. Siempre vence él, pobre artista sin facultades, por su pureza y por su música.

183. «Die Trümmer ehemals gedachter Gedanken» I, *Fragment von Hyperion*, p. 491. La misma idea - con idénticas palabras- reaparece en *Hyperions Jugend. Erster Theil*, p. 537 y en *Hyperion. Vorletzte Fassung*, p. 568.

LA MUERTE DE EMPÉDOCLES

...Y puras imágenes salen, como tranquilas estrellas, de aquellas largas dudas.¹⁸⁴

Empédocles es el superlativo heroico del sentimiento de Hiperión. Ya no es elegía del presentimiento, sino tragedia de la seguridad del destino; lo que en la primera obra es un canto lírico, dirigido al destino, se eleva en «Empédocles» hasta ser una rapsodia dramática. El soñador, el buscador incansable, ha dejado paso libre al héroe consciente e impávido. Después que Hölderlin ha visto su alma destrozada, ha subido un escalón decisivo, un escalón formidable, elevándose hasta el espíritu de resignación y, con un paso más, traspasa ya el umbral oscuro de la profundidad suprema que consiste en abandonarse, voluntariamente y con piedad antigua, al propio destino. Por eso, ese oculto duelo que flota en ambas obras es tan diferente en cada una de ellas; en «Hiperión» tiene toda la media luz del crepúsculo matutino; en «Empédocles» es ya una siniestra y oscura nube de tempestad, vibrando a los relámpagos de la desesperación y adelantando el brazo amenazante de la destrucción. El sentimiento de fatalidad se ha convertido ahora en un heroico sentimiento de caída. Hiperión soñaba aún en una vida noble y pura, en una unidad en la existencia. Empédocles, borrados ya sus sueños, pide con relevante clarividencia no una vida noble, grande, sino una muerte grande. «Hiperión» es una pregunta juvenil; «Empédocles», una viril contestación. «Hiperión» es una elegía del comienzo; «Empédocles», una magnífica apoteosis del fin, de la caída heroica. Por eso, la figura de Empédocles se alza de manera tan visible por encima de Hiperión; la poesía tiene aquí un ritmo más elevado, pues no se encuentra un casual sufrimiento del hombre, sino la sagrada miseria del genio. El sufrimiento del muchacho es sufrimiento de él mismo y de la tierra, es la suerte inherente a todo ser humano; pero el dolor del genio es un dolor más alto que ya no pertenece a él mismo, es un sufrimiento sagrado que ya pertenece a los dioses. Aquí

184. « (...) und / Klar wie die ruhigen Sterne gehen / Aus langem Zweifel reine Gestalten auf » I, «Der Prinzessin Auguste von Homburg. Den 28ten Nov. 1799.», p. 249, vv. 11-13.

se delimita, pues, un mundo nuevo; el primero de ellos está aún húmedo del rocío de la fe, es como un dulce paisaje del alma; el otro es ya una esfera heroica, una mole rocosa, una cordillera, donde reina la soledad y las grandes tormentas; la separación entre ambos mundos lo constituye la pubertad del genio y el choque con el destino. El que no ha podido aprender a vivir, el que ha visto hundirse el cielo de la fe, rompiendo así su corazón, va ahora a soñar su último sueño, el sueño supremo, el sueño de la muerte en la inmortalidad.

Hölderlin quería representarse a sí mismo una muerte voluntaria, recibida con toda la energía y todo el sentimiento de que es capaz un alma que está en su plenitud; quería representarse a sí mismo como se muere en la belleza (pues ¡cuán cerca estaba de tal decisión en aquellos días en que buscaba su propia destrucción!). Entre sus papeles se encuentra un primer esbozo del drama «La Muerte de Sócrates»; debía ser la muerte de un sabio, la muerte de un hombre libre, pero pronto la imprecisa imagen de Empédocles descarta la figura de Sócrates, la figura del filósofo escéptico. De Empédocles nos ha quedado la siguiente frase sugestiva: «Se vanagloriaba de ser más que los humanos, consagrados a tantos males»¹⁸⁵. Este sentimiento de diferencia, de superioridad y de mayor pureza hace de Empédocles como un antepasado intelectual de Hölderlin, que ahora, después de siglos, se dispone a adornar este personaje mítico con todas las desilusiones que el mundo le ha hecho experimentar a él, ese mundo eternamente fragmentario. Y va a revestir a esa figura de toda la cólera que a él le inspira la humanidad impía y egoísta. Al muchacho Hiperión, sólo podía Hölderlin darle su anhelo caótico, su impaciencia, pero Empédocles puede ya darle su mística comunión con el Todo, su éxtasis y su intuición de una próxima y fatal caída. Hiperión es poesía, símbolo; Empédocles, la exaltación del heroísmo, la embriaguez de la divinidad. Aquí se cumple todo su ideal, que es elevarse con toda la plenitud de su intacta sensibilidad.

Empédocles de Agrigento es -como Hölderlin dice en su primer renglón- «un enemigo implacable de toda existencia unilateral». La vida y los hombres le hacen sufrir porque él no puede «vivir y amar con todos ellos, con corazón omnipotente, ardiente como un dios y libre como un dios»¹⁸⁶. Por eso Hölderlin le da lo más íntimo que tiene: la indivisibilidad del sentimiento; Empédocles posee, como todo poeta, como todo genio, el privilegio de comunicarse con el universo, un celeste parentesco con la naturaleza eterna.

185. De origen incierto, « (...) er rühmte sich, mehr zu sein als die sterblichen, vielfachem Verderben geweihten Menschen» parece señalar una paráfrasis de las conocidas referencias de Diógenes Laercio en sus *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*. [Al respecto, Cf. Ulrich Gaier, *Hölderlin*, p. 302 y ss.]

186. « (...) ein Todtfeind aller einseitigen Existenz (...) weil er nicht mit allgegenwärtigem Herzen innig, wie ein Gott, und frei und ausgreibet, wie ein Gott in ihnen leben und lieben kann» I, «(Frankfurter Plan)», p. 763.

Pero pronto la fuerza embriagadora de Hölderlin le eleva aún más alto; haciendo de él un mago del espíritu:

*Para quien, a la hora sagrada, a la hora alegre de la muerte, la divinidad descorre el velo; aquel a quien amaban la luz y la tierra; aquel a quien el espíritu del mundo despertó su propio espíritu.*¹⁸⁷

Pero, precisamente a causa de esta universalidad, el maestro padece por la forma fragmentaria de la vida; sufre al ver que todo lo que existe es regido por la ley de la sucesión. Sufre al ver que los hombres dividen la vida en escalones, en puertas, en barreras y que, hasta el más alto entusiasmo, nunca es capaz de borrar las divisiones en una unidad de fuego. Así Hölderlin proyecta hacia lo cósmico su propia experiencia, el desacuerdo que hay entre su propia fe y la insipidez del mundo real; adorna a Empédocles con lo más entusiasta de su ser, con el éxtasis de su inspiración, pero también con la depresión más profunda de sus horas de abatimiento. Pues, en el momento en que Hölderlin hace aparecer a Empédocles, ya no es éste aquel espíritu poderoso; los dioses (es decir, la inspiración) le han abandonado y le han desposeído de su fuerza, porque su *Hybris* le ha hecho jactarse de su felicidad:

*Pues la divinidad pensativa odia una grandeza inoportuna.*¹⁸⁸

Pero el sentimiento de universalidad se había convertido ya en un encanto feliz; el vuelo de Faetón le había elevado tan alto en los aires que él creía ser un dios y se vanagloriaba:

*La Naturaleza, que necesita un amo, se ha convertido en sierva mía y si está esplendorosa es gracias a mí. ¿Qué serían los cielos y la mar, las islas y los astros y todo lo que se ofrece a la vista de los hombres, y que sería también la lira muerta, si yo no les diese un alma? ¿Qué son los dioses, si yo no soy su heraldo?*¹⁸⁹

187. «(...) vor dem / In todesfroher Stund am heiligen Tage / Das Göttliche den Schleier abgeworfen - / Den Licht und Erde liebten, und der Geist / [Der Geist der Welt, den eigenen Geist erweckte » I , «Empedokles (Erster Entwurf)», p. 824, vv. 1637-1641.

188. «Denn es hasset / Der sinnende Gott / Unzeitiges Wachstum. » I, «Wenn aber die Himmlischen...», p. 402, vv. 94-96.

189. « (...) zur Magd ist mir / Die herrnbedürftige Natur geworden. / Und hat sie Ehre noch, so ists von mir. / Was wäre denn der Himmel und das Meer / Und Inseln und Gestirn, und was vor Augen / Den

Ahora, pero, le ha sido retirada la gracia de los dioses; de la altura todopoderosa en que estaba, se ha precipitado a la más terrible impotencia. El vasto mundo, pletórico de vida, parece a su espíritu, condenado a silencio, un reino perdido. La voz de la Naturaleza pasa por encima de él, como si fuera vacía; ya no llena su pecho de armonías; así se ve, pues, arrojado hacia las cosas terrestres.

En esta obra se sublimiza lo experimentado por el propio Hölderlin, es decir, su caída desde el más alto entusiasmo al bajo nivel de lo real y, en escena grandiosa, describe toda la ignominia que ha de sufrir. Pues, en seguida, los hombres se dan cuenta de la impotencia del genio de Empédocles y, con malicia, los desagradecidos se precipitan contra él y le arrojan de su patria, de su ciudad, del mismo modo que ya arrojaron a Hölderlin de su nido de amor y le persiguen hasta hacerle refugiar en la más profunda soledad.

Aquí, pero, en la cumbre del Etna, en la divina soledad, la Naturaleza recobra su voz y el caído se levanta, y con él se levanta, magnífica, la poesía heroica. Tan pronto como Empédocles -¡cuán maravilloso es este símbolo!- ha bebido el agua pura de aquel monte, la pureza penetra otra vez en su sangre.

*Otra vez, entre tú y yo, aquel amor de antes brilla como en rosada aurora.*¹⁹⁰

La tristeza se convierte en luz y la violencia se trueca en aceptación. Empédocles sabe el camino que conduce a su patria, a su patria que es comunión suprema; ese camino va por encima de los hombres; es un camino solitario más allá de la vida; es un camino de muerte. El deseo más fuerte de Empédocles es ahora la suprema libertad, la comunión con el gran Todo; lleno de fe, se dispone alcanzarla:

...Repugna generalmente a los humanos, todo aquello que es nuevo o extraño. Limitados a cuidar de su propiedad, no se inquietan más que por su subsistencia; su espíritu no llega a más. Pero, finalmente, han de partir, han de dejar la vida y, medrosos, se sumergen en el misterio. Así, cada uno de ellos recobra una nueva juventud, como quien se refresca en la purificación de un baño. Los hombres deberían tener su mayor

Menschen liegt, was wär / Diß todtte Saitenspiel, gäb' ich ihm Ton / Und Sprach' und Seele nicht? was sind / Die Götter und ihr Geist, wenn ich sie nicht / Verkündige» I, «(2. Entwurf)», p. 857, vv. 503-511.
190. « (...) es dämmert zwischen dir / Und mir die alte Liebe wieder auf» I, «Empedokles (Dritter Entwurf)», p. 886, vv. 42-43.

*placer en ese rejuvenecimiento y salir de una muerte purificadora, fijada por ellos mismos, invencibles, como Aquiles, de la Estigia.*¹⁹¹

«Entregaos a la Naturaleza antes de que sea ella la que os tome»¹⁹². Así formula magistralmente el principio de una muerte consentida voluntariamente. Y el sabio comprende el sentido sublime de una muerte que llega demasiado pronto, fatalmente, necesariamente. En efecto, la vida es destrucción, porque es desintegración, fraccionamiento, mientras que la muerte disuelve al ser en el Universo. La pureza es la ley suprema del artista y ha de cuidar de mantener puro no la envoltura, sino el espíritu que encierra.

*Debe marcharse aquel cuyo espíritu ya ha hablado. La divina Naturaleza se manifiesta a veces como es: como divina, y así es como la reconoce la raza que tiene osadía, pero después, cuando el mortal ha sentido ya su pecho lleno de delicias y ha sido anunciador de la Naturaleza, puede ya romper el vaso, a fin de que no pueda servir para otro uso. Que lo divino no se mezcle con lo humano. Mueran, pues, esos hombres libres, esos hombres felices; mueran antes de que caigan en el egoísmo, en la frivolidad o en la ignominia, aportando así a los dioses su sacrificio de amor.*¹⁹³

Sólo la muerte salva lo divino que hay en el poeta, sólo la muerte puede guardar intacto su entusiasmo, no manchado aún por la vida; sólo la muerte puede inmortalizarle y hacer de él un mito.

Ese es el único destino propio del poeta, al que, a la hora sagrada, a la hora alegre de la muerte, la divinidad descubre el velo; aquél a quien amaban la luz y la tierra;

191. « (...) Es scheun / Die Erdenkinder meist das Neu und Fremde, / Beschränkt im Eigentume sorgen sie / Wie sie bestehn, und weiter reicht ihr Sinn / Im Leben nicht. Doch müssen sie zuletzt / Die Ängstigen heraus, und sterbend kehrt / Ins Element ein jedes, daß es da / Zu neuer Jugend, wie im Bade, sich / Erfrische. Menschen ist die große Lust / Gegeben, daß sie selber sich verjüngen. / Und aus dem reinigenden Tode, den / Sie selber sich zu rechter Zeit gewählt, / Erstehen, wie aus dem Styx Achill, [unüberwindlich] die Völker» I, «Empedokles (Erster Entwurf)», pp. 820-821, vv. 1394-1406.

192. «O gebt euch der Natur, eh sie euch nimmt», *Ib.*, v. 1407.

193. « (...) Es muß / [Beizeiten weg, durch wen der Geist geredet] / Es offenbart die göttliche Natur / Sich göttlich oft durch Menschen. [, so erkennt / Das vielversuchende Geschlecht sie wieder.] / Doch hat der Sterbliche, dem sie das Herz / Mit ihrer Wonne füllte, sie verkündet, / O laßt sie dann zerbrechen das Gefäß, / Damit es nicht zu andrem Brauche dien', / Und Göttliches zum Menschenwerke werde. / Laßt diese Glücklichen doch sterben, laßt / Eh sie in Eigenmacht und Tand und Schmach / Vergehn, die Freien sich den Göttern liebend / Opfern (...)» I, «Empedokles (Erster Entwurf)», p. 827, vv. 1617-1627.

*aqué a quien el espíritu del mundo despertó su propio espíritu.*¹⁹⁴

En el presentimiento de la muerte encuentra su último, pero también su más alto entusiasmo; como el cisne a la hora de morir, él también ve su alma que se llena de melodía... de una melodía que se eleva magníficamente y que no tiene fin. Aquí, pues, cesa ya la tragedia. Ya no era posible a Hölderlin elevarse más por encima de la felicidad de su propia destrucción voluntaria. Pero abajo contesta todavía una voz terrenal a los elegidos, a los elegidos que cantan la suprema necesidad:

*Así debe suceder, así lo quieren el espíritu y el tiempo que llegó a su madurez, pues nosotros, los ciegos, necesitamos un día ver el milagro.*¹⁹⁵

Y termina en sublime final, cantando en alabanza de ese misterio inconcebible:

*Grande es su divinidad y grande es el sacrificio.*¹⁹⁶

Hasta su última palabra, hasta su último aliento, Hölderlin alaba todavía el destino, servidor inmovible de la sagrada necesidad. Nunca como en esta tragedia, Hölderlin se ha acercado más al mundo griego; con su dualismo de sacrificio y exaltación, alcanza más pureza y elevación que alcanzó nunca la tragedia alemana. El hombre que desafía a los dioses y al destino, alzándose contra ellos en un ímpetu de amor; el sufrimiento del genio, rodeado de vulgaridad y fraccionamiento en este mundo sin alas; tal es el conflicto elemental en el Hölderlin ha expresado magistralmente su propia opresión. Lo que no logró Goethe en «Tasso», porque se limita a mostrar el tormento del poeta en la vida burguesa, en el sentimiento de vanidad, del orgullo de casta y de un amor exaltado, lo alcanzó Hölderlin por la pureza del elemento trágico: Empédocles está completamente deshumanizado y su tragedia es puramente tragedia de la poesía. Ni un átomo de episodio vano o de teatralidad obscurece el ropaje armonioso de esta acción dramática. Ninguna mujer obstaculiza la acción con la menor intriga erótica; no se interponen ni criados ni siervos entre el espíritu y los dioses. Como en Dante, como en Calderón, se eleva sobre el

194. «Denn anders ziemt es nicht für ihn, vor dem / In todesfroher Stund am heiligen Tage / Das Göttliche den Schleier abgeworfen - / Den Licht und Erde liebten, und der Geist / [Der Geist der Welt, den eigenen Geist erweckte » I, «Empedokles (Erster Entwurf)», p. 824, vv. 1637-1641.

195. «So muß es uns geschehen. / So will es der Geist / Und die reifende Zeit, / Denn einmal bedurften / Wir blinden des Wunders. » I, «Empedokles (Zweiter Entwurf)», p. 863, vv. 713-717.

196. «Groß ist seine Gottheit / Und der Geopferte ist groß.» *Ib.*

destino individual un espacio infinito y así la acción se desarrolla bajo el gran cielo de la eternidad. Ninguna tragedia alemana tiene tanto cielo encima como ésta, ninguna sale tan naturalmente de las tablas para llegar a la Ágora, la plaza pública, la fiesta y el sacrificio solemne: en este fragmento (y en el titulado «Guiskard», pasa lo mismo) ha sido resucitado el mundo antiguo por la voluntad apasionada del alma. Empédocles se alza aquí, entre nosotros, como un templo de mármol de columnas sonoras, sin terminar en apariencia, un torso nada más, pero perfecto.

LAS POESÍAS DE HÖLDERLIN

Es un enigma aquél que nace puro. Apenas puede el canto descubrirle, pues así como naciste quedarás.¹⁹⁷

La poesía de Hölderlin sólo tiene tres de los cuatro elementos de la filosofía griega y que eran: el fuego, el agua, el aire y la tierra; en la poesía de Hölderlin falta la tierra, esa tierra turbia y pesada que subyuga poderosamente y que es símbolo de plasticidad y de dureza. La poesía de Hölderlin ha sido moldeada con un fuego, que, llameante, se eleva hacia la altura; es símbolo del ímpetu, del eterno viaje hacia el cielo; es ligera como el aire y se ciernen allá arriba como una procesión de nubecillas y de viento sonoro; es pura, es diáfana. A su través pasan todos los colores y tiene un ritmo incesante de subida y de bajada, como la eterna respiración del espíritu creador. No tiene raíces que la aten a la tierra, sino que crece hacia arriba, hostilmente, en esa tierra pesada e infructífera; sus versos son inquietos, errantes, como nubes que suben hacia el cielo y que ora se arrebolan de sol, ora se oscurecen de pesimismo y, a veces, dejan escapar de pronto el violento rayo y el trueno de la profecía. Pero siempre se ciernen allá arriba, en las regiones etéreas, siempre alejadas de la tierra, inaccesibles a los sentidos y sensibles solamente para el

197. «Ein Rätsel ist Reinentsprungenes. Auch / Der Gesang kaum darf es enthüllen. Denn / Wie du anfängst, wirst du bleiben» I, «Der Rhein», p. 343, vv- 46-48.

sentimiento. «En su canto flota su espíritu»¹⁹⁸, dice Hölderlin, al hablar de los poetas, y así su espíritu se convierte en música igual que el fuego se convierte en humo. Todo se dirige hacia las alturas; «por el calor se alza el espíritu»¹⁹⁹; por la combustión, es decir, por la idealización de la materia, el sentimiento se sublimiza. En el sentido de Hölderlin, poesía es siempre la evaporación de lo material en espiritual, sublimización en el espíritu universal, pero nunca es envoltura o adorno de lo material. La poesía de Goethe, aun en la más sublime, siempre tiene una porción material; tiene tibieza de vida, es sabrosa como una fruta y se la puede abarcar con los sentidos, pero la de Hölderlin se escapa de toda percepción. La poesía de Goethe tiene aún la tibieza del cuerpo, aroma de tiempo, gusto de tierra; hay siempre en ella algo de individualismo, algo de Johann Wolfgang Goethe y algo también de su mundo. Al contrario, la poesía de Hölderlin está despersonificada adrede, «lo individual molesta siempre al espíritu puro que lo concibe»²⁰⁰, dice el poeta algo obscuramente. Por esta falta de materialidad, su poesía tiene una estética particular, no descansa en sí misma, formando un círculo vicioso, sino que se sostiene, elevada por sí misma, como aeróstato; siempre nos recuerda a los ángeles, esos espíritus puros, blancos, sin sexo, que pasan como un sueño por encima de nuestro mundo, esos seres ingravidos convertidos en su propia melodía. Goethe poetiza cosas de la tierra; Hölderlin, cosas supraterrrestres. Su poesía es (como la de Novalis, como la de Keats, como la de todos los genios muertos prematuramente) una victoria sobre la gravedad, una conversión de expresión en sonido, un regreso al fluido elemental.

La tierra, pues, ese elemento duro, pesado, ese cuarto elemento del Todo -ya lo dije antes- no se comparte con la plasmación espiritual de la poesía de Hölderlin; para éste, la tierra es siempre lo inferior, lo bajo, lo enemigo, lo brutal, la fuerza de gravedad que le recuerda su origen terrenal y de la que se desprende. Pero también la tierra está llena de fuerza poética, es fuerte, tiene forma, calor, abundancia divina, para los que la saben aprovechar. Baudelaire, que todo lo forma de materia terrenal con la misma pasión espiritual que Hölderlin, es tal vez el lírico más completo en contraposición a Hölderlin; sus poesías están hechas por comprensión (las de Hölderlin por expansión) y tienen tanta solidez frente al infinito como la música de Hölderlin; su brillo cristalino y su solidez no son menos puros que la transparencia y armonía de la de este último. Esos dos géneros de poesía están frente a frente, como la tierra y el cielo, como el mármol y la nube. En ambos

198. «(...) im Liebe wehet ihr Geist», I, «*Wie wenn am Feiertage...*», p. 262, v. 37.

199. «Durch Wärme treibt es den Geist [empor] weiter» II, *Aufsätze. Frühschriften*, p. 58.

200. «Das Individuelle widerstreitet dem Reinen welches es begreift» II, *Aufsätze. Poetologische Entwürfe*, p. 84.

géneros, la transformación de la vida en arte plástico o musical es perfecta. Lo que entre ellas se despliega, como variantes infinitas del soplo poético, hecho ya de materialización, ya de idealización, constituye una posibilidad de transiciones magníficas. Son ambas formas del arte los dos extremos, el punto supremo de la concentración y el punto supremo de la expansión.

En la poesía de Hölderlin, la desintegración de lo concreto, o mejor aún, según la expresión de Schiller, «la negación de lo accidental» es tan completa y destruye tanto lo objetivo que los títulos que escribe sobre los versos no parecen a veces tener ningún sentido y diríanse colocados por la casualidad. Para darse cuenta de eso, léanse las tres odas: «Al Rhin», «Al Main» y «Al Neckar», y podrá verse cómo el mismo paisaje está despojado de toda individualidad: El Neckar corre hacia el mar ártico de sus ensueños y los templos griegos muestran su blancura en las márgenes del Main. La propia vida del poeta se disuelve en símbolos; Susana Gontard pierde su verdadero sentido al convertirse en Diotima. Alemania es una patria mística. Los sucesos se convierten en sueños; el Mundo, en mito; ningún vestigio terrestre, ningún vislumbre del destino del propio poeta se salva de ese proceso de depuración lírica.

Hölderlin no transforma, como Goethe, el suceso en poesía, sino que aquél desaparece, de borra, al hacerse poesía sin dejar ni una nube. Hölderlin no transforma la vida en poesía, sino que huye de la vida para refugiarse en la poesía, como realidad más cierta de la existencia.

Esa falta de fuerza real, de precisión de los sentidos, no sólo descorporiza lo objetivo, lo real, en la poesía de Hölderlin, sino que hasta el propio idioma deja de ser terrenal, pierde su color y su resabio para hacerse una cosa transparente, nebulosa, blanda. «El idioma es superfluo»²⁰¹, hace decir a Hiperión con acento doloroso, ya que el lenguaje de Hölderlin es falto de toda riqueza, pues él no quiere beber en la fuente del idioma, sino que escoge sus palabras sobriamente y con cuidado. Su caudal de palabras es tal vez menos que una décima parte del de Schiller y apenas llega a una centésima del de Goethe. Goethe, con mano firme y nunca mojjigata, tomó sus palabras del pueblo, de la plaza pública para así enriquecer su estilo y renovar sus imágenes. Hölderlin se forma un caudal reducido, sin variedad, sin matices.

201. «Die Sprache ist ein großer Überfluß» I, *Hyperion*, p. 721.

Él mismo se da cuenta de esa limitación voluntaria y del peligro de esa renuncia a lo sensitivo. «Me falta menos fuerza que ligereza, menos las ideas que los matices, menos un tono mayor que una serie complementaria de tonos menores, menos luz que sombras, y todo por la razón de que aborrezco lo vulgar y común que hay en la vida real»²⁰². Prefiere permanecer pobre, prefiere relegar su lenguaje a un círculo limitado, antes que tomar del idioma del mundo impuro un solo dracma para utilizarlo en las esferas celestes. Prefiere «proceder sin adornos, únicamente por largos acordes, en que cada uno forme un todo, y alternar armónicamente»²⁰³ antes que dar a su lenguaje lírico el acento del mundo inferior. En su sentir, no debe considerarse la poesía como una cosa terrestre, sino como un presentimiento de lo divino. Prefiere el peligro de la monotonía antes de comprometer la pureza absoluta de su poesía; que su lenguaje sea puro es preferible a que sea rico. Incesantemente, se repiten, aunque en magistrales variantes, los epítetos «divino», «celestial», «santo», «eterno», «feliz», «bienaventurado»; tampoco utiliza sino palabras tomadas de la antigüedad, ennoblecidas por la edad, y rechaza las otras que aún llevan prendido en su ropaje el aliento de ahora, del presente, que aún están tibias de vaho de pueblo y gastadas por el uso incesante. Así como antes, el sacerdote vestía de blanco immaculado, así también la poesía de Hölderlin lleva un ropaje solemne y severo que le distingue de lo que hay de vanidoso y de superficial en los poetas. Elige adrede las palabras vaporosas, sugestivas, que como incienso exhalan perfume religioso, aroma de fiesta, de solemnidad, algo que huele a consagración. Todo lo tangible, concreto, plástico y físico falta completamente a sus expresiones elevadas. Es que Hölderlin no coge nunca las palabras según lo que pesan, según su colorido para concretar las cosas, sino siempre según su fuerza ascensional, por su ímpetu espiritual para llevarnos al mundo superior, al mundo divino del éxtasis. Todos esos epítetos efímeros: «feliz», «celestes», «sagrado», esas palabras, como ángeles sin sexo, son incoloras como un velo, pero, como un velo también, cuando se inflan de impetuosidad de ritmo, de soplo de entusiasmo, se llenan de ampulósidades maravillosas, y nos elevan muy alto. Toda la fuerza de Hölderlin -ya lo dije otra vez- viene de su potencia de exaltación, de su entusiasmo; alza todas las cosas, y por tanto las palabras también, a otras esferas donde adquieren otro peso específico que el que

202. «Es fehlt mir weniger an Kraft, als an Leichtigkeit, weniger an Ideen als an Nuancen, weniger an einem Hauptton als an mannigfach geordneten Tönen, weniger an Licht, wie an Schatten, und das alles aus Einem Grunde; ich scheue das Gemeine und Gewöhnliche im wirklichen Leben zu sehr» en carta a Neuffer del 12 de noviembre de 1798, II, p. 711.

203. « (...) ohne irgendeinen Schmuck fast in lauter großen Tönen, wo jeder ein eignes Ganze ist, harmonisch wechselnd fortzuschreiten» en carta a Neuffer del 3 de Julio de 1799, II, p. 781.

tienen en nuestro mundo mezquino, apagado, donde no son más que una «nube eufónica». En el aliento del canto, esas palabras vacías e incoloras adquieren nueva luz, se ciernen en el éter, solemnes, y suenan misteriosamente como en un sentido oculto.

Su más alta magia es la sugestión, la elevación del sentimiento, pero no su precisión. Su poesía no quiere ser nunca plástica sino luminosa, por eso carece de sombras. No quiere describir las cosas de la vida real, sino algo que está más allá de los sentidos, que nos eleva hacia el cielo al mostrarnos lo sobrenatural, lo que se escapa al intelecto. Por eso, la característica de las poesías de Hölderlin es el impulso hacia la altura. Todas empiezan con el «fuego de la exaltación; donde el espíritu puro y la sinceridad han pasado ya sus límites»²⁰⁴. Las primeras líneas de sus himnos tiene siempre algo rudo, algo de choque, algo de empujón: es que el lenguaje que emplea en los versos se ha de separar en seguida del lenguaje corriente para difundirse en su propio elemento. En Goethe no se encuentra una gran distancia entre la prosa poética (véanse sus cartas de la juventud) y el verso; no hay apenas transición. Como en los anfibios, su lenguaje vive en los dos mundos: el de la prosa y el de la poesía; el de la carne y el del espíritu. Hölderlin, al contrario de eso, en la prosa tiene una lengua pesada; en sus cartas y en su conversación tropieza continuamente al encontrarse con fórmulas filosóficas; su léxico está desarticulado si se compara con el de sus poesías, que es donde mana naturalmente. Como aquel albatros de la poesía de Baudelaire, sólo puede medio arrastrarse por tierra, pero en los aires, en las alturas, puede moverse libremente, cernerse y hasta descansar. Así cuando Hölderlin encuentra su propio entusiasmo, entonces el ritmo fluye de su boca como aliento de fuego; la pesadez de la sintaxis se convierte en giros llenos de arte; brillantes inversiones hacen el contrapunto a una fluidez mágica; su etérea canción, transparente como el ala membranosa y cristalina de un insecto, deja ver a su través el azul infinito, todo sonoridad. Precisamente lo que en los demás poetas es más raro, la inspiración que no decaiga un momento, la continuidad del verdadero canto, es para Hölderlin lo más natural. En «Empédocles», en «Hiperión» no se anquilosa nunca el ritmo, no decae ni desciende ni un segundo. Nada prosaico queda a aquel que se deja arrebatar por el entusiasmo; él habla en poesía como en un lenguaje que poseyera a la perfección y nunca le mezcla con la prosa cotidiana: el lirismo y el entusiasmo le llenan completamente en los momentos de inspiración: «la embriaguez de su caída en las alturas», como él mismo dice magistralmente²⁰⁵, se entiende

204. « (...) im höchsten Feuer an, der reine Geist, hat ihre Grenze überschritten» I, *Die tragische Ode...*, p. 865.

205. «[Trunkenheit] unter einander in den Tiefen und Höhn», I, *Hyperion*, p. 654.

por encima de él. Más tarde su destino, en emocionante símbolo, nos demostró que su poesía era más fuerte que su espíritu, pues cuando Hölderlin está ya enfermo de espíritu, pierde la capacidad para la vida inferior, pierde el lenguaje cotidiano de la conversación, pero el ritmo sonoro le sigue fluyendo siempre de sus labios temblorosos.

Esta magnificencia, esa desligadura completa de todo prosaísmo, ese ímpetu hacia el elemento etéreo no fué propio de Hölderlin desde el primer momento; el poder y la belleza de su poesía crecen a medida que aumenta la presión de su demonio interior. El principio poético de Hölderlin es insignificante y falto de toda individualidad. La cubierta que envuelve la larva interior no se ha desprendido todavía. El principiante se limita a la imitación, se nutre de sentimientos ajenos a veces en una medida que roza ya lo no permitido, pues no sólo la forma métrica y hasta el fondo espiritual son de Klopstock, sino que desliza en sus obras versos enteros y hasta estrofas del maestro en sus propias odas. Después, en Tubinga, le llegó la influencia de Schiller de quien «depende invariablemente»²⁰⁶ y a ella va arrastrado, a su atmósfera clásica, a sus pensamientos, en sus formas de versificación, en el acento de la estrofa. La oda bárdica se convierte pronto en himno schilleriano, armonioso, limado, de fondo mitológico que se despliega lleno de sonoridad. Aquí la imitación no sólo alcanza al original sino que sobrepasa las formas más propias del maestro. (A mí, a lo menos, la poesía de Hölderlin «A la Naturaleza» me parece más bella que las más bellas creaciones de Schiller.) Pero un tono elegíaco que empieza a sonar medio oculto, nos revela, en esas poesías, la melodía personal de Hölderlin: el poeta no tiene más que acentuar su tonalidad, abandonarse completamente a su impulso hacia la altura, al idealismo, sin necesidad más que de escoger la forma antigua, pura, desnuda, que no admite ritmo, y entonces nace la verdadera poesía hölderliniana; es decir, el ritmo puro.

Sin embargo, en esa época de transición, aun hay en sus versos su propia personalidad, hay algo aún de arquitectura intelectual que es como el esqueleto de una máquina voladora; el poeta, aunque depende todavía de la materia sistemática y razonada de Schiller, busca ya otra estabilidad propia para sus poesías que se desprenden del ritmo y del encuadramiento de la estrofa: si se estudia sus poesías de esa época se ve, en todas ellas, un sistema rígido (observado por muchos, pero estudiado detalladamente por Viëtor); hay como una triplicidad: ascenso, descenso y equilibrio, lo que constituye un triple acorde

206. « (...) von Ihnen dependir' ich unüberwindlich» en carta a Schiller del 20 de junio de 1797, II, p. 655.

armonioso: la tesis, la antítesis y la síntesis. En docenas de composiciones de Hölderlin, puede observarse ese flujo, ese reflujo y esa resolución en armonías sonoras; pero, aun dentro de esa ingravidez mágica de sus poesías, se adivina la huella, la maquinaria, la parte técnica.

Pero al fin se sacude de sí ese resto de lo sistemático, ese resabio de técnica schilleriana, como la serpiente se desprende de su piel. Reconoce la grandiosidad de una libertad sin leyes, de una lírica todo ritmo. Y aunque los informes de Bettina no son siempre dignos de la mayor confianza, en este caso, las palabras que pone en la narración de Sinclair no hay duda que son ciertamente las de Hölderlin: «El espíritu no se eleva sino por el entusiasmo, y el ritmo no obedece más que a aquel a quien el espíritu se le llena de vida. Aquél que ha nacido para la poesía, en el sentido divino de la palabra, ha de reconocer, como única ley el espíritu del infinito y a esta ley ha de sacrificar todas las restantes: "hágase tu voluntad, mas no la mía"»²⁰⁷.

Por primera vez Hölderlin se libra, en sus poesías, de la razón del racionalismo y se abandona a las fuerzas puras. Lo demoníaco de su ser rompe sus trabas rugiendo, y despliega las magnificencias del ritmo, una vez que ha dejado ya las leyes que le ataban. Sólo entonces es cuando, de las profundidades de su ser, brota la música original de Hölderlin, ese ritmo, esa fuerza caótica y salvaje que es lo más íntimo de su ser y de la cual él mismo dice: «Todo es ritmo; el destino del hombre es ritmo celeste y toda obra de arte es un ritmo único»²⁰⁸. Las leyes arquitectónicas desaparecen y la poesía hölderliniana expresa ya tan sólo su propia melodía; en toda la poesía alemana no hay otro ejemplo en que el todo descansa tanto en el ritmo; en las poesías de Hölderlin, el color, la forma no son más que cosas diáfanas, vaporosas. La poesía de Hölderlin ya no tiene nada de material, ni recuerda ya la técnica de Schiller donde todo es trabajo, remache, tornillo; se ha convertido ahora en algo aéreo, angelical, ligero como el pájaro, libre como una nube que se cierne en sonido, en armonía. La melodía de Hölderlin, como la de Keats y a menudo como la de Verlaine, parece tomada de las regiones cósmicas de los sueños; nada tiene de terrenal; su carácter específico está por encima de todo contacto tangible y se cierne milagrosamente. Es por eso que sus poesías tienen tan poco de materia objetiva que

207. «Geist gehe nur durch Begeisterung hervor, nur allein dem füge sich der Rhythmus, in dem der Geist lebendig werde. Wer erzogen werde zu Poesie in Göttlichem Sinn, der müsse den Geist des Höchsten für gesetzlos anerkennen über sich und müsse das Gesetz ihm preisgeben: nicht wie ich will, sondern wie du willst» Bettina von Armin, «Bettina über Friedrich Hölderlin», p. 43. [Cf. notas 64, 65 y 66, p. 132 y 134]

208. « (...) alles sei Rhythmus, das ganze Schicksal des Menschen sei ein himmlischer Rhythmus, wie auch jedes Kunstwerk ein einziger Rhythmus sei» *Ib.*, p. 46.

permita ser aislada y transmitida por medio de una traducción; mientras que las poesías de Schiller y hasta las de Goethe pueden ser traducidas línea a línea a lenguas extranjeras, las poesías de Hölderlin no admiten ese trasplante, porque, aun dentro de la lengua alemana, se coloca más allá de la expresión sensible. Su secreto supremo es magia; es un milagro de idioma, único, inimitable y sagrado.

El ritmo de Hölderlin no tiene nada de estable como el de Walt Whitman, por ejemplo (a quien Hölderlin recuerda a veces por su fluidez y abundancia). Walt Whitman había encontrado en seguida el metro que convenía a su ritmo, su forma poética y, una vez hallado ese ritmo, con él habla en toda su obra poética, es decir, durante veinte, treinta o hasta cuarenta años. En Hölderlin, por el contrario, el ritmo se refuerza, se amplía incesantemente, se hace de cada vez más sonoro, más libre, más precipitado, más turbio, más primitivo y más tempestuoso. Empieza con dulce sonoridad de una fuente, como una melodía que pasa y acaba espumeante, ruidosa, como un torrente. Esa libertad, esa potencia, esa glorificación del ritmo sin ley va mano a mano misteriosamente (como en Nietzsche) con la destrucción del espíritu y el obscurecimiento de la razón. El ritmo en Hölderlin va tomando más libertad a medida que se aflojan los lazos de las facultades mentales del poeta. Por fin, Hölderlin no puede ya poner dique a su desbordamiento interior y se ve inundado, sumergido en él, y su propio cadáver se ve arrastrado por las aguas rugientes de su canto. Esa libertad, mejor dicho, esa liberación, ese dominio del ritmo a costa de la coherencia y de la razón se va realizando por etapas; primero se libera de la rima, esa cadena que ataba sus pies, después prescinde de la estrofa, esa vestidura que estrechaba su amplio pecho. Ahora, como una obra de la antigüedad, vive su poesía la belleza del desnudo y como un corredor griego marcha hacia el infinito. Todas las formas tradicionales se hacen demasiado estrechas para el poeta, las profundidades resultan muy superficiales, todas las palabras, sin acento, y todos los ritmos, pesados; la regularidad, que era al principio clásica, tiende a formar la bóveda del edificio lírico para hundirse después; el pensamiento fluye obscuro, pero más fuerte y tormentoso, del seno de las imágenes evocadas; al mismo tiempo, el ritmo es de cada vez más profundo y más lleno y, a veces, construcciones atrevidas de las frases unen en un solo párrafo, una serie de estrofas; la poesía se hace canto, himno, mirada profética, manifestación heroica. La transmutación del mundo en mito ha comenzado para Hölderlin; todo su ser se convierte en poesía. Europa, Asia, Alemania se ciernen ante él como paisajes de sueño vistos a una inverosímil distancia; mágicas asociaciones de ideas unen el horizonte próximo con el horizonte del infinito, es decir, el sueño y la realidad. «El mundo se hace sueño, el sueño se hace

mundo». Las palabras de Novalis se realizan en Hölderlin. La esfera personal queda anulada en él. «Las canciones de amor no son más que como un vuelo fatigado», escribe en aquellos días, «otra cosa es la alegría pura y elevada de los cantos nacionales»²⁰⁹. Así un nuevo énfasis se abre paso como por fuerza plutónica a través de su sensibilidad que se desborda. Empieza el tránsito a lo místico; el tiempo y el espacio se han hundido en purpúrea obscuridad; la razón ha sido completamente sacrificada a la inspiración; ya no hay canciones, sino oraciones versificadas a las que rodean luces de antorcha y de relámpagos píticos. El entusiasmo juvenil de Hölderlin se ha convertido en embriaguez demoníaca, en furor sagrado. Esas poesías van sin dirección fija como naves sin timón en un mar de infinito; a nada obedecen si no es al mandato de los elementos; son voces del más allá; cada una de ellas es un «bateau ivre» que, sin gobierno, marcha cantando hacia la catarata. Por último, el ritmo de Hölderlin llega a ser tan terso, que acaba por romperse la lengua, a fuerza de versificación, pierde su sentido: ya no es más que «el sonido del bosque profético de Dodona»²¹⁰. El ritmo triunfa sobre la idea y se convierte en algo «divinamente loco y sin ley, como Baco»²¹¹.

El poeta y sus poesías parecen a la vez en el infinito, en la suprema exaltación de sus fuerzas. Parece el espíritu de Hölderlin, sublimizándose dentro de la poesía sin dejar rastro, y al fin se obscurece en un caótico crepúsculo. Todo lo terreno, todo lo personal, todo lo formal, queda devorado en esa autodestrucción; sus palabras son pura música órfica que vuela hacia el éter, hacia su elemento.

209. «Liebeslieder [sind] immer müder Flug (...) ein anders ist das hohe und reine Frohloken vaterländischer Gesänge» en carta a Friedrich Wilmans de diciembre de 1803, II, p. 927.

210. «Tönen aus dem prophetischen Haine Dodonas», I, «Der Archipelagus», p. 302, v. 227.

211. «Wie der Weingott, thörig göttlich / Und gesezlos sie die Sprache der Reinesten (...)» I, «Der Rhein», p. 346, vv. 145-146.

CAÍDA EN EL INFINITO

Lo que uno es se rompe, Empédocles. Del mismo modo que los
astros declinan solemnemente. Y ebrios de luz brillan los valles.²¹²

Treinta años cuenta Hölderlin al pasar los umbrales del nuevo siglo; los sufrimientos de sus últimos años han hecho en él una obra gigantesca. Ha encontrado la forma lírica; ha creado el ritmo del gran canto; su propia juventud se ha corporizado en la figura de Hiperión; la tragedia de su espíritu ha quedado inmortalizada en «Empédocles». Nunca había llegado a tanta altura; nunca tampoco había estado tan cerca de la caída. Pues, las mismas olas que, en maravilloso empuje, le han llevado por encima de su propia vida, forman ya una mole amenazante, dispuesta a dar el golpe destructor. Él mismo, proféticamente, tiene la sensación de su descenso:

*Contra su voluntad, el maravilloso deseo, le arrastra de escollo en escollo hacia el abismo. Y va a la deriva, sin timón.*²¹³

De nada le sirve haber creado una tan alta obra: la realidad celosa se venga de quien la despreció, y el mundo, de quien él nada quiso saber, tampoco quiere ahora saber nada de él. Sólo incomprensión recoge, donde espera hallar amor, pues...

*...hay una oscura generación que no gusta de escuchar ni aún a un semidiós, ni quiere oír al espíritu celeste que aparece entre los hombres o sobre las ondas. Una raza que no adora a la pureza ni aun el rostro del mismo Dios, próximo y omnipresente*²¹⁴

212. La traducción parte de los siguientes versos ofrecidos por Zweig: «Was Eines ist, zerbricht, Empedokles, / So gehet festlich hinab / Das Gestirn. Und trinken / Von seinem Lichte glänzen die Täler». La edición de Michael no los contempla y ofrece otra variante que sólo coincide en la idea central: «was Eines ist, zerbricht» I, «Empedokles (Dritter Entwurf)», p. 890, v. 154.

213. «Es ziehet wider Willen ihn von / Klippe zu Klippe, den Steuerlosen, / Das wunderbare Sehnen dem Abgrund zu.» I, «Stimme des Volks (Dritte Fassung)», pp. 331-332, vv. 15-17.

214. « (...) aber es giebt / Ein finster Geschlecht, das weder einen Halbgott / Gern hört, oder wenn mit Menschen ein Himmlisches oder / Im Woogen erscheint, gestaltlos, oder das Angesicht / Des Reinen ehrt,

A los treinta años sigue comiendo en una mesa que no es la suya; da sus lecciones vistiendo una raída levita de aspirante a pastor. Vive aún a expensas de su anciana madre y de su decrepita abuela, encorvada por la edad. Como cuando era muchacho, esas dos mujeres siguen zurciéndole las medias, le proveen de ropa blanca y de vestidos. Con «cotidiana aplicación», ha buscado en Homburg, como antes lo hizo en Jena, un medio de vivir sólo para la poesía, gracia a una increíble vida de privación; se ha tasado la comida y ha tratado de llamar «la atención de la patria alemana hasta el punto de que los hombres deseen conocer el punto de nacimiento y el nombre de su madre»²¹⁵. Pero nada sucede de esa manera; nada le es favorable; a veces, Schiller, con condescendencia benévola, acepta alguna de sus poesías para su «Almanaque», rechazando las restantes.

Ese silencio que el mundo hace a su alrededor le rompe todos sus ánimos. Verdad es que él, en lo profundo de su alma, sabe perfectamente que lo sagrado es siempre sagrado aunque no sea reconocido por los hombres²¹⁶, pero el poeta encuentra más difícil de cada día sostener su fe en un mundo donde no se encuentra ninguna simpatía. «Nuestro corazón no puede seguir amando a la Humanidad si no tiene hombres a quien amar»²¹⁷. Su soledad, que durante tiempo fué su castillo de oro y de sol, se torna fría, invernal, con rigidez de hielo. «Callo y callo siempre y así se va acumulando un gran peso sobre mí... que por lo menos ha de obscurecer inevitablemente mi espíritu»²¹⁸, dice quejándose. Y en otra ocasión escribe a Schiller: «Tengo frío y me entumezco en el invierno que me rodea. Mi cielo es de hierro y mi ser es de piedra»²¹⁹. Pero nadie llega a él con el calor de la amistad. «Pocos hay ya que tengan fe en mí»²²⁰, dice el poeta con resignada pena y, poco a poco, él mismo va perdiendo también la fe en sí mismo. Lo que antes le parecía divino, celestial, se le aparece ahora vacío y sin sentido, es decir, su misión como poeta. Duda ya de la poesía. Los amigos están lejos. La llamada de la gloria no resuena:

des nahen / Allgegenwärtigen Gottes. » I, «*Viel habe ich dein...*», p. 412, vv. 119-124.

215. « (...) täglichem Fleiße» y « (...) Aufmerksamkeit meines deutschen Vaterlandes so weit zu verdienen, daß die Menschen nach meinem Geburtsort und meiner Mutter fragen» en carta a su madre del 4 de septiembre de 1799, II, p. 809.

216. « (...) das Heilige bleibt immer heilig, wenn es die Menschen auch nicht achten» en carta a su madre de enero de 1799, II, p. 735.

217. «Unser Herz hält die Liebe zur Menschheit nicht aus, wenn es nicht auch Menschen hat, die es liebt.» en carta a Neuffer de mayo de 1793, II, p. 495.

218. « (...) ich schweige und schweige, und so häuft sich eine Last auf mir... die wenigstens den Sinn unwiderstehlich mir verfinstern muß» en carta a Neuffer del 10 de julio de 1797, II, p. 657.

219. «Ich friere und starre in dem Winter, der mich umgibt. So eisern mein Himmel ist, so steinern bin ich.» en carta a Schiller del 4 de septiembre de 1795, II, p. 596.

220. « Ach! Lieber! es sind so wenige, die noch Glauben an mich haben» en carta a Neuffer de junio de 1798, II, p. 689.

*Sin embargo, me parece a menudo que mejor sería dormir que estar en esa soledad. No sé que hacer ni qué decir y me pregunto muchas veces por qué ha de haber poetas en esos tiempos de miseria.*²²¹

Una vez más, ha experimentado la impotencia del espíritu frente a la realidad; una vez más, ha de encorvar su espalda bajo el yugo opresor, y una vez más, se entrega a una vida que no es la suya, puesto que le resulta imposible vivir de la literatura si no quiere conducirse con exceso de servilismo²²². No le es dado volver a ver a su patria sino en una hora feliz de otoño, un día en que con sus amigos de Stuttgart celebra la «fiesta del otoño». Después, pero, ha de volver a tomar su casaca de dómine y marchar a Suiza, a Hauptwyl, para amarrarse una vez más a una ocupación servil.

El corazón profético de Hölderlin sabe perfectamente que ha llegado la hora de ponerse su sol, la hora de su crepúsculo y de su dolorosa caída. Elegíacamente se despide de su juventud: «Oh Juventud, te has apagado ya»²²³. Y en sus poesías, sopla un airecillo frío, vespéral.

*He vivido poco; pero ya respiro el aire frío del ocaso. Aquí estoy silencioso como una sombra; mi corazón se estremece en mi pecho, incapaz ya de cantar*²²⁴

Se ha roto el resorte de su impulso y él, que sólo sabía vivir en pleno vuelo, rotas las alas, no recobra jamás el equilibrio. Ahora debe pagar la falta de no haberse ocupado «exclusivamente de lo superficial de su ser» y haberse entregado plenamente a la acción destructora de la realidad con toda su alma, con todo su amor»²²⁵. El nimbo del genio se ha borrado de su cabeza; angustiado, se recoge en sí mismo para ocultarse a los hombres, cuyo trato le es molesto hasta físicamente. Cuanto mayor es su debilidad tanto más fuerte

221. «Indessen dünket mir öfters / Besser zu schlafen, wie so ohne Genossen zu seyn, / So zu harren und was zu thun indeß und zu sagen, / Weiß ich nicht und wozu Dichter in dürftiger Zeit?» I, «Brot und Wein (Erste Fassung)», p. 378, vv. 119-122.

222. « (...) bloß von der Schriftstellerei zu leben, wenn man nicht gar zu dienstbar hierinn seyn [will]. » en carta a Neuffer del 4 de diciembre de 1799, II, p. 848.

223. Cf. «Abendphantasie» III p. 88, v. 22.

224. « (...) wenig lebt ich, doch atmet kalt / Mein Abend schon, und Stille, den Schatten gleich, / Bin ich schon hier; und schon gesanglos / Schlummert das schauernde Herz im Busen. » I, «Bitte», p. 283, vv. 5-8.

225. « (...) bloß mit der Oberfläche unsers Wesens beschäftigt zu seyn, als immer die ganze Seele, sei es in Liebe oder in Arbeit, der zerstörenden Wirklichkeit auszusezen » en carta a su hermano del 14 de marzo de 1798, II, p. 680.

salta el demonio, haciendo vibrar sus nervios. Poco a poco, la sensibilidad de Hölderlin se va haciendo enfermiza y sus vibraciones espirituales se convierten en ataques. Las nimiedades le excitan y aquélla renuncia a todo, que le protegía como una coraza, se desgarran y deja ver su hipersensibilidad; por todas partes cree ver ofensas y desprecios. Su cuerpo reacciona dolorosamente a los cambios atmosféricos; lo que antes era inquietud espiritual, es ya una neurastenia, una crisis y una catástrofe de sus nervios; sus gestos son nerviosos, su humor, aprensivo, y su mirada, antes tan serena e inteligente, pone ya un brillo de inquietud en su cara demacrada. El incendio se extiende por todo su ser; el demonio de la agitación y de la confusión, el espíritu siniestro, se apodera de la víctima; «una inquietud que le aturde» y que se «acumula alrededor de su alma»²²⁶ le arrastra a los extremos opuestos; ardor y frialdad; éxtasis y desespero; alegría y tristeza, y le lleva de país en país, de ciudad en ciudad. La febril irritación turba sus pensamientos hasta que alcanza a su poesía; la intranquilidad del hombre se refleja ya en la incoherencia de sus versos: se ve incapaz de formar un pensamiento, sostenerse en él, y desarrollarlo. Así como su cuerpo va de casa en casa, su espíritu va de imagen en imagen, de idea en idea. Y este ardor demoníaco no se calma hasta que ha devorado toda la persona del poeta. Sólo resta el cuerpo cual ennegrecido armazón de un edificio destruido por el fuego, en el cual el demonio no puede aniquilar lo que en él, en este cuerpo, queda aún de divino: ese ritmo que sigue fluyendo todavía de sus labios inconscientes.

Así que, en la patología de Hölderlin, no se encuentra un punto preciso donde empiece su hundimiento; no hay una divisoria clara entre lo que es espíritu claro y sano y su espíritu ya enfermo. Hölderlin arde interiormente y lentamente; su razón es destruida por el demonio, no con uno de esos incendios que de pronto hacen arder todo un bosque, sino en un fuego escondido, entre rescoldos. Sólo la parte más divina de su ser resiste como si fuera de amianto a ese incendio interior; su sentido poético sobrevive a su razón y salva su melodía, su ritmo, su palabra. Tal vez sea el Único caso clínico en que, muerta la inteligencia la poesía, del mismo modo que, a veces -muy raras veces, es cierto-, un árbol carbonizado por el rayo sigue floreciendo en alguna rama elevada que salió incólume del siniestro. El tránsito de Hölderlin a lo patológico es escalonado, progresivo. No es, como en Nietzsche, un derrumbamiento repentino de un altísimo edificio de ideas, sino que en Hölderlin es una desintegración gradual, piedra a piedra, una descomposición paulatina de los cimientos, un deslizamiento hacia lo inconsciente.

226. « (...) einer betäubenden Unruhe [die sich] um sein Inneres häuft » en carta a su hermana del 11 de diciembre de 1800, II, p. 880.

Es sólo en su exterior donde se va acentuando su inquietud, su miedo nervioso, su exagerada sensibilidad, que llegan a ser accesos de furor y de crisis nerviosas que aumentan de intensidad y se repiten de cada vez más frecuentemente; así como antes podía retenerse meses y aun años enteros hasta llegar a la explosión, ahora esas descargas eléctricas se suceden apenas sin interrupción. Mientras que en Waltershausen y en Francfort supo sostenerse años enteros, en Hauptwyl y en Burdeos sólo puede aguantar unas semanas; su incapacidad de vida se vuelve más agresiva. Por fin la vida, como el temporal a un buque, le arroja a la casa materna. Allí, en pleno desespero se dirige de nuevo a Schiller, al maestro de su juventud, pero Schiller no responde; le deja hundirse, y Hölderlin, como una piedra, se hunde hasta lo más hondo de su destino. Aun vuelve a partir de una vez, pues ha aceptado un cargo de preceptor; va ya sin espíritu, ungido por la muerte, diciendo adiós eterno a sus seres queridos.

Entonces, un tupido velo nos oculta su vida. Su historia es ya leyenda, mito. Se sabe que, en florida primavera, pasó por Francia y que pernoctó en las cumbres del Auvernia, rodeado de nieve, en paraje desierto, en dura cama y con una pistola a su lado²²⁷. Se sabe que estuvo en Burdeos, en casa del Cónsul de Alemania y que después, de pronto, abandonó esta casa. Pero luego descenden negras nubes y nos ocultan su caída.

¿Sería Hölderlin aquel extranjero que, diez años más tarde, fué visto por una mujer en París hablando entusiasmado con las marmóreas estatuas de los dioses en un parque?²²⁸ ¿Será cierto que una insolación le privó de sus sentidos y que, como él mismo afirma, el rayo de Apolo le castigó?²²⁹ ¿Será cierto que unos bandidos le robaron todo su dinero y hasta sus vestiduras? Nunca se tendrá la respuesta a esas preguntas. Un negro velo encubre su regreso a Alemania y su caída. Sólo se sabe que un día, en casa de Matthisson, en Stuttgart, entró un hombre pálido como un cadáver, flaquísimo, con ojos apagados, enmarañada y salvaje cabellera, luengas barbas y traje de mendigo y, como Matthisson retrocediera espantado, temeroso ante aquella visión, el extranjero, con voz apagada, dijo su propio nombre: Hölderlin²³⁰.

227. « (...) in schönen Frühling gewandert (...) auf den gefürchteten überschneiten Höhen der Auvergne, im Sturm und Wildniß, in eiskalter Nacht un die geladene Pistole neben mir im rauhen Bette» en carta a su madre del 28 de enero de 1802, II, p. 916.

228. Cf. Documento III.1, Carles Riba: «Hölderlin entenebrat», p. 111.

229. «Das gewaltige Element, das feuer des Himmels und die Stille der Menschen, ihr Leben in der Natur, und ihre Eingeschränktheit und Zufriedenheit, hat mich beständig ergriffen, und wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen, daß mich Apollo geschlagen.» en carta a Böhlendorf del 7 de noviembre de 1802, II, p. 921.

230. «Er war leichenblaß, abgenagert, mit hohlem, wildem Blick, langem Haar und Bart und gekleidet wie ein Bettler. [Erschrocken hebt sich Herr von Matthisson auf, das schreckliche Bild anstarrend, das eine Zeitlang verweilt, ohne zu sprechen, sich ihm sodann nähert, über den Tisch hinüberneigt, häßliche

Las últimas pavesas se han apagado. Sus restos van a la deriva hacia la casa materna, pero los mástiles de la confianza y el timón de la inteligencia se han roto para siempre. Desde entonces Hölderlin vive ya en obscura noche, iluminada tan sólo de vez en cuando por relámpagos órficos. Su razón está apagada, pero de esa obscuridad surge aún a veces la palabra del genio y sobre su cabeza pasa, en alguna ocasión, sonora y rápida la poesía. En la conversación, no puede encontrar el sentido de las palabras, sus cartas son un conglomerado barroco; su ser sigue aún cerrándose a las cosas reales, pero se abre todavía a las palabras musicales, mas sin comprender ni tan sólo lo que dicen. Su ser se deshace grano a grano, se hace perfecta la pérdida de la conciencia, y su inconsciencia se transforma en portavoz de palabras píticas; su boca se convierte «en órgano del imperativo que llega del más allá» como dice Nietzsche, intérprete y heraldo de las cosas divinas que le susurra el demonio y que, ni en plena inteligencia, hubiera podido reconocer.

Los hombres se apartan de su compañía (pues su irritabilidad se desata a menudo como una bestia desencadenada) o también a veces se burlan de él. Sólo Bettina que, como en Goethe y en Beethoven, sabe distinguir el genio a través de la atmósfera, y Sinclair, el amigo magnífico, digno de una leyenda, siguen reconociendo la presencia de un dios en esta degradación del poeta que está «preso en celeste esclavitud»²³¹. «Es cosa cierta para mí -escribe aquella espléndida mujer- que una fuerza divina ha envuelto en sus olas a Hölderlin; me refiero a sus palabras que, en río irresistible, han inundado sus sentidos y, al pasar esa inundación, los sentidos del poeta han estado ya debilitados, como muertos»²³². Nadie ha expresado con más nobleza y perspicacia el destino de Hölderlin; nadie nos ha hecho más asequible el eco de aquellas conversaciones demoníacas (que se han perdido como las improvisaciones de Beethoven) como Bettina cuando escribe a la señora Gűnderode: «Al oírle, uno parece escuchar el viento desencadenado, pues su voz suena a himno rugiente, que de pronto cesa, como cesan las ráfagas del viento. Y entonces se apodera de él como una ciencia profunda de tal modo que no se puede pensar que haya perdido la razón y hay que escuchar lo que dice de la poesía para llevarse la impresión de que está a punto de revelar el secreto divino del lenguaje. Y de pronto todo se hunde en la obscuridad, el poeta languidece, queda en completa confusión y declara que no lo logrará

ungeschnittene Nägel an den Fingern zeigt,] und mit dumpfer geisterhafter Stimme murmelt: Hölderlin» Wilhelm Waiblinger, *Op. cit.*, pp. 28-29.

231. Cf. nota 72, p. 152.

232. «Gewiß ist mir doch bei diesem Hölderlin, als müsse eine göttliche Gewalt wie mit Fluten ihn überströmt haben, und zwar die Sprache, in ubergewaltigem raschen Sturz seine Sinne uberflutend und diese darin ertrankend; und als die Strömungen verlaufen sich hatten, da waren die Sinne geschwächt und die Gewalt des Geistes überwältigt und ertotet» Bettina von Armin, *Op. cit.*, p.42.

nunca»²³³. Todo su ser se funde en la música; durante horas enteras (como Nietzsche en los últimos días de su estancia en Turín) se sienta al piano y golpea el teclado en incesante esfuerzo para lograr acordes, como si quisiera captar las melodías infinitas que pasan sobre su cabeza y que resuenan dolorosamente en su cerebro, o a veces también se recita a sí mismo, como en un monólogo, siempre rítmicamente, palabras y cantos. Él, que antes se sentía arrebatado por la poesía, se va hundiendo poco a poco en el río sonoro; lo mismo que los indios del poema *Hiawatha*, de su hermano espiritual Lenau, se precipita cantando hacia la catarata rugiente.

Aterrorizados y conmovidos a la vez, su madre y sus amigos, respetuosos ante ese milagro incomprensible, le dejan en completa libertad dentro de la casa. Pero el demonio estalla cada vez más poderosamente en su interior; sufre furiosos ataques; la llama, antes de apagarse completamente, se levanta en peligrosas contorsiones, hasta obligar a llevarle a una clínica, después a casa de unos amigos y finalmente a la casa de un honrado carpintero. Con los años, ese furor salvaje se va apagando, sus crisis se calman, y Hölderlin se hace manso como un niño; las tempestades de sus nervios se disipan, dejando lugar al silencio del crepúsculo. Su locura cataléptica se hace ahora tranquila, pero, aunque el espíritu del poeta se calma, su razón queda siempre envuelta en negro velo y muy raras veces un relámpago de razón ilumina su pasado. Recuerda cosas, es cierto, pero no se recuerda a sí mismo. Como en un sueño, su cuerpo sin alma nota aún la suave acción benéfica de la primavera y aspira el agradable aliento de los campos; su corazón solitario palpita aún durante cuarenta años en su cuerpo consumido, pero no es ya más que una sombra del que fué. Hölderlin, aquel adolescente divino, está ya hace mucho tiempo entre los dioses, como Aulis: Vive en otra esfera, vive una vida que nada tiene de terrestre.

Lo que ahora queda aquí entre las negras garras del tiempo, es su cadáver espiritual; es una sombra fantasmal desfigurada que ya no se reconoce a sí misma y que se llama a veces: «el señor bibliotecario» y a veces también: «Scardanelli».

233. «Aber ihm zuhören sei grade, als wenn man es dem Tosen des Windes vergleiche, denn er brause immer in Hymnen dahin, die abbrechen, wie wenn der Wind sich dreht - und dann ergreife ihn wie ein tieferes Wissen, wobei einem die Idee, daß er wahnsinnig sei, ganz verschwinde, und daß sich anhöre, was er über die Verse und über die Sprache sage, wie wenn er nahe dran sei, das göttliche Geheimnis der Sprache zu erleuchten, und dann verschwinde ihm wieder alles im Dunkel, und dann ermatte er in der Verwirrung und meine, es werde ihm nicht gelingen» *Ib.* [Cf. nota 66, p. 134]

TINIEBLAS DE PÚRPURA

...hasta en la obscuridad, lucen brillantes imágenes.²³⁴

Las grandes poesías órficas que Hölderlin, con su espíritu ya apagado, crea en aquellos años de crepúsculo, sus *Cantos de la Noche*, pertenecen a una zona completamente definida de la literatura universal; sólo son comparables quizá a aquellos libros proféticos de William Blake, aquella otra criatura angélica, confidente de Dios, que sus contemporáneos llamaban: *unfortunate lunatic whose personal inoffensiveness secures him from confinement*.

En éste, como en Hölderlin, la creación es algo dictado por el demonio; en Blake, como en Hölderlin punza un sentido pueril impreciso en la significación manifiesta de las palabras; la sonoridad órfica se apodera de la frase como un eco que llega de otras esferas; en uno y en otro, la mano inconsciente e ignorante de la realidad traza aún la bóveda de un firmamento sin analogía, por encima de este caos cruzado de estrellas y de relámpagos, y crea así un mito propio. La poesía (y en Blake también el dibujo) llega a ser en el estado crepuscular del poeta un lenguaje pítico: como la sacerdotisa, ebria de visiones inauditas, por encima de los vapores de la caverna de Delfos, balucea palabras profundas, en transportes convulsos, el demonio creador hace fluir en ellos, del cráter apagado de su espíritu, una lava de fuego y de piedras incandescentes. En esas poesías demoníacas de Hölderlin no habla la razón, ni habla el idioma corriente de la vida real, sino sólo el ritmo, sin significación, incomprensible, dejando ver a veces en un renglón el relámpago que ilumina todo el universo. El vidente está transportado a una esfera apocalíptica:

*Un valle y ríos se extienden alrededor de las montañas de la profecía, a fin de que el hombre pueda tender su vista hasta el Oriente y ya partir de allí, en variadas metamorfosis. Pero del Éter desciende la fiel imagen y llueven las palabras divinas y resuenan las profundidades del bosque.*²³⁵

234. «Zwar / Es leuchten auch im Dunkel blühende Bilder» III, «Patmos (Erste Fassung)», vv. 118-119, p. 275.

235. «Thal und Ströme sind / Weit offen um prophetische Berge, / Daß schauen mag bis in den Orient / Der Mann und ihn von dort der Wandlungen viele bewegen. / Vom Äther aber fällt / Das treue Bild und Göttersprüche reegen / Unzählbar von ihm, und es tönt im innersten Haine» I, «Germanien», p. 405, vv. 35-41.

Los sueños poéticos se han convertido en una melodiosa anunciación, en una «resonancia en lo más profundo del bosque»²³⁶; la voz del más allá, en una voluntad superior a la propia. Aquí el poeta no habla ya de sí, ni se trata ya de él; es sólo el héroe inconsciente de las palabras elementales. El demonio, la voluntad superior, ha vencido al espíritu del poeta y ha hecho enmudecer sus palabras y habla ahora por su boca crispada, por sus labios exánimes como a través de algo muerto que resonase sordamente. Aquel hombre esclarecido que fué Federico Hölderlin se marchó ya. Y de su cuerpo se sirve ahora el demonio como de una larva vacía.

Pues, esos «Cantos de la Noche», esas canciones rotas, son indudablemente improvisaciones que ya no nacen de lo terrenal, de lo cultivado del arte; no salen ya de lo conmensurable; no son materia trabajada en el trepidante taller del genio, sino meteoros caídos del invisible cielo de la inspiración, llenos aún de la fuerza mágica de las regiones ultraterrenales. Una poesía representa un tejido de elementos artísticos, salidos de la inconsciencia, de la inspiración y de la conciencia, y cualquiera de estas tramas se ve más o menos, se acusa con más o menos fuerza. Es un fenómeno completamente típico que, en el ser normal (Goethe, por ejemplo) en la edad madura, domine la técnica, es decir, el elemento material sobre la inspiración y, por consiguiente, que el arte que fué al principio un presentimiento consciente se convierta en sabia maestría dominadora y sugestiva. En Hölderlin sucede lo contrario: se fortalece el envoltorio, lo inspirativo, lo demoníaco, lo genial, mientras se deshace como una cadeneta el tejido intelectual, lo artificioso, lo planeado. Por eso, en sus obras líricas posteriores, el lazo intelectual va relajándose más y más, los versos, como las olas, montan uno sobre otro no obedeciendo ya más que a la armonía de sonido, y toda forma, toda regla, toda ley son arrolladas por la ola sonora. Pues, el ritmo se ha hecho ya el amo y señor; la fuerza primitiva vuelve a su origen. A veces puede verse en Hölderlin, que ha sido arrancado de su propio ser, una especie de defensa contra este poder superior; se ve su esfuerzo para fijar una idea poética y desenvolverla espiritualmente, pero siempre las olas sonoras le arrebatan lo medio planeado, lo que está a medio formar. Y he aquí su queja:

*Poco nos conocemos a nosotros mismos, pues llevamos dentro un dios que nos domina.*²³⁷

236. *Ib.*

237. Cf. «Der Abschied», III p. 121, vv. 3-4.

De cada vez más, el poeta indefenso pierde el dominio sobre la poesía. «Como por múltiples arroyos me siento arrastrado por la extremidad de algo tan vasto como toda Asia»²³⁸, dice al hablar de esa fuerza superior que le arranca de su propio ser. Parece que toda la fuerza retentiva de su cerebro ha sido anulada y que los pensamientos caen dispersos en el vacío: Todo lo que empezaba en valiente y osado énfasis acaba en trágico balbuceo. El hilo de su discurso se anuda, las oraciones forman un enredo, las frases se barajan rítmicamente de modo que es imposible encontrar su principio o su fin. Y el poeta, cansado, ve siempre cómo el pensamiento primitivo se desprende de su cerebro. Entonces, su mano temblorosa e inhábil une dos pensamientos no acabados por medio de un «a saber» o un «sin embargo», o deja resignadamente la continuación del hilo del pensamiento diciendo: «mucho podría decirse sobre esto»²³⁹. Una poesía como «Patmos», de gran envergadura espiritual, que se extiende en la inmortalidad, se deshace a lo último en un balbuceo que no es más que un prelude de lo que se iba a decir. En vez de un discurso nos da como una nota taquigráfica que nada tiene que ver con el texto:

*Y ahora quisiera cantar la partida de los caballeros hacia Jerusalén y los sufrimientos errantes de Canosa y del Emperador Enrique, pero sería necesario que el ánimo no me faltara para ello. Desde Cristo, los nombres son como aire matinal; se convierten en sueños.*²⁴⁰

Pero esos sonidos, esos balbuceos, faltos de la coherencia del pensamiento están unidos por un sentido elevado. El espíritu, invadido por una vegetación exuberante, no puede ya fijarse en detalles, los lazos intelectuales se aflojan, pero, bajo esas lagunas de forma, el contenido ardiente de las poesías de Hölderlin toma más fuego y más calor. El que era plasmador se ha convertido en visionario poderosísimo y con mirada ardiente abraza todo el universo poéticamente. Hölderlin alcanza en ese tartamudeo rítmico, en su embriaguez ilógica, una profundidad de sentido como nunca alcanzó cuando su espíritu estaba despierto. «Llueven las palabras divinas y resuenan las profundidades del

238. «Wie Bäche reißt das Ende von Etwas mich dahin, welches sich wie Asien ausdehnet. » I, «*In lieblicher bläue...*», p. 909.

239. « (...) Vieles wäre / zu sagen davon » I, «Patmos (Erste Fassung)», p. 449, vv. 88-89.

240. «Und jezt / Möcht' ich die Fahrt der Edelleute nach / Jerusalem, und das Leiden irrend in Canossa, / Und den Heinrich singen. Daß aber / Der Muth nicht selber mich ausseze. Begreifen müssen / Diß wir zuvor. Wie Morgenluft sind nemlich die Nahmen / Seit Christus. Werden Träume » I, «Patmos (Dritte Fassung)», p. 462, vv. 60-66.

bosque»²⁴¹. Lo que ahora ha perdido su poesía en claridad matinal y en precisión de siluetas lo gana en inspiración demoníaca, en claros relámpagos de su espíritu que llenan de luz el caos del sentimiento y alumbran por un instante todas las alturas y las profundidades de la naturaleza. Desde ahora, las poesías de Hölderlin son tempestuosas, llenas de relámpagos proféticos; son rápidas, cortas y brotan de los oscuros nublados de sus odas, pero iluminan espacios infinitos. La poesía de Hölderlin se extiende por todo el universo; sus cantos brotan de él como visiones cósmicas y se dirigen a su elemento natural, al caos.

El poeta de espíritu ya ciego, tantea en la obscuridad, alumbrado tan sólo por relámpagos llenos de vibraciones, y trata de captar grandiosas imágenes y signos del tiempo y del espacio. Y en su maravillosa marcha por esa región sin caminos, antes de su caída, de su final, se produce aún un milagro sin precedentes: En lo más tenebroso de su camino, en ese tormentoso crepúsculo de su espíritu, Hölderlin alcanza lo que en vano trató de encontrar cuando su espíritu estaba aún despierto y su inteligencia lúcida: el secreto de la Grecia. Desde su niñez lo había perseguido por todos los caminos, en los cielos del idealismo, en los ensueños; ya adolescente, había buscado su Grecia y había enviado en vano a su Hiperión en busca de su secreto por todos los caminos del tiempo y del pasado. Había evocado a Empédocles entre las sombras, estudiado las obras de los filósofos; el «estudio de los griegos» le había servido de círculo de amigos y había llegado a ser tan extraño a su patria y a su tiempo por haber estado siempre en la Grecia de sus sueños. Y él mismo, asombrado de ese poder que se ejercía sobre sus sentidos, se había preguntado a menudo:

*¿Qué es lo que me ata a aquellas riberas afortunadas y me las hace amar todavía más que a mi propia patria? Pues, como sometido a dulce esclavitud, siempre estoy por los lugares por donde pasó Apolo.*²⁴²

La antigua Grecia fué siempre su meta: Grecia le había arrancado del agradable calor de su hogar, de los brazos de su gente para sumergirle en continuas decepciones hasta llevarle a la desesperación, a la soledad suprema y absoluta.

241. Cf. nota 232, p. 228.

242. «Was ist es, das / An die Alten seeligen Küsten / Mich fesselt, daß ich mehr noch / Sie liebe, als mein Vaterland? Denn wie in himmlische / Gefangenschaft verkauft / Dort bin ich, wo Apollo gieng» I, p. 387, «Der Einzige (Erste Fassung)», vv. 1-7.

Y entonces, entre el caos de sus sentidos, entre los más profundos repliegues de su espíritu, brilla de pronto su secreto griego. Como Virgilio conduce a Dante. Píndaro conduce exaltado, con la superabundancia de su verbo, hacia la última embriaguez de la expresión himnica, y el poeta, deslumbrado en el crepúsculo del mito, ve brillar como una brasa en el fondo del abismo abierto aquella Grecia que, antes que él, nadie había adivinado y que, después de él, sólo otro poseso, Nietzsche, el filósofo todo luz, hará salir de las entrañas del pasado. Hölderlin puede ver y anunciar con su verbo vidente esa región de fuego, y su anunciación es el primer sentimiento vivo, cálido y lleno de vigor de sangre que el mundo ha tenido de la realidad de esa fuente espiritual del universo perdida entre los escombros del pasado. No se trata ya de la Grecia clásica de figuras de yeso mostrada por Winckelmann, ni es la Grecia helénica que Schiller ha tomado como modelo en su «imitación tímida y sin ánimo del arte antiguo» -según las palabras de Nietzsche-; ahora se trata de la Grecia asiática, la Grecia oriental, que acaba de salir de la barbarie, ebria de sangre y de juventud y que aún lleva las huellas ardientes de la matriz del caos. Es Dionisos que sale ebrio y lleno de ardor báquico de la oscura caverna; ya no es la clara y diáfana luz de Homero, iluminando las formas de la vida, sino que es ahora el espíritu trágico de la lucha eterna que se levanta gigantesco entre la alegría y el dolor. Sólo lo demoníaco, que ha triunfado en Hölderlin, permite que sea visto lo antiguo, es decir, la significación de aquella verdadera Grecia, como visión del principio del mundo que une grandiosamente las épocas de la historia, el Asia y la Europa, y la interpretación de las culturas: la barbarie, el paganismo y el cristianismo.

Pues esta Grecia que Hölderlin descubre brillando en la obscuridad ya no es la pequeña península griega, arrinconada, sino que es el ombligo del mundo, origen y centro de toda mudanza. «Es de allí que viene el futuro Dios y es allá donde volverá»²⁴³. Es la fuente del espíritu que salta de pronto de los pliegues de la barbarie y al mismo tiempo es el mar sagrado adonde han de ir a parar un día los ríos de los pueblos; es el mar de la futura Germania; es la mediadora entre el misterio de Asia y el mito del Crucificado. Lo mismo que a Nietzsche en decadencia espiritual, también a Hölderlin le llena el presentimiento de una sublime unión entre Cristo y Pan, por el presentimiento trágico de este «Dionisos crucificado» que se figura ser Nietzsche en su delirio. El símbolo de Grecia toma proporciones gigantescas. Nunca ningún poeta tuvo una más alta concepción histórica como Hölderlin en sus últimos cantos que en apariencia carecen de sentido.

243. «Dorther kommt und zurück deutet der kommende Gott» I, «Brod und Wein (Erste Fassung)», p. 374, v. 54.

Y en estos cantos, en esas versiones de Píndaro y de Sófocles, grandes como rocas caótidas, el lenguaje de Hölderlin sobrepasa al simple helenismo, a la claridad apolínea de sus comienzos: como enormes construcciones de bloques megalíticos de una Grecia primitiva y rítmica, esas transposiciones del ritmo trágico se levantan en nuestro mundo lingüístico de atmósfera tibia y que ya no tiene más que un calor artificial. No es la palabra del poeta, no es una frase dulce de un verso lo que pasa de una orilla del lenguaje al otro, sino que es el núcleo de fuego de la pasión creadora que sigue ardiendo con su fuerza primitiva. Así como, en el mundo físico, los ciegos oyen más claramente, porque un sentido muerto despierta los otros, así también el espíritu de Hölderlin, privado de razón, es más sensible a las fuerzas que llegan de las misteriosas profundidades poéticas con audacia inaudita; Hölderlin estruja el idioma hasta hacerle manar sangre melódica, hasta romperle el esqueleto de su armazón, tornándole así flexible y al mismo tiempo endurece su lenguaje por la tensión del ritmo sonoro. Como Miguel Ángel, con sus bloques medio elaborados, Hölderlin, en sus fragmentos caóticos, es más perfecto que en la obra terminada, que es ya una meta, un fin; en esos fragmentos resuena un canto grandioso, el caos, la fuerza del universo y no la voz poética del individuo.

Así es cómo el espíritu de Hölderlin cae en la obscuridad de la noche; es como una hoguera que aún lanzara hacia el cielo una columna de chispas antes de convertirse en un montón de cenizas. Si su genio tiene una figura divina, también la tiene el demonio de su melancolía. Cuando en los poetas el demonio aplasta al individuo, generalmente las llamaradas que surgen están azuladas por el alcohol (Grabbe, Günther, Verlaine, Marlowe) o se mezclan con el incienso del aturdimiento voluntario (Byron, Lenau); la embriaguez de Hölderlin, al contrario, es pura, y su caída es más bien un vuelo hacia atrás, hacia el infinito. El lenguaje de Hölderlin se disuelve en el ritmo, y su espíritu, en visiones grandiosas, en el mundo primitivo. Su caída es todavía música, y su desaparición, un canto; como Euforion, que en el Fausto es el símbolo de la poesía, Hölderlin, hijo del espíritu alemán y del espíritu griego, destruye todo lo destructible de su ser, y su cuerpo sólo es lo que desciende a las tinieblas de la nada. Pero su lira de plata se eleva siempre por encima del horizonte, hacia las estrellas.

SCARDANELLI

Pero él ha partido; está ya lejos, pues los genios son demasiado buenos: una celeste plática le ocupa ahora.²⁴⁴

Durante cuarenta años, lo que queda de Hölderlin está sumergido en la vorágine de la locura. Lo que queda de él en la tierra es sólo su sombra, su triste imagen, Scardanelli, pues ése es el nombre que su mano desvalida pone al final de las tumultuosas olas de sus versos. El mundo le ha olvidado ya; él también se olvidó de sí mismo.

Scardanelli vive en casa de un honrado carpintero hasta bastante avanzado del siglo. El tiempo pasa insensible por encima de su cabeza y, con su toque, hace emblanquecer sus cabellos que antes fueron revueltas ondas doradas. El mundo exterior se agita, muda continuamente. Napoleón invade Alemania para ser rechazado después; desde Rusia, sale perseguido para acabar en Elba y en Santa Elena; aquí vive aún diez años como un Prometeo encadenado; entonces muere y se convierte en leyenda. El pobre solitario de Tubinga nada sabe de eso y sin embargo una vez cantó al héroe de Arcole. Unos artesanos colocan una noche el féretro de Schiller en el fondo de una tumba; años y años se pudre allí su esqueleto; luego, un día, vuelve a abrirse esa sepultura y Goethe, pensativo, toma en sus manos la calavera del que fué su amigo tan querido. Pero «el celeste prisionero»²⁴⁵ ni tan sólo comprende la palabra «muerte». Después, aquel sabio anciano de 83 años, Goethe, parte también; va a la muerte después de Beethoven, de Kleist, Novalis, Schubert. Hasta el mismo Waiblinger, que siendo estudiante visitó a menudo a Scardanelli en su celda, es encerrado en el ataúd, mientras que Hölderlin sigue viviendo arrastrándose «como una serpiente»²⁴⁶. Surge una nueva generación. Finalmente, los hijos de Hölderlin: Empédocles e Hiperión, son reconocidos por el pueblo alemán, pero todo eso queda ignorado para aquel cadáver vivo de Tubinga. Hölderlin está fuera de todo tiempo; está en lo eterno, embriagado por el ritmo y la melodía.

244. «Der ist aber ferne, nicht mehr dabei. / Irr gieng er nun; denn allzugut sind / Genien; himmlisch Gespräch ist sein nun. » I, «Ganymed», vv. 22-24.

245. Cf. nota 72, p. 152.

246. Stefan Zweig escribe efectivamente «Schlangenleben», pero Bettina von Armin no utiliza tal expresión; Wilhelm Waiblinger habla en todo caso de «Schattenleben», *op. cit.*, p. 7.

A veces llega algún curioso, algún forastero, para ver a Hölderlin, que es ya como algo legendario. Junto a la antigua Torre del Consejo de Tubinga, hay una pequeña casita; arriba, en un cuarto, existe una ventana enrejada que tiene amplia vista al campo; esa habitación es el pequeño remanso de Hölderlin. La honrada familia del carpintero guía al visitante allá arriba hasta llegar ante una puertecilla; tras ésta nada hay sino el triste enfermo que se pasea hablando incesantemente en elevado lenguaje. Fluye un río de palabras de su boca, palabras sin forma, sin sentido, como un murmullo de salmodia. Muchas veces Hölderlin se sienta al piano para tocar horas enteras; pero no coordina; del instrumento sale solamente una armonización muerta, una repetición monótona, fanática, de una corta y pobre melodía (y al mismo tiempo se oye el ruido de sus uñas enormemente crecidas que golpean las teclas). Siempre hay, pues, un ritmo que envuelve al poeta prisionero. Así como el viento pasa por el arpa de Eolo, cantando, en Hölderlin parece que la música de los elementos pasa a través de su cerebro ya vacío.

El visitante, medio asustado, acaba por golpear la puerta; una voz apagada que da miedo contesta: «Adelante». Una figura encanijada, como un personaje de Hoffmann, se halla en medio de la pequeña habitación; su cuerpo frágil está ya encorvado por la edad; el cabello blanco y escaso le cae sobre la frente surcada de arrugas. Cincuenta años de sufrimiento, de soledad, no han podido destrozarse totalmente aquella nobleza que era adorno de su adolescencia; una línea pura, que el tiempo ha acusado más fuertemente, marca su fina silueta; los rasgos delicados de su cara dibujan aún sus sienes ligeramente abovedadas y su barbilla prominente. A veces, los nervios marcan en su cara un rápido «tic», o una sacudida nerviosa mueve hasta el fondo de sus huesos. Pero su mirada tiene ahora una fijeza horrorosa; aquellos ojos, antes dulces y soñadores, están ahora apagados, sin expresión; su pupila parece la de un ciego.

Sin embargo, en alguna parte escondida de esa figura decrepita, en esa sombra, arde aún un poco de vida; el pobre Scardanelli se encorva servilmente en exageradas y múltiples reverencias, como quien recibe una alta e inmerecida visita. Brota un río de tratamientos: «Alteza», «Santidad», «Eminencia», «Majestad» y, con cortesía que oprime, conduce Hölderlin a su visitante al honroso sillón que acerca respetuosamente²⁴⁷. No se entabla una verdadera conversación, pues el pobre loco no puede fijar su pensamiento ni desarrollarlo con lógica; cuanto más se esfuerza convulsivamente en ordenar sus ideas, tanto más se le enredan las palabras, formando un surtido de balbuceos que ya no son

247. Cf. nota 87, p. 161.

lenguaje, sino sonidos barrocos, fantásticos. Con gran dificultad comprende las preguntas que se le hacen, pero en su cerebro luce un momento de claridad cuando se le nombra a Schiller o a alguna otra figura desaparecida. Pero si un imprudente pronuncia el nombre de Hölderlin, entonces Scardanelli se encoleriza y pierde todo freno. Una prolongada conversación impaciente al enfermo, porque el esfuerzo de pensar y concentrarse es demasiado grande para su cerebro cansado; y, cuando el visitante se marcha, se ve acompañado hasta la puerta con toda clase de reverencias e inclinaciones.

Pero cosa extraña: en ese espíritu sumergido completamente en la noche, en esas quemadas cenizas de lo que fué, queda aún una chispa: la chispa de la poesía. Ese ser extraño no puede ir libremente por la calle porque la «élite» espiritual de Alemania, los estudiantes, se burlan de él y sus torpes bufonadas llevan al infeliz a terribles accesos. Pero, como digo, en esa ruina queda una chispa, que brilla simbólicamente. Scardanelli, pues, hace poesías, como las haría también Hölderlin cuando niño. Horas enteras escribe en pliegos de papel versos y más versos o prosas fantásticas (Mörrike, que dejó perder esos manuscritos, declara que se los llevaba a capazos). Si un visitante le pide una hoja como recuerdo, se sienta sin dudar y escribe con mano segura (su letra salió indemne de su enfermedad) unos versos, según se desee, sobre las estaciones, sobre la Grecia, o también un «pensamiento» como este:

*La Ciencia que llega a la más profunda espiritualidad es como el día que, con sus luces, ilumina al hombre y que, con sus rayos, unifica los fenómenos crepusculares.*²⁴⁸

Debajo escribe una fecha cualquiera, siempre inexacta, pues en las cosas reales le abandona instantáneamente la razón, y después añade siempre estas palabras: «Vuestro humilde servidor, Scardanelli». Esos versos de locura son completamente distintos de las producciones de su crepúsculo espiritual, de aquellas ampulósidades de sus *Cantos nocturnos*. Parece que el poeta vuelve misteriosamente a sus principios. Ninguna de las composiciones de ahora está escrita en versos libres como aquellos himnos compuestos en el umbral de la locura; todas riman (a menudo en asonantes); presentan estrofas bien marcadas, de ritmo corto, en contraposición a la amplitud del ritmo que hay en sus odas. Es como si el poeta fatigado temiera lanzarse a la oda, sin freno, libre, a la catarata del

248. «Als wie der Tag die Menschen hell umscheinet, / Und mit dem Lichte, das den Höh'n entspringet, / Die dämmernden Erscheinungen vereinet, / Ist Wissen, welches tief der Geistigkeit gelinget» I, «Überzeugung», p. 926.

ritmo; aquí parece servirle la rima como de muleta. Ninguna de esas poesías tiene sentido claro, pero ninguna tampoco está libre completamente de sentido; no tienen forma lógica, sino forma eufónica; son como la transcripción lírica de algo vago que no puede ser desentrañado.

Pero esas poesías de locura siguen siendo poesías, mientras que las de los otros dementes, como Lenau en el establecimiento de Winnenthal, están vacías de sentido, como un simple sonsonete («Die Schwaben, sie traben, traben, traben...»). En Hölderlin aún hay imágenes, comparaciones; a veces se ve todavía el alma del poeta en algún grito agudo, como en aquel verso inolvidable:

*He gozado ya de lo que hay de agradable en este mundo; los placeres de la juventud se han ido. ¡Oh, cuánto tiempo hace! Se fueron ya abril, mayo y junio; ahora ya no soy nada; ya no me gusta vivir.*²⁴⁹

Eso parece escrito, más que por un demente, por un niño poeta o por un gran poeta que se ha convertido en niño; tiene la candidez y la ligereza del pensamiento infantil, pero nada tiene de abrupto ni de monstruoso ni de exaltación de locura. Como en el abecedario, las imágenes están alineadas una junto a la otra y su ritmo es sonsonete. Un niño de siete años no puede ver un paisaje más puro ni más simple que Scardanelli cuando nos dice:

*¡Oh!, frente a ese dulce cuadro donde hay árboles verdes, como ante la muestra de una hostería, trabajo me cuesta no pararme. Pues, decididamente, en los días agradables, el reposo me parece excelente. A eso no te he de contestar si me lo preguntaras.*²⁵⁰

Sin pensarlo, eso parece el juego improvisado de un muchacho feliz que nada sabe aún de la realidad más que los sonidos y los colores y la libre armonía de la forma. Como un reloj de manecillas rotas, pero que sigue marchando, todavía Scardanelli no cesa de marchar, de ser poeta, en medio del vacío de un mundo que ya acabó para él. Su respirar es hacer poesías. La razón ha muerto, pero sobrevive el ritmo, la poesía; así, de esa manera, se cumple uno de los deseos de su vida: ser todo poesía y marchar en el mundo exclusivamente envuelto en lo poético. El hombre ha muerto para dejar sólo al poeta; su razón es ya sólo poesía; y la muerte y la vida elaboran su destino, aquello que él

249. Cf. «Das Angenehme dieser Welt...» III p. 161.

250. «O vor diesem sanften Bilde, / Wo die grünen Bäume stehn, / Wie vor einer Schenke Schilde / kann ich kaum vorübergehen. / Denn die Ruh an stillen Tagen / Dünkt entschieden trefflich mir, / Dieses muß du gar nicht fragen, / Wenn ich soll antworten dir. » I, «Das fröhliche Leben», p. 916, vv. 8-16.

proféticamente proclamó un día como único fin del poeta: «Ser consumido por las llamas que no supimos domar»²⁵¹.

RESURRECCIÓN

Yo era como una nubecilla matinal: efímera e inútil. Y, a mi alrededor, dormía el mundo, mientras yo florecía en la soledad.²⁵²

La Historia es la más grave de todas las diosas. Inconmovible e inmortal, penetra con su mirada hasta las profundidades de los tiempos y, con mano segura, sin sonrisas y sin piedades, va modelando los sucesos. Parece indiferente, ella, la inmutable, y sin embargo tiene sus ocultos placeres. Su misión es dar forma a los sucesos y formar tragedias de las fatalidades; pero sus placeres, en medio de este austero trabajo, son las pequeñas analogías, las coincidencias inesperadas que afectan a las gentes, a los pueblos, o al azar, con sus profundas significaciones. Nada deja la Historia sólo con su destino; a todo suceso encuentra otro parecido: así, a la muerte de Hölderlin ha de corresponder una muerte análoga.

El 7 de junio de 1843 han sacado un cadáver ligero como el de un muchacho para llevarle desde su cuartito a la tierra que lo ha de cubrir. Scardanelli ha muerto y Hölderlin no ha resucitado todavía en la gloria. Su existencia está ya terminada. Las historias literarias mencionan su nombre como al paso, citándole como discípulo de Schiller. Los

251. « (...) daß wir in Flammen verzehrt die Flamme büßen, die wir nicht zu bändigen vermochten» en carta a Casimir Ulrich Böhlendorf del 4 de diciembre de 1801, II, p. 913.

252. « (...) ich war die Morgenwolke nur, / Geschäftslos und vergänglich! und es schief, / Indeß ich einsam blühte, noch die Welt.» I, «Empedokles (Erster Entwurf)», p. 826, vv. 1577-1580.

papeles que ha dejado -grandes rimeros y voluminosos tomos- son en parte arrojados; algunos son llevados a la Biblioteca de Stuttgart; allí se les pega un número que indica el fascículo y se le pone la abreviación «Mcpt» (manuscritos), con una cifra al lado. El polvo los va pudriendo; nadie los hojea; tal vez en cincuenta años no les dirigen ni una sola mirada los futuros profesores de literatura, que saben administrar muy cómodamente las herencias del genio. Tácitamente se les tiene por ilegibles, como escritos de un loco, como la grafomanía de un monomaniaco, como simple curiosidad, tan simple curiosidad que, en medio siglo, nadie se empolva los dedos desatando esas empolvadas pandectas.

Unos meses antes, en los últimos días del año 1842, en París, en el «Boulevard des Italiens», un caballero obeso cae herido por el rayo de la apoplejía; se mete al muerto en un portal; alguien reconoce en él al ex ministro del Consejo de Estado, Henri Beyle. Algunas gacetillas recuerdan al día siguiente en la Prensa que este señor Beyle había escrito algunas narraciones de viajes y algunas novelas, firmando con el seudónimo de Stendhal. Pero su muerte pasa, por lo demás, inadvertida. Lo mismo pasó con Hölderlin. Algunos montones de manuscritos son llevados (para que no molesten a nadie) a la Biblioteca de Grenoble, y allí, lo mismo que los otros manuscritos de Stuttgart, se empolvan sin que nadie los toque durante medio siglo. También pasan por ilegibles, por escritos sin valor alguno de un monomaniaco de la literatura; nadie los toca. Y así las generaciones quedan insensibles al mejor prosista francés y al mejor lírico alemán. A la Historia, en su ironía, le gustan esas jugadas dobles.

Pero Stendhal había dicho: «Je serai célèbre vers 1900», es decir, casi en el mismo tiempo en que Hölderlin es elevado, como un héroe, por el pueblo alemán. Algunas personas aisladas habían adivinado ya eso, tanto en el uno como en el otro, pero solamente Federico Nietzsche los había reconocido a ambos como raíces de su propia personalidad, porque Federico Nietzsche fué el espíritu más claro y más sabio que ha habido entre nosotros. Nietzsche vió en Hölderlin el magnífico amante de la libertad, que proyecta su naturaleza hacia el mundo; y en Stendhal vió también un magnífico espíritu independiente que descende a las profundidades de su conciencia con un implacable deseo de verdad; el uno es el genio del entusiasmo y el otro el genio de la renunciación, ambos ardientes de pasión artística; ambos incomprendidos y ajenos a su tiempo; Ya por exceso de calor, ya por exceso de frialdad, ninguno de los dos tuvo la tibieza propicia para ser amado por sus contemporáneos. Nietzsche encuentra, en ellos, dos extremos de su propio ser, y eso sin haberlos llegado a conocer perfectamente, pues el testamento psicológico de Stendhal, su *Henri Brulard*, está tan cubierto de polvo como las poesías de Hölderlin; aún ha de vivir y

desaparecer toda una generación hasta que la personalidad de esos genios llegue a ser desenterrada y reconocida.

Después, sin embargo, la resurrección de Hölderlin es grandiosa. Aquel eterno adolescente vuelve a la luz, puro, incólume, lo mismo que aquellas estatuas griegas que han permanecido siglos enteros bajo las arenas del pasado para salir después a la luz mostrando su belleza. Muchos poetas tienen para nosotros un aspecto doble, según la época de su vida en que fijemos nuestra atención: Goethe se nos presenta ora como muchacho impetuoso, ora como hombre de madura razón, ora como anciano profético, Schiller, como principiante lleno de entusiasmo o como artista que ha llegado a la perfección. Pero Hölderlin se nos presenta siempre ante nuestra alma como único en la constelación de juventud, del mismo modo que Kant siempre se nos aparece como viejo. Hölderlin, al ser transportado fuera de la realidad, queda más allá del tiempo.

No podemos imaginarnos a Hölderlin más que como poeta alado, como radiante genio de la aurora, el hijo del arte cuyas miradas conservan todo el día el frescor del rocío matinal; siempre parece venir de una esfera más alta, de una región que está allí arriba, y su poesía no tiene la tibieza de la sangre y del trabajo del día, sino el fuego interno de oculto origen. Hasta el demonio que le atenaza y le hace sentir la empresa peligrosa de su misión, toma por su pureza un brillo de serafín: como fuego sin humo, como un aliento, fluye la palabra de su boca. Es así que, con blancura de pureza, se presenta a las generaciones posteriores como imagen heroica del idealismo entusiasta que tomó en Schiller una forma teatral; en Fichte, una forma teórica; en los románticos, una forma místico-católica y que, en la masa del pueblo, se había convertido en optimismo político.

En Hölderlin, ese entusiasmo que le sale del corazón toma una forma radiante, única, y sin rival.

*Pues por donde pasan los seres puros, el espíritu se hace más visible*²⁵³

Como una leyenda heroica, su destino, reflejado en sus obras, toma un prestigio grandioso: Anheló infinito hacia un ciclo infinito, ardiente entusiasmo juvenil de la vida que sube, eterno adolescente de los alemanes; todo eso es Hölderlin para las generaciones nuevas que tienen fe en la poesía. Si Goethe es el Zeus de Otricoli, dios de plenitud y de fuerza, Hölderlin es el joven Apolo, el dios de la mañana y del canto: un mito de dulce

253. «Denn wo die Reinen wandeln, vernehmlicher / Ist da der Geist» I, «Aus stillen Hauße senden...», p. 255, vv. 17-18.

heroísmo y de santa pureza emana de su figura apacible y, como un joven serafín con alas de esplendor, el rayo plateado de su poesía se cierne por encima de la pesadez y confusión de nuestro mundo.

DOCUMENTO VI

LUIS CERNUDA

1929-1958

[I]²⁵⁴

De su relato El Indolente, escrito entre agosto y diciembre de 1929. Habla Don Mister, el protagonista del relato:

(...)

Años tengo, pero nunca olvidaré aquellos días de que le hablo. Había yo encontrado en la casa donde entonces vivía unos libros que un viajero entusiasta y sentimental, alemán sin duda, olvidó o perdió. Entre otros hallé un tomo de Teócrito, que yo conocía, y otro desconocido para mí: el *Hyperion* de Hölderlin. Siempre he sido aficionado a la lectura, mas en aquellos días no podía leer. ¿Por qué fueron estos libros, este libro último precisamente, a parar entonces a mis manos? Aquél era el único libro que yo podía leer en tal momento.

Dicen que el sol es enemigo del pensamiento. Mentira. El sol mata el pensamiento estéril, que se aplica a menesteres bajos y como un mulo ciego va dando vueltas a la noria día tras día. Pero la llama inteligente que Dios prende en el hombre, el sol la exalta con su calor fraterno.

Bien lo conocí aquellas mañanas, cuando tendido sobre la arena leía yo, a la sombra que mi propio cuerpo proyectaba sobre las páginas, el *Hyperion* de Hölderlin. Al volver la cabeza, en las pausas de mi lectura, veía los ojos y la sonrisa de Aire, que estaba descansando al lado mío. Nunca he vuelto a leer ese libro. Hay en él verdades que sólo una vez pude comprender. Hoy estarían cerradas para mí. En ciertos momentos de la vida estamos como sobre una cima, y luego todo será descenso y caída. (III pp. 288-289)

254. Todas las transcripciones de la obra de Luis Cernuda remiten a la edición en tres volúmenes de sus Obras Completas, (Madrid, Siruela, 1993-1994), a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, limitándome así sólo a señalar el volumen y el número de la página correspondiente.

[II]

Del estudio «Unidad y diversidad» (1932). Se publicó en la revista Los Cuatro Vientos, (Madrid), núm. 1, en febrero del año siguiente:

(...) Falta en cambio [en las letras españolas] lo misterioso, ese tenue resplandor que acompaña casi inseparablemente la poesía. Por lo demás, tal vez haya faltado también en el lirismo español, amigo de grabar realidades duras, cortantes y secas, transmutador de la carne en vegetal y del vegetal en piedra. Una adusta claridad de laboratorio baña metálicamente el verso español. Muchas veces ha transformado en insolentes diamantes o perlas las pobres lágrimas humanas, que si tienen algún valor es precisamente su transparente e insólita pobreza. El misterio se cobija en otros círculos más hondos, pasados cenicientos montes y pálidos mares. Blake y Hölderlin quedan allá lejos. (III pp. 54-55)

[III]

De «Poética» -título del editor- (1932, 1934), texto aparecido en Gerardo Diego:

Poesía española. Antología. Madrid, Ed. Signo, 1934, pp. 516-17:

(...)

Tal vez piense al escribir esto en alguien que no conozco. Y entonces el origen de estas nuevas líneas sería una tentativa para acercar el deseo, mi deseo, a la realidad. Pero, puedo decirlo, en nadie creo.

Recuerdo ahora, es verdad, la vida de Byron, la de Shelley, la de Keats. Y más lejos aún, en el mundo que nunca fue, los pastores de Teócrito, la vida de Mefistófeles de Goethe, la de Hyperión de Hölderlin. Pero creer es otra cosa. (III p. 64)

[IV]

Del ensayo «Bécquer y el romanticismo español» publicado en Cruz y Raya, núm. 26, en mayo de 1935, pp. 45-73 :

(...)

Y no son los poetas más populares del romanticismo aquellos a quienes se debe esa honda y sutil transformación. Como los detentadores del poder ejecutivo en las viejas monarquías constitucionales, podemos decir de ellos que reinan, pero que no gobiernan. Paralelamente a sus vidas, colmadas de necesaria majestad, se extienden otras más ocultas, más breves, impulsadas por un afán clarividente y misterioso, extraño a la mayoría de sus contemporáneos. Tal fue el caso de Shelley con respecto a Byron; tal fue el caso de Baudelaire con respecto a Hugo; tal fue el caso de Hölderlin con respecto ¿a quién? A Schiller tal vez. Nunca con respecto a Goethe. Con rara excepción, quizá sea Alemania el país donde el romanticismo es caudaloso y ligero al mismo tiempo.

La posteridad da muchas veces preferencia a estos poetas sobre aquellos más populares en un principio. Tardía preferencia. Una sola palabra a tiempo quizá les hubiera indemnizado de su solitaria amargura. Pero es inútil hablar así; a esa clase de hombres les mueve un espíritu distinto por completo del que habita en los otros; sus razones no las comprenden éstos, sus sentimientos menos aún. Tal vez sea imposible indemnizarles; en sí mismos llevan su tormento, pero también su compensación. (III p. 68)

[V]

Se aportan aquí las traducciones de Hölderlin (I pp. 731-744), hechas en colaboración con el poeta alemán Hans Gebser, que fueron publicadas en la revista madrileña Cruz y Raya, en su número 32, en enero de 1936, aunque con portada del mes de noviembre de 1935, pp. 119-134.

Transcribo asimismo las palabras introductorias del propio Luis Cernuda, la «nota marginal», pp.115-118 de la citada revista.

(Prólogo de Luis Cernuda:)

La época en que le tocó vivir a Hölderlin nos presenta un mundo heroico, agitado por profundas conmociones históricas, surcado brevemente con radiantes vidas juveniles, apagadas antes de llegar al mediodía, como el destino de los mancebos mitológicos. Su destino, en cambio, pasa oscuro y enigmático, oponiéndose fatalmente a la llama que animaba aquel cuerpo.

Siempre extrañará a alguno la hermosa diversidad de la naturaleza y la horrible vulgaridad del hombre. Y siempre la naturaleza, a pesar de esto, parece reclamar la presencia de un ser hermoso y distinto entre sus perennes gracias inconscientes. De ahí la recóndita eternidad de los mitos paganos, que de manera tan perfecta respondieron a ese tácito deseo de la tierra con sus símbolos religiosos, divinos y humanizados a un tiempo mismo. El amor, la poesía, la fuerza, la belleza, todos estos remotos impulsos que mueven el mundo, a pesar de la inmensa fealdad que los hombres arrojan diariamente sobre ellos para deformarlos o destruirlos, no son simples palabras; son algo que aquella religión supo simbolizar externamente a través de criaturas ideales, cuyo recuerdo aún puede estremecer la imaginación humana.

Algunos hombres, en diferentes siglos, parecen guardar una pálida nostalgia por la desaparición de aquellos dioses, blancos seres inmateriales impulsados por deseos no ajenos a la tierra, pero dotados de vida inmortal. Son tales hombres imborrable eco vivo de las fuerzas paganas hoy hundidas, como si en ellos ardiese todavía una chispa de tan armoniosa hoguera religiosa; eco sin fuerza ya, pero que tampoco puede perderse por completo. Y la misma dramática aptitud para participar, aun débilmente, en una divinidad caída y en un culto olvidado, convierte a esos seres inmortales en seres semidivinos perdidos entre la confusa masa de los humanos. Tal fué el caso de Friedrich Hölderlin.

No se crea por ello que sea Hölderlin un iluminado. Su lirismo metafísico tiene más afinidad con Keats que con Blake, aunque a veces, en sus fragmentos, de tanta oscura trascendencia, no se halle lejos de los cantos proféticos de éste. Mas en esos poemas, como en los demás escritos durante los largos años de su trastorno espiritual, hay siempre un impulso armonioso y luminoso que el paganismo encauzó y al cual prestó expresión. Al leer muchos de ellos nos sobrecoge aquella radiante inteligencia que se abre paso, aquí o allá, entre las misteriosas sombras que la cercan. Sus mismas admiraciones juveniles, Schiller por ejemplo, nos confirman esa separación de su espíritu con el del místico vidente lírico.

Tal vez al lector español parezca extraña la defensa del paganismo latente en estas líneas; piénsese que en nuestra poesía, como en la francesa, a excepción tal vez de André Chénier, los mitos griegos son únicamente un recurso decorativo; pero nunca eje de 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; reglas prolongadas y ennoblecidas por otros poetas, pero que alguien como Hölderlin no puede jamás reconocer, a menos de negarse a sí mismo y desaparecer.

Ya en su último retiro, en Tubinga, firma sus poemas con el nombre de Scardanelli; y si alguien pronuncia el de Hölderlin, su cólera se desata. ¿Podemos interpretar esta cólera como un deseo de salvar, en su triste vejez humillada, aquel hermoso adolescente intangible que había sido? En diferentes ocasiones de la juventud, obligado por su posición, Hölderlin realizó varias tentativas para someterse a las reglas sociales antes aludidas; los sufrimientos de su servidumbre, medio profesoral, medio doméstica, entre familias bien acomodadas, debieron ser terribles. Pasó largo tiempo perdido en vida; parece que alguien le encontró enajenado un día al pie de las estatuas mitológicas en un parque de París. Y viejo ya, después de ese oscuro tiempo que llevó errante, cuando entraban en la habitación donde transcurrían recogidos sus días, entre el piano y los

borradores, muchos tirados después de su muerte como inútil memoria de una criatura anónima, una profunda reverencia era la señal del antiguo preceptor doméstico. Tal vez le movieran un miedo confuso, de semidiós que ha conocido la humillación y guardó tal horror a ella que se anticipa a las que pudieran sobrevenirle con su externo sometimiento.

Dos héroes, sin embargo, se nutrieron con su ignorada vida: Hiperión y Empédocles; el héroe juvenil y el héroe que divisa la vida sobre dos iguales vertientes. Héroes vencidos, es verdad, como su creador; mas con derrota que la muerte convierte en victoria. ¿Quién ignora cómo lo mejor, lo más noble que la humanidad puede ofrecer, ha sido realizado por genios aislados y a pesar de los otros hombres? Una demoníaca fuerza aniquilaba a Hölderlin por el fuego, fuego que al propio tiempo lo salvaba. Así se vislumbran hoy esta dramática sombra humana a quien debemos una obra lírica inmortal, de distinta hermosura en la poesía alemana, contemporánea de Goethe en tiempo y espacio; y de distinta hermosura en la universal, al lado de algunos poetas griegos y latinos, ingleses y orientales. ¿No ha sido, pues, feliz, a pesar de todo? Un verso de Keats dice: *A thing of beauty is a joy for ever.*

L. C.

Los siguientes poemas, no mejores dentro de una obra toda ella mejor, sino preferidos con ocasión de una lectura sobre otros asimismo hermosos, pertenecen a diferentes fases vitales de este poeta. Los siete primeros, escritos durante su juventud, son anteriores a 1803, fecha hacia la cual sitúan la aparición de sus primeros trastornos psíquicos. Aunque tal vez sea innecesario, se indica aquí tal dato para el lector que crea conveniente referirlo a la lectura de alguno entre los restantes poemas, escalonados desde aquella fecha hasta su muerte.

CANCIÓN AL DESTINO DE HIPERIÓN²⁵⁵

Vosotros paseáis allá arriba, en la luz,

Por leve suelo, genios celestiales;

Luminosos aires divinos

Ligeramente os rozan,

Como la inspiradora con sus dedos

5

Unas cuerdas sagradas.

Sin destino, tal dormido niño,

Alientan los sagrados seres;

Públicamente oculto

En modesta corola,

10

Florece eternamente

Para ellos el espíritu;

Con pupila beata

Miran en la tranquila

Claridad inmortal.

15

Mas no es dado a nosotros

Tregua en paraje alguno;

Desaparecen, caen

Los hombres resignados

Ciegamente, de hora

20

255. Cf. «Hyperions Schicksaalslied», III p. 69.

En hora, como agua

De una peña arrojada

A otra peña, a través de los años

En lo incierto, hacia abajo.

ANTES Y AHORA²⁵⁶

En juveniles días a la mañana sentía regocijo,

Por la tarde lloraba, y ahora, cuando más viejo soy,

Dudando empiezo el día, aunque no obstante,

Apacible y sagrado es para mí su fin.

LO IMPERDONABLE²⁵⁷

(Primera versión)

Si olvidáis los amigos, burla hacéis del artista,

Pobre comprensión dais al genio más profundo,

Dios sabe perdonarlo; pero nunca perdona

Que perturbéis la paz de los amantes.

256. Cf. «Ehmals und jetzt», III p. 71.

257. Cf. «Das Unverzeihliche», III p. 79.

TIERRA NATIVA²⁵⁸

(Primera versión)

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,

5

¿Podéis calmar las penas del amor? ¡Ay!

¿O devolverme vosotros, bosques de mi infancia,

Cuando retorne, mi tranquilidad nuevamente?

APLAUSOS DE LOS HOMBRES²⁵⁹

¿No es celeste mi corazón, su vida más hermosa

Desde que amo? ¿Por qué en más lo teníais

Cuando más orgulloso y feroz era,

De palabras más rico y más vacío?

258. Cf. «Die Heimat. (Erste Fassung)», III p. 77.

259. Cf. «Menschenbeifall», III p. 75.

Gusta la multitud lo que el mercado precia 5

Y sólo el violento honra el criado;

En lo divino creen

Únicamente aquellos que lo son.

A LAS PARCAS²⁶⁰

Sólo *un* verano me otorgáis, vosotras las poderosas;

Y un otoño para dar madurez al canto,

Para que mi corazón, más obediente,

Del dulce juego harto se me muera.

El alma que no obtuvo en mi vida derecho 5

Divino, tampoco abajo descansa en el Orco;

Pero si un día alcanzó lo sagrado, aquello

Que es caro a mi corazón, el poema,

Bienvenido entonces, oh silencio del reino de las sombras.

Contento estaré, aunque mi lira 10

Allí no me acompañe; por *una vez*

Habré vivido como un dios, y más no hace falta.

260. Cf. «An die Parzen», III p. 65.

FANTASÍA AL ATARDECER²⁶¹

Ante su choza en sombra tranquilo está sentado

El labrador, mientras arde la lumbre de hombre parco.

Hospitalariamente resuena al caminante

Crepuscular campana por la aldea apacible.

También acaso vuelven los marinos al puerto

5

Y en lejanas ciudades deja alegre al mercado

Su rumor afanoso; bajo emparrado en calma

Íntima brilla la colación de los amigos.

Mas yo, ¿hacia dónde he de ir? Viven los mortales

De premios y trabajos; tras fatiga y descanso

10

Alegre todo está. ¿Por qué nunca se duerme

En este pecho mío la zozobra?

Por el cielo crepuscular la primavera abre;

Rosas innúmeras florecen; quieto semeja

El mundo áureo. Oh, llevadme hacia allá,

15

Purpúreas nubes, y que allá arriba

261.Cf. «Abendphantasie», III p. 87.

En aire y luz se aneguen mi amor y sufrimiento.

Pero como ahuyentado por inútil pregunta

El encanto se va. La noche cae. Y solitario

Bajo el cielo, como siempre, estoy yo.

20

Ven ahora tú, dulce sopor. Anhela demasiado

El corazón; mas ahora ya, oh juventud,

También vas apagándote, soñolienta intranquila.

Quieta y apacible es entonces la vejez.

MITAD DE LA VIDA²⁶²

Con amarillas peras

Y llena de rosas silvestres

Asoma la tierra en el lago;

Vosotros, cisnes benignos,

Embebidos de besos

5

Sumergís vuestra testa

En el agua sagrada y virgen.

262. Cf. «Hälfte des Lebens», III p. 149.

¡Ay de mí! ¿Dónde buscar

Durante el invierno las flores,

Dónde el fulgor del sol

10

Y las sombras del suelo?

Están los muros en pie

Mudos y fríos, en el viento

Rechinan las veletas.²⁶³

LOS TITANES²⁶⁴

Pero no es

Tiempo. Aún están ellos

Desencadenados. No atañe lo divino a quienes no lo sean.

Que cuenta den

A Delfos. Otórgueme entre tantas horas festivas,

5

Quisiera descansar, para acordarme

De los difuntos. Muchos han muerto,

Generales en antiguos tiempos,

Y bellas mujeres, y poetas;

Y en los nuevos

10

263. Introduzco la corrección sugerida por Cernuda en su «Historial de un libro» (1958) -véase más adelante p. 273- : «rechinan las veletas», *Klirren die Fahnen*, en lugar de «restallan las banderas» que figura en Cruz y Raya (1935) y en la edición de Séneca (1942). Recuérdese que la versión catalana de Carles Riba cae en el mismo error de interpretación: «cruixen les banderes» (p. 101 de este volumen), cuando el término «penells» habría sido la traducción más exacta. (Véase al respecto Medina, J., Carles Riba i Friedrich Hölderlin, p. 56 y el prefacio de Gabriel Ferrater a las versiones editadas por Edicions 62 en 1971, p. 13).

264. Cf. «Die Titanen», III p. 125.

Muchos de entre los hombres.

Yo sin embargo estoy solo.

.
.
.
.

. y navegando por el océano 15

Preguntar a las islas fragantes

Hacia donde fueron.

Porque algo de ellos

Ha quedado en fieles escrituras

Y algo en las leyendas del tiempo. 20

Mucho revela el dios.

Que desde antaño actúan

Las nubes sobre el suelo

Y la sagrada tierra inculta arraiga laborando.

Cálida es la riqueza. Porque falta 25

El canto, que desprende al espíritu.

Se consumiría

Y estaría en contradicción consigo mismo,

Que jamás sufre

La prisión el fuego celeste. 30

Alegra no obstante

Desvía el rayo,	
Desde la hora de la ascensión	55
Celeste rocío resplandece;	
Entre los mortales también debe	
Lo elevado sentirse.	
Por esto construyen ellos casas,	
Y el taller marcha,	60
Y por los ríos va el navío,	
Y permutando se ofrecen los hombres	
Las manos unos a otros; tiene sentido hallarse	
En la tierra no en vano están	
Unidos los ojos con el suelo.	65
Pero vosotros percibís	
Otra raza también.	
Que bajo la medida de lo brutal es necesario	
Para que lo puro se reconozca.	
Mas cuando	70
.	
.	
.	
Y de lo hondo aprehende	
Para vivificarlo	
El que todo lo mueve; creen ellos	
Que desciende el divino	75
Hasta los muertos, y poderosamente le amanece	

En el abismo desprendido,

Percibidor de todo.

Pero no quisiera decirlo:

Débiles se tornan los divinos seres,

80

Aunque hierve ya todo.

Mas cuando

. y sube

Hasta la cima del padre, que

. 85

. y el pájaro del cielo

Se lo anuncia. Maravillosamente

Llega él después en su ira.

LO MÁS INMEDIATO²⁶⁵

. abiertas las ventanas del cielo

Y libre el genio de la noche,

El celeste asaltante que ha engañado

En tantas lenguas prosaicas nuestra tierra

Y removió los restos

5

Hasta ahora.

Mas llegará aquello que yo quiero.

265. Cf. «Das Nächste Beste», III p. 145.

TIERRA NATIVA²⁶⁶

.
.
.
.

Y nadie sabe;

.
.
.
.
.
.
.

Mientras tanto déjame divagar,

Coger bayas silvestres

Por tus senderos, oh tierra,

10

Para apagar el amor hacia ti.

Aquí donde

. rosas, espinas

Y dulces tilos olorosos al lado

266. Cf. «Heimat», III p. 131.

De las hayas, al mediodía, cuando en el pálido trigal 15
Crece un ímpetu por cada tallo recto
Y pliega la espiga el cuello a un lado
Lo mismo que el otoño; mas ahora, bajo la alta
Bóveda de encinas donde yo reflexiono
E interrogo a la altura, una campana 20
De antiguo conocida
Suena a la hora con dejo áureo allá en la lejanía,
En tanto vela el pájaro otra vez. Quizá así sea posible.

LA PRIMAVERA²⁶⁷

Cuando una delicia nueva brota por los campos,
Otra vez la apariencia embellecida,
Y en los montes, donde los árboles verdean,
Aires más claros se muestran con las nubes,
Cuánto gozo en los hombres. Alegrementemente 5
Por las riberas solos van. Calma, deseo
Y embeleso de una salud reverdecida.
La amable risa tampoco lejos anda.

267. Cf. «Der Frühling. *Wenn auf Gefilden...*», III p. 159.

LA PRIMAVERA²⁶⁸

Olvida el hombre las penas del espíritu,
Que la primavera florece y hay brillo casi en todo;
El verde campo soberbiamente está extendido,
Esplende ya el arroyo deslizándose abajo,
Erguidos van los montes cubiertos por los árboles
Y es magnífico el aire en espacios abiertos;
El ancho valle está dilatado en el mundo
Y torre y ladera en las colinas se reclinan.

5

EL VERANO²⁶⁹

Cuando la flor de la primavera pasa huyendo,
Surge el verano, tal una guirnalda del año;
Lo mismo que un arroyo al deslizarse por el valle
Así es en torno suyo el esplendor henchido de los montes.
Cuando todo esplendente se nos muestra el campo,
Es como el día, hacia el crepúsculo tendido;
Las horas del verano son como el año que huye,
Como breves estampas terrenas para el hombre.

5

268. Cf. «Der Frühling. *Der Mensch vergißt...*», III p. 171.

269. Cf. «Der Sommer. *Wenn dann vorbei...*», III p. 173.

EL OTOÑO²⁷⁰

Alejándose van de la tierra esas leyendas

Del espíritu que antes fue, después en su retorno

Inclinado hacia la humanidad; mucho nos dice

El tiempo tan aprisa consumido.

No perdió esta naturaleza las imágenes

5

Del pasado; como los días palidecen

En medio del verano, así el otoño vuelve hacia la tierra,

Y el genio de la lluvia va otra vez por el cielo.

En breve espacio mucho ha concluido;

El labrador, que con arado se mostraba,

10

Ve cómo el año se tiende hacia un final alegre;

Con imágenes tales el día del hombre se depura.

El fondo de la tierra, adornado con rocas,

No es parejo a la nube, que de noche se pierde;

En un día dorado se nos muestra,

15

Y una perfección tal no abriga queja alguna.

270. Cf. «Der Herbst. *Die sagen, die der Erde sich...*», III p. 167.

EL INVIERNO²⁷¹

Cuando la nieve pálida embellece los campos
Y alto resplandor brilla por la amplia llanura,
Suave y distante inicia entonces el verano,
La primavera a veces cerca está en tanto la hora cae.

Va la radiante aparición; el aire es más delgado, 5
El bosque claro; de entre los hombres nadie cruza
Por las calles lejanas; y en la calma se engendra
Sublimidad, aunque no obstante todo ría.

La primavera no reluce con el brillar de flores
Que es tan dulce a los hombres, pero están las estrellas 10
Claramente en el cielo; en el cielo lejano
Viéndose con agrado, sin mudar casi nunca.

Como llanuras son los ríos; toda apariencia
También dispersa surge; la leche de la vida
Perenne se demora. Y la amplitud de las ciudades 15
Surge con especial bondad en ilimitada distancia.

271. Cf. «Der Winter. *Wenn blaicher Schnee...*», III p. 169.

EL INVIERNO²⁷²

Cuando sin ser vistas pasaron las estampas
Del tiempo, viene la estancia del invierno;
Vacío el campo, semeja la apariencia más suave,
Huracanes soplan en torno y turbiones de lluvia.

Como un día de reposo, tal es el fin del año,
Como el son de una pregunta; para que sea aquél perfecto
Entonces surge la nueva inminencia de la primavera;
Así brilla con su fausto la naturaleza en la tierra.

5

EL CEMENTERIO²⁷³

Silencioso lugar verdeante de hierba joven,
Donde yace hombre y mujer y se yerguen las cruces,
Adonde van acompañados los amigos,
Donde fulguran en claro vidrio las ventanas.

Cuando en ti fulge la alta llama del cielo
A mediodía, cuando la primavera te frecuenta y se demora

5

272. Cf. «Der Winter. *Wenn ungesehen und...*», III p. 175.

273. Cf. «Der Kirchhof», III p. 163.

Y va la espiritual nube húmeda y gris,
Con hermosura el día escapa dulcemente.

Qué tranquilidad hay cerca del muro grisáceo
Encima del cual prende un árbol con frutos: 10
Negror mojado de rocío, follaje todo duelo;
Pero los frutos son densos preciosamente.

Hay en la iglesia una tranquilidad oscura
Y también el altar en esa noche se recoge;
Aún allá quedan varias cosas hermosas, 15
Mas en verano canta alguna cigarra en el campo.

Allí, cuando las oraciones del pastor se escuchan
En tanto al lado está el grupo de amigos
Que con el muerto van, qué vida singular
Y qué espíritu, devotamente descuidado. 20

[*Traducciones inéditas de Hölderlin, que datan asimismo de 1935, recogidas en la Poesía completa de Luis Cernuda, (p. 762). Se conservan, en copia mecanografiada, junto a una traducción incompleta del poema («El águila»)*²⁷⁴ - a la cual no se tuvo acceso- en el Legado de Luis Cernuda conservado en la biblioteca de la Residencia de Estudiantes de Madrid.]

Epigrama

SÓFOCLES²⁷⁵

En vano algunos intentaron lo más alegre decir alegremente;

Aquí al fin se me otorga, aquí expresado en la tristeza.

HASTÍO DE VIDA²⁷⁶

Lo amable de este mundo he probado;

Pasaron hace tiempo las horas juveniles.

Abril y mayo y julio quedan lejos.

Nada soy ya, en vida a nada encuentro gusto.

274. Cf. «Der Adler», III p. 153.

275. Cf. «Sophokles», III p. 107.

276. Cf. «Das Angenehme dieser Welt.... », III p. 161.

[VI]

De «Palabras antes de una lectura» (1935) (Primera versión):

(...) todo vibra en esa voz de Satán que llora sobre el mundo, todo es expresión de esa oscura fuerza que quiere asir lo perecedero; fuerza que consumía la vida de Hölderlin, mientras más hermosa era la voz que le hacía emitir. ¿Quién no recuerda la vida trágica de los grandes poetas? El mismo don lírico que en ellos habita parece impulsarles a su destrucción, para llegar a no sé qué indescifrable libertad, lejos de nuestro sol, de nuestros árboles, de nuestros cuerpos, de nuestro mar, tan terrenos pero tan inmortales. (...) (II p. 852)

[VII]

De «Palabras antes de una lectura» (1935):

(...)

Pero ese llanto no incluye que de la contemplación de la hermosura, aunque efímera, nazca en el poeta una alegría terrible, porque los sentimientos rara vez dejan de presentarse mezclados con sus contrarios en nuestra vida: sólo en la unión de los extremos podemos intuir una armonía superior a los poderes de la comprensión humana. ¿Qué sabemos nosotros lo que nuestra vida sea en el pensamiento de los dioses? Todo nos es preciso y necesario, porque en todo vibra un eco de poesía, y ella no es sino expresión de esa oscura fuerza daimónica que rige el mundo.

A ese poder daimónico alude Goethe en sus conversaciones con Eckermann* [*«Lo daimónico (dijo) es aquello que no puede explicarse por medio de la razón ni del entendimiento... Se manifiesta de la manera más variada a través de toda la naturaleza, en lo invisible como en lo visible. Muchas criaturas son de una índole puramente daimónica» (miércoles, marzo 2, 1831). Lo daimónico aparece «en poesía, especialmente en aquella que es inconsciente, ante la cual la razón y el entendimiento son incapaces, y por lo tanto produce efectos que sobrepasan a toda concepción» (martes, marzo 8, 1831). «El libro *Metamorfosis de las Plantas* me da más trabajo del que creía, y al principio me sentí llevado a la tarea contra mí mismo pero algo daimónico prevaleció, y no debía resistírsele» (viernes, marzo 18, 1831)], y acaso sea el mismo que consumía la vida de Hölderlin, tal el fuego en la zarza ardiente que vio Moisés. Confundido con el don lírico que habitó en ciertos poetas, parece como si las fuerzas físicas de éstos no pudieran resistirle, viéndose arrastrados a la destrucción, para alcanzar al fin, tras la muerte, una enigmática libertad. (...)

(II p. 605)

[VIII]

De «Divagación sobre la Andalucía romántica», escrito en 1935; se publicó en Cruz y Raya, núm. 37, en abril de 1936, pp. 8-44:

(...)

Si el encanto romántico alemán es líricamente inteligente, Goethe, Hölderlin, Novalis, el encanto romántico de Sevilla es muchas veces una lírica renuncia a lo inteligente; no comprender, no pensar, sino dejar resbalar la corriente vital sobre el cuerpo lánguido, beatamente animalizado. (III p. 96)

[IX]

De «Góngora y el gongorismo», notas inéditas fechadas el 13 de septiembre de 1937:

(...)

Y aunque entre nosotros exista ese clima extravagante, único donde puede vivir y desarrollarse un artista, artista en el sentido en que lo han sido Baudelaire o Hölderlin, Mozart o Debussy, Botticelli o Watteau, no es tan visible como en otros países. Y el esfuerzo del artista español es mucho más doloroso que el del artista que vive, para suerte suya, en otras tierras más benévolas con el espíritu. (III p. 141)

[X]

De su estudio «Tres poetas clásicos» (1941), al tratar San Juan de la Cruz:

(...)

Leyendo a San Juan de la Cruz con espíritu profano, ciertamente quedamos hechizados por la hermosura sensualidad que respira. (...) La pasión amorosa parece a veces que le hace desmayar, volviéndole inhábil para buscar otro encadenamiento lógico que aquel dictado por su deliquio. La lira (...) la emplea como báculo en que sostener materialmente su abandono. Esa misma estrofa que ha servido, tal un ostensorio, para albergar el triunfo del verbo, de la palabra radiante, apenas si es ahora artificio de un divino balbuceo. Hay momentos en que ni siquiera construye frases completas, sino que se limita a señalar, como si el arte del poeta fuese ya inútil, el nombre mismo de las cosas, cuya hermosura es para él cristal transparente a través del cual admira la faz de su creador:

*Mi Amado, las montañas,
Los valles solitarios, nemorosos,
Las islas extrañas,
Los ríos sonorosos,
El silbo de los aires amorosos.*

*La noche sosegada
En par de los levantes de la aurora,
La música callada,
La soledad sonora,
La cena que recrea y enamora.*

Idéntico balbuceo, menos divino pero no menos poético, tiene la expresión de Hölderlin cuando escribe:

*Zu wissen wenig, aber der Freude viel*²⁷⁷
Ist Sterblichen gegeben.

*Warum, o schöne Sonne, genügt mir nicht,
Du Blüte meiner Blüten! am Maitag dich
Zu nennen? Weiss ich Höhers denn?*

*O dass ich lieber wäre, wie Kinder sind!
Dass ich, wie Nachtigallen, ein sorglos Lied
Von meiner Wonne sänge!**

*[Poco saber, pero mucha alegría / Es dado a los mortales. // ¿Por qué, hermoso sol, no me basta / Flor de mis flores, en día de mayo, / Nombrarte? ¿Algo más alto sé? // ¡Que no fuese yo como los niños! / Como el ruiseñor, el canto descuidado / De mi dicha cantaría.]

Lo que Hölderlin dice, cómo para su delicia no halla otra expresión que el nombre mismo de aquello que le suscita, tácitamente lo sentimos en muchos pasajes de San Juan de la Cruz, y no sin cierto remordimiento hago la comparación, porque a San Juan de la Cruz acaso no se le puede, ni se le debe, comparar con poeta alguno. (II pp. 497-499)

277. La edición de Michael Knaupp ofrece modificaciones: «und wenig Wissen, aber der Freude viel»; [Cf. III p. 93]

[XI]

De su estudio «Juan Ramón Jiménez», escrito en octubre-noviembre de 1941, se publicó en el Bulletin of Spanish Studies (Liverpool), vol. XIX, núm. 30, en octubre de 1942, pp. 163-178:

(...)

No es quizá totalmente sincero en aquella biografía espiritual [reseña de su evolución estética escrita para la antología *Poesía española, 1915-1931*]. Por ejemplo: hacia los años 1902-1905, entre los poetas por él leídos y estudiados enumera a Hölderlin; ahora bien, el nombre de Hölderlin era por entonces casi desconocido, no sólo en el extranjero sino en su propio país, y alrededor de 1912 es cuando los lectores de poesía vuelven a recordar al gran poeta olvidado. ¿Cómo pudo Juan Ramón Jiménez conocerlo en momento tan temprano si hasta las ediciones populares modernas de Hölderlin datan de 1908, y la primera edición crítica, aún incompleta, es de 1913? (...) (III pp. 164-165)

[XII]

*De los Estudios sobre poesía española contemporánea (1954-1955), en sus
«Observaciones preliminares»:*

Una transición en el curso de nuestra poesía, dentro del pasado inmediato, la marca el movimiento modernista, y a su tiempo veremos si esa transición es tan considerable como pretenden los historiadores de nuestra literatura y no resulta más aparente que real; pero los orígenes de la poesía contemporánea van en el tiempo más allá de la fecha histórica asignada al modernismo. Llegan en realidad (en línea ondulante, como la del oleaje sobre la playa, que en unos lugares se adentra más que en otros) hasta ese momento incierto, a finales del siglo XVIII, cuando, como ocurre con la poesía de las demás lenguas modernas, el neoclasicismo cede al romanticismo y ambas direcciones extrañamente, parecen coexistir en algunos poetas, engendrando un lirismo que no es clásico ni tampoco romántico, sino moderno, como ocurre con la poesía de Blake, de Hölderlin, de Leopardi, de Nerval, de Pushkin, época que entre nosotros, por desgracia, no puede cifrarse en nombre alguno ni obra alguna de poeta. (II p. 76)

[XIII]

De su estudio «Juan Ramón Jiménez» (1954) recogido en sus Estudios sobre poesía española contemporánea:

(...) ya en otra ocasión expliqué que Jiménez no pudo leer a Hölderlin en 1902 por la simple razón de que entonces no había edición del mismo²⁷⁸. (II p. 144)

278. Cf. [XI], p. 287.

[XIV]

De su estudio «Vicente Aleixandre» (1955) recogido en sus Estudios sobre poesía española contemporánea:

(...) sin apenas sugerencias exteriores, excepto probablemente la de la lectura de Hölderlin (...) A partir de *Sombra del Paraíso* (1944) la conexión con el movimiento surrealista desaparece casi por completo; pero aparece otra influencia considerable: la de Hölderlin. Que yo sepa nadie ha aludido a ella, aunque son numerosos los estudios sobre la obra de Aleixandre y en especial sobre dicho libro; y eso que existen traducciones de Hölderlin por lo menos desde 1936. El contacto no es sólo de visión, de temas, de lenguaje, sino hasta en cierta aparente ruptura de conexión lógica en la composición del poema. De ahí el tono más suave, plácido, elegíaco* [* Que la influencia de Hölderlin determinara ese tono en Aleixandre no quiere decir que Hölderlin sea suave, plácido y elegíaco; la aceptación de su destino trágico y la reconciliación con la vida, dan a su voz acentos muy diferentes de los que ahí indico.] que hay en *Sombra del Paraíso* y los dos libros que le siguen, *Nacimiento último* (1953) e *Historia del Corazón*, los más recientes publicados por el poeta hasta la fecha, en contraste con lo amargo y áspero de su poesía durante la etapa surrealista. (II. p. 228 y pp. 231-232)

[XV]

De sus «Consideraciones provisionales» (1956), epílogo a sus Estudios sobre poesía española contemporánea:

No olvido lo que escribió Goethe a Schiller, con ocasión de la visita que por encargo de éste le hizo un poeta joven: «Su aspecto tiene algo de borroso y enfermizo, pero es verdaderamente simpático, y se franqueó con pudor y hasta con timidez. Trató de temas diversos que delataban vuestra influencia, y ha sabido apropiarse perfectamente número no escaso de ideas primordiales, lo que indica cómo sería igualmente capaz de asimilarse otras. Le aconsejé que compusiera sobre todo poemas cortos, cuidando de escoger para cada uno de ellos un motivo que ofreciese interés humano. Me parece que se inclina a la Edad Media* [* Por «Edad Media» supongo que Goethe sobreentiende ahí lo «gótico», lo «romántico».], y confieso que no pude animarle en dicho aspecto». ¿Sabe el lector quién era ese joven? Hölderlin; tenía éste entonces veintisiete años. Y si nada menos que un Goethe pudo ser ciego ante el destino de un Hölderlin, aprendamos ahí prudencia, que nunca está de más en el crítico.

[XVI]

Reproduzco aquí íntegro el breve artículo «Goethe y Hölderlin» aparecido en 1956 en México en la Cultura, (núm. 360, pp. 1 y 2):

Las relaciones humanas no son fáciles, como es sabido, y de eso podemos hallar ejemplo bastante, entre otros de otras convivencias, en la relación de escritores y artistas, sobre todo en la del escritor anciano o maduro y el escritor joven: el primero reposado en su obra, como muralla que limita todo desarrollo ulterior del arte literario; el segundo lleno de admiración apasionada por su antepasado, pero, al contrario que éste, con el futuro por delante, campo ilimitado de transformaciones posibles en el arte literario. ¿Se quieren otros motivos, además de los que puede proporcionar la vanidad, para explicar el choque y la incompreensión frecuentes entre el artista de una época que declina y el de la época siguiente?

Situación de esa índole podemos examinarla y comentarla en un caso ilustre: de un lado, nada menos que Goethe, como poeta maduro; de otro, nada menos que Hölderlin como poeta joven. La historia de esas relaciones está en la correspondencia de Hölderlin, de una parte, y de otra en la correspondencia entre Goethe y Schiller. El primer encuentro de ambos, Goethe y Hölderlin, que tuvo lugar en Jena, en el otoño de 1794, pudo originar ya, acaso por una torpeza de Hölderlin, el desvío, si no la antipatía del primero hacia el segundo. Tenía entonces Goethe 46 años; Hölderlin 27.

En una de sus frecuentes excursiones desde Weimar, Goethe estuvo en Jena el año indicado, del 2 al 6 de noviembre. Hölderlin, que era entonces preceptor de un hijo de los señores Von Kalb, gracias a una recomendación de Schiller (Gertrudis von Kalb era amiga de Goethe, de Wieland, de Schiller, de Jean Paul Richter), había ido también a Jena,

acompañado de su discípulo. Bien recibido por Schiller, estando un día de visita en casa de éste, encuentra Hölderlin a un desconocido en el cual no repara. Pero dejemos la palabra al propio Hölderlin, quien cuenta la historia a su amigo Ludwig Neuffer en carta con fecha de noviembre de 1794: «He ido varias veces a visitar a Schiller y, a decir verdad, con poca suerte en la primera ocasión. Entré, me saludaron con amabilidad y apenas si me fijé en un desconocido que estaba al fondo, ya que un silencio prolongado no me permitió sospechar nada especial. Schiller me presentó a aquél y me dijo su nombre, pero no lo oí. Le saludé fríamente y casi sin mirarle, tan del todo absorto estaba yo en Schiller, lo mismo por dentro que por fuera. Schiller trajo el número de *Thalia* donde aparece un fragmento de *Hyperion*, así como el poema al Destino* [**Hyperions Schicksalslied* (Canción de Hiperión al Destino)], y me lo dio. Al salir Schiller poco después, el desconocido tomó la revista, que estaba sobre la mesa, hojeándola. Enrojecí fuertemente, y de saber lo que ahora sé, me hubiera puesto pálido como la muerte. Luego me habló, pidiendo noticias de la señora Von Kalb, de la tierra y los vecinos de nuestro lugar; le respondí de manera más lacónica, creo, de lo que acostumbro. Volvió Schiller, hablamos del teatro de Weimar, y el desconocido dejó caer ciertas palabras de peso bastante como para que yo sospechara algo; pero nada sospeché. Llegó el pintor Meyer, de Weimar, hablándole al desconocido de temas varios, pero yo seguí sin sospechar nada. Me fui, y el mismo día, en el círculo de los catedráticos, me enteré, ¿lo creerás?, de que Goethe había estado a mediodía en casa de Schiller. Que el cielo me ayude a reparar mi desdicha y mi estupidez cuando yo vaya a Weimar».

La torpeza de Hölderlin fue ciertamente considerable; pero raros serán quienes, estando en sociedad, no hayan cometido alguna vez, por distracción, por falta de mundo, error semejante, aunque no con respecto a alguien como Goethe, al menos con respecto a alguien que podía ayudarles en la vida, como Goethe pudo ayudar a Hölderlin y nunca le ayudó. ¿Resentimiento de haber visto así desconocida su condición olímpica? Una impresión primera resulta difícil borrarla, y es posible que Goethe no olvidara su desdichado encuentro primero con Hölderlin. En cuanto a lo que pensara de los versos de éste, no se diga, para excusar su indiferencia, que Hölderlin nada había escrito aún que le justificara como poeta; porque la «Canción de Hiperión al Destino», publicada en aquel número de *Thalia* que Goethe tuvo entre sus manos delante del propio Hölderlin, dicha mañana en casa de Schiller, no sólo es valiosa como presagio de un poeta, sino como realidad de un poeta.

Tampoco se debe poner en duda que la torpeza de Hölderlin en aquel encuentro primero con Goethe, era simple torpeza, no indiferencia hacia él; la admiración hacia el

mismo halla eco en varias de sus cartas suyas. El 19 de enero del año siguiente, es decir, 1795, escribe otra vez a Neuffer, desde Jena: «También he conocido a Goethe. Puedes imaginar los latidos de mi corazón cuando pisé su umbral. Es cierto que no le vi en su casa, sino después, en casa de la esposa del comandante* [*Von Kalb]. Sereno, la mirada llena de majestad y amor, la conversación de gran sencillez, de cuando en cuando alguna ocurrencia amarga contra la necedad ambiente, en el rostro otro gesto igualmente amargo, y luego una nueva chispa de su genio siempre vivaz. Así lo vi. Era corriente calificarle de orgulloso; pero si por eso se entiende una actitud altanera y despreciativa hacia los simples mortales, es mentira. A veces se creería ver en él a un padre de corazón bondadosísimo».

En carta a Hegel (compañero de estudios de Hölderlin, así como Schelling, en la universidad de Tubinga), escribe Hölderlin, todavía desde Jena, con fecha 26 de febrero 1795: «He hablado a Goethe, hermano. El gozo más hermoso de nuestra vida es encontrar tanta humanidad sencilla mezclada a tanta grandeza. Conversó conmigo de manera tan dulce y amable que mi corazón, a decir verdad, todavía se entreabre cuando lo recuerdo». No, no le faltaba a Hölderlin admiración hacia Goethe. Pero ésa fue la última vez que habló de él en sus cartas; luego mencionará su nombre todavía, pero sólo de pasada. ¿Acaso escéptico ya del «padre de corazón bondadosísimo»?

Veamos ahora el reverso de la historia: lo que de Hölderlin dicen en su correspondencia Goethe y Schiller. A fines de 1795 Hölderlin fue a Francfort del Main, como preceptor en casa de Jakob Friedrich Gontard, banquero. Hasta 1798, cuando deja el puesto de preceptor en casa de los Gontard, esos años parecen haber sido los más felices de su vida, al lado de Susette Gontard, mujer del banquero, la Diótima del poeta, de la cual escribe a Neuffer en 1797: «Soy tan feliz como en el primer momento. Es una amistad eterna, feliz, santa, con una criatura extraviada en este siglo pobre, sin alma, desordenado». Pero ya a fines de 1797 la situación en casa de los Gontard se le hace intolerable, «dividido entre el amor y el odio». Imagínese su estado: posición asalariada e inferior en casa del ricacho, enamorado de la mujer de éste y correspondido por ella. Pero volvamos a lo que de Hölderlin decían Goethe y Schiller.

La primera mención, dos años después de la visita de Hölderlin a Jena y Weimar, ocurre en una carta de Schiller, fecha 27 de junio 1797: «Incluyo en mi carta dos poesías* [**Der Wanderer* (El Viajero), *An den Äther* (Al Éter)] que recibí ayer para el *Almanaque*. Echadles una ojeada y decidme algunas palabras con la impresión que tengáis y lo que el autor promete». Schiller no indica que Hölderlin es el autor de los poemas que somete a Goethe. El 28 de del mismo mes, desde Weimar, el olímpico responde: «En modo alguno

me declaro contra las dos poesías que me enviasteis y que aquí os devuelvo, las cuales hallarán sin duda amigos entre el público. A decir verdad, la pintura del desierto africano y del polo norte* [*En «El Viajero»] nada contiene de sustancia para los sentidos o la imaginación; al contrario, una y otra están caracterizadas con rasgos negativos, tanto que, a pesar de la intención del autor, contrastan débilmente con el cuadro idílico a la alemana que les sirve de fondo. En cuanto al segundo poema, antes huele a historia natural que a poesía, recordando esas estampas en las cuales todos los animales rodean a Adán en el paraíso. Una y otra poesía comunican un transporte moderado resuelto en agrado apacible. El poeta abre claramente los ojos ante la naturaleza, pero no parece conocerla sino de oídas. La vivacidad de algunas imágenes produce un efecto original, aunque por mi parte confesaré que suprimiría lo de "la selva que mana"* [* Verso quinto de «El Viajero», que Schiller corrigió], destinado a contrastar con el desierto. Otros retoques habría que dar a ciertas expresiones y detalles prosódicos.

»Mientras no veamos más cosas del autor, de manera que sea posible darse cuenta si posee otros medios, así como talento para otras formas poéticas, no veo bien qué consejos puedan dársele. Diría de buen grado que en él hay elementos para hacer un poeta, aunque solos no bastan para hacer un poeta. Lo mejor sería que se dedicase a un trozo idílico muy simple, y que lo realizara, con lo cual veríamos si es capaz de pintar la naturaleza humana, que después de todo es lo único. Me parece que "Al Éter" no iría mal en el *Almanaque* y, si se quiere, pudiera darse "El Viajero" a *Las horas*».

¿Adivinó Goethe que el autor de dichos poemas era Hölderlin? Si Schiller no se lo dijo, acaso fuera porque quería darle mayor libertad de opinión, aludiendo a un desconocido. Sean justos o injustos los comentarios de Goethe (para decidir la cuestión haría falta dar aquí traducción de los dos poemas aludidos y comentarlos, lo cual excedería los límites de nuestro propósito actual), parece asomar a veces cierto desdén en sus palabras, y en conclusión su parecer apenas es favorable, no sólo para las composiciones mismas sino para el porvenir literario de su autor. Verdad que los poemas en cuestión no son de lo mejor de Hölderlin, que aún estaba ahí bajo la influencia de Schiller. Mas de todos modos contrasta la indiferencia de Goethe en esa ocasión con la simpatía con que en otras alude a «nuestras poetisas», comentando los versitos de tales o cuales damas, fueran de Weimar o de otro círculo literario alemán.

El 30 de junio Schiller responde: «Me contenta mucho que no tengáis impresión demasiado mala de mi amigo y protegido. Yo mismo vi vivamente lo que de reprehensible hay en su trabajo; pero no me daba cuenta exacta de si podía resistir a la crítica lo que ahí

me parecía bueno. Para decirlo todo, encontraba en esas poesías mucho de mi propia fisonomía de antaño, y no es la primera vez que su autor me recuerda a mí mismo. Tiene una personalidad sentimental vehemente, unida a cierto espíritu filosófico que no carece de profundidad. Su caso es peligroso, porque resulta particularmente difícil entrar en contacto naturalezas de esa índole. Pero si comparo sus composiciones más recientes con las anteriores, hallo indicio de cierto adelanto. En una palabra: se trata de Hölderlin, a quien visteis en mi casa hace algunos años. Mucho desearía ayudarle, si hallara manera de sacarle de su medio actual, procurándole la acción bienhechora y sostenida de otra influencia externa. Actualmente es preceptor en casa de la familia de un mercader de Francfort; por lo cual, en materia de gusto y poesía, se halla del todo reducido a sí mismo* [*El diagnóstico de Schiller es agudo en extremo, aplicado al escritor en un país donde la lectura es un lujo que ni los poderosos ni los ricos quieren permitirse. Sí, la falta de alguna simpatía y atención es perjudicial para el escritor; pero en el caso particular de Hölderlin, se equivocaba entonces Schiller: de la compañía y el amor de Susette Gontard (mujer excepcional, como lo prueban sus cartas a Hölderlin) iban a nacer no pocos de los poemas mejores de éste], situación cuya consecuencia es replegarle todavía más dentro de sí».

El 1 de julio Goethe replica a Schiller: «Ahora debo confesar que también yo encontré en los poemas algo de vuestro estilo y método; apenas puede dejar de notarse en ellos una similaridad de tendencia, pero no poseen ni la riqueza, ni el poder, ni la hondura de vuestro trabajo. Los poemas sin embargo, como ya dije, merecen alabanza por cierta gracia, sinceridad y sobriedad, y el autor, en atención a que anteriormente tuvisteis alguna relación con él, merece sin duda que hagáis cuanto sea posible, guiándole y conduciéndole».

Schiller veía mejor, y con más simpatía que Goethe, la persona y el trabajo de Hölderlin, y no sé si la indiferencia hacia éste que pudo suponer en Goethe fue causa de su propia indiferencia final: cuando en junio de 1801 escribe Hölderlin, desde casa de su madre, en Nurtinga, cerca de Stuttgart, la que sería su carta última a Schiller, solicitando su ayuda para obtener puesto de profesor auxiliar de griego en la universidad de Jena, pues de otra manera se vería forzado a ejercer el ministerio de Pastor (sus estudios teológicos le permitían dicho ministerio, cosa que su madre deseaba y él detestaba), Schiller no le responde.

Hölderlin había dejado el puesto en casa de los Gontard, después de una querrela con el banquero. Luego trata de fundar una revista, pero no encuentra ayuda. A principios de 1801 es de nuevo preceptor en Hauptwyl, cantón de St-Gall, Suiza, otra vez en casa de

un mercader rico, pero los discípulos no aparecen, y regresa en abril a Nurtinga, desde donde escribe la carta a Schiller arriba citada. Pocos años le quedaban antes de que su razón naufragase, y en esos pocos años escribe sus más admirados poemas. Pero volvamos de nuevo atrás, para seguir comentando sus relaciones con Goethe.

Desde Francfort, con fecha de agosto de 1797, Goethe escribe a Schiller: «Ayer recibí la visita de Hölderlin (Goethe escribe: Hoelterlein). Su aspecto tiene algo de débil y enfermizo, pero es verdaderamente simpático y se franquea con modestia y hasta timidez. Trató de temas diversos de modo que delata vuestra influencia; ha sabido apropiarse perfectamente buen número de ideas capitales, lo que demuestra que aún sería capaz de asimilar otras. Le aconsejé ante todo componer poemas cortos, cuidando de escoger para cada uno tema que ofreciese interés humano. Me pareció que tiende hacia la Edad Media* [*Por «Edad Media» supongo que Goethe sobreentiende lo «gótico», lo «romántico»], y confieso que ahí no pude animarle». Ésa parece ser la ocasión única cuando Goethe, en sus cartas, habla de Hölderlin con alguna simpatía. El 7 de septiembre Schiller le responde: «Me alegro mucho que Hölderlin se decidiera a presentarse; no me había dicho palabra de su intención, y es posible que súbitamente se armara de valor».

Y nada más. En la larga correspondencia de ambos, que se extiende hasta abril de 1805 (Schiller muere el 9 de mayo), ninguna otra alusión a Hölderlin. En la correspondencia de éste hallamos, desde 1797 hasta 1801, seis cartas a Schiller.

En enero de 1802 Hölderlin va a Burdeos, único lugar donde parece que pudo obtener nuevo puesto de preceptor, aunque poco deseoso de partir: «Estoy ahora lleno de la ida. No había llorado hacía mucho tiempo. Pero todavía me ha costado lágrimas amargas decidirme a dejar mi tierra, quizá para siempre», escribe a un amigo. El 22 de junio muere Susette Gontard. Otro amigo, Sinclair, el más devoto que tuvo Hölderlin, le escribe diciéndole la muerte de Diótima; pero Hölderlin no recibe esa carta hasta su regreso a Nurtinga, ya perdida la razón.

Se cree que dejó Burdeos en junio, haciendo el viaje a pie hasta la frontera* [*Durante esas semanas de viaje ocurría, de ser cierto, el episodio que refiere el escritor vienés Moritz Hartmann, y que le fue relatado en 1852 por Madame de S. En su niñez, a principios del siglo, esta señora, viviendo en un *château* cerca de Blois, vio a un vagabundo misterioso, que «parecía como si estuviera ausente en espíritu, entre las personas queridas», pasar por aquellos campos. El relato es bastante novelesco y Hartmann identificó como Hölderlin al desconocido. Dicha historia algunos la rechazan como apócrifa, pero Von Hellingrath y Seebass, primeros editores, con Von Pigenot, de las obras

completas de Hölderlin, la aceptan como auténtica]; que pasó por Francfort, donde acaso pudo enterarse de la muerte de Susette Gontard. Su locura se calma luego lo bastante para que al año siguiente comience una traducción de Píndaro, y en 1802 otra de Sófocles, aunque sólo terminara *Edipo Rey* y *Antígona*. Pero su mejoría no dura: Schelling escribe a Hegel, en julio de 1803, enterándole del estado desesperado de Hölderlin, estado que sin embargo no le impide escribir entonces varios de sus grandes poemas; en ellos parece resignado, pero a veces su resignación se rompe en angustia y desesperación.

Hacia 1806 la locura alcanza en él estado final y definitivo, que dura hasta su muerte en 1843. Esos treinta y seis años los pasa en casa de un carpintero al cual su familia lo había confiado, en Tubinga; su habitación estaba en una torre vieja, a la orilla del Neckar. Cuando alguien le visitaba mostraba la cortesía más exagerada, dando al visitante tratamiento de «vuestra majestad», «vuestra señoría»; pero no debía pronunciarse ante él su propio nombre de Hölderlin, porque se encolerizaba. Los versos que, a petición del visitante, escribía a veces, iban firmados: «Scardanelli», «Scaliger Rosa», «Buonarotti». Esos poemas breves y fragmentados escritos entonces, muchos de los cuales fueron destruidos o perdidos, no parecen ser apreciados por la crítica; sin embargo hay en ellos una visión sobrehumana del mundo, una pureza (diríamos, si la palabra no hubiese quedado desvirtuada para mucho tiempo, al aplicarla a las baratijas que los versificadores franceses llaman poesía) obtenida acaso por el sacrificio de su razón y de su vida, como si el pecado ya no existiera en él ni en lo que mira. Goethe, entre tanto, continuará hasta 1832 su existir privilegiado.

La obra de Hölderlin no obtendría reconocimiento pleno hasta entrado el siglo actual. La primera edición completa de sus obras, comenzada a compilarse en 1913 por Norbert von Hellingrath, muerto en la primera guerra mundial, y el cual pertenecía al círculo de Stefan George, continuada y completada por Von Pigenot y Seebass, no se termina hasta 1923, ochenta años después de la muerte del poeta.

Goethe nunca pudo suponer que, en cuanto poeta, su rival sería aquel Hölderlin de quien él hablaba a Schiller con tanta condescendencia. Resistimos la tentación fácil de hacer un paralelo entre ambos: Goethe no se limitó a escribir poesía, sino que intervino, como aficionado, en muchas materias científicas y artísticas, y eso ayuda, en parte, a su grandeza, según opinión de muchos. Hölderlin, con fidelidad admirable, no fue sino aquello a que su destino le llamaba: un poeta. Pero ahí nadie le ha superado en su país, ni en otro país cualquiera* [*Si al escribir esas palabras cometo alguna injusticia hacia Goethe, acaso no tenga importancia: el renombre de Goethe es de esos a los que no puede

alcanzar cualquier injusticia que contra él se cometa. Así por ejemplo lo del «asno
solemne», de Claudel, que no sólo no alcanza a Goethe sino que se vuelve contra el propio
Claudel]. (II pp. 527-535)

[XVII]

De su ensayo «Fondo histórico del romantic revival» (1958) en Pensamiento poético de en la lírica inglesa (Siglo XIX):

Para quienes se interesaban en la poesía y filosofía, Grecia adquiría importancia esencial; fenómeno que se daba paralelamente en Alemania (recuérdese a Goethe y a Hölderlin, y a Leopardi en Italia), y por eso el romanticismo alemán e inglés tiene la energía y la delicadeza de que carece el romanticismo más tardío y más huero de Francia y España. (...) Los escritores y poetas de este período reciben como herencia, ya directa, ya indirectamente, un pensamiento rebelde, uniendo, a la intensidad de tono, la idea de libertad; al culto de la hermosura, el de la independencia y la justicia. (...) Los tiempos podrán cambiar, pero cada nación conserva el privilegio sempiterno de castigar a sus rebeldes, aunque de manera diferente, con severidad igual. (II pp. 268-269)

[XVIII]

De «Historial de un libro» (La realidad y el Deseo), en 1958:

(...)

Más que mediada ya la colección [*Invocaciones a las gracias del Mundo*], antes de componer el «Himno a la Tristeza», comencé a leer y a estudiar a Hölderlin, cuyo conocimiento ha sido una de mis mayores experiencias en cuanto poeta. Cansado de la estrechez en preferencias poéticas de los surrealistas franceses, cosa natural en ellos, como franceses que eran, mi interés de lector comenzó a orientarse hacia otros poetas de lengua alemana e inglesa y, para leerlos, trataba de estudiar sus lenguas respectivas.

Vivía entonces en Madrid Hans Gebser, poeta alemán que, con la ayuda de un amigo inglés, Roy Winstone, traducía los textos para una antología de los poetas de mi generación, lo cual se publicaría en Berlín poco tiempo antes de comenzar la guerra civil. De ahí la ocasión de nuestro conocimiento, y gracias a él pude poner en práctica mi propósito de estudiar a Hölderlin, de quien había leído algo. Con la colaboración de Gebser, emprendí luego la traducción de algunos poemas; pocas veces, excepto en mi traducción de *Troilus and Cressida*, de Shakespeare, he trabajado con fervor y placer igual. Al ir descubriendo, palabra por palabra, el texto de Hölderlin, la hondura y hermosura poética del mismo parecían levantarme hacia lo más alto que pueda ofrecernos la poesía. Así aprendía, no sólo una visión nueva del mundo, sino, consonante con ella, una técnica nueva de la expresión poética. Los poemas que entonces traduje aparecieron en *Cruz y Raya* a comienzos de 1936.

Mi conocimiento de la lengua alemana era menos que elemental, y tuve que dejarme guiar por Gebser; de ahí uno de los errores más enojosos en la traducción, error que no comprendí sino años después; el del verso final en el poema *Hälfte des Lebens*, que dice «Klirren die Fahnen», interpretado como «restallan las banderas», en vez de «rechinan

las veletas», que es la interpretación justa. Ése y otros puntos de mi traducción hubiera querido rectificarlos en la publicación segunda de la misma, que hizo la editorial Séneca de México en 1942; pero yo estaba entonces en Escocia, y José Bergamín, director de la editorial, no tuvo a bien enterarme de la reimpresión. (II pp. 640-641)

(...)

Antes de dejar Cambridge, comencé *Vivir sin estar Viviendo*, que continué en Londres, adonde me fui en 1945. A partir de la lectura de Hölderlin había comenzado a usar en mis composiciones, de manera cada vez más evidente, el *enjambement*, o sea el deslizarse la frase de unos versos a otros, que en castellano creo que se llama encabalgamiento. Eso me condujo poco a poco a un ritmo doble, a manera de contrapunto: el del verso y el de la frase. A veces ambos pueden coincidir, pero otras diferir, siendo en ocasiones más evidente el ritmo del verso y otras de la frase. (...) (II p. 650)

DOCUMENTO VI.1

RESEÑA DE ENRIQUE AZCOAGA

1936

Transcribo la única reseña que mereciera –o tuvo el tiempo de aparecer– la traducción de los poemas de Hölderlin realizada por Hans Gebser y Luis Cernuda. Apareció en el diario de Madrid El Sol, en su edición del viernes 15 de mayo de 1936, en su página 2, sección «Los libros»; la firmó Enrique Azcoaga.

HÖLDERLIN, EL JOVEN PURO

Si alguna vez intentáramos concretar en una expresión la naturaleza de cierta poesía mejor del siglo XVIII, sin gran temor al esquematismo del método, pronunciaríamos la palabra «aire». Si otras preocupaciones nos obligaran a resumir el impalpable destino que la poesía del siglo XIX –igual en esto a la de cualquier época– comenzaba a sentir como suyo en sus resultados más importantes, destacaríamos la palabra «tierra». Sólo así podríamos explicarnos, con explicación grata a la poesía y a los poetas, que todo un puñado de jóvenes puros como Keats, Shelley, Byron, Raimund, Kleist, Novalis, Büchner, Chenier y Hauff, frente al ámbito del XIX, poco propicio a los ensueños, quebraran sus alas, depusieran el entusiasmo y sucumbieran en sus comienzos. Explicándonos principalmente a Friedrich Hölderlin, el más profundamente adolescente, el joven más puro entre todos estos jóvenes, de quien repasamos en estos días algunos versos gracias a una espléndida traducción (1)²⁷⁹, y que al conservar su lozana pureza en el aire, al cubrir de efusión un desprecio hacia la realidad que le nutría, se dejaba arrastrar por soñados arrebatos, acercándose cada vez más a la pureza, como Novalis a su Dios encendido.

279. Única nota del original: « "Hölderlin" Traducción de Hans Gebser y Luis Cernuda "Cruz y Raya", Madrid. »

Muchos de los poetas mencionados, y fundamentalmente Hölderlin, se nos presentan hoy como «poetas soñados». No era un falso purismo su obsesión; pero su pretensión pura, su desmedido afán de pureza, pareciéndonos admirables en la calidad de su poesía, nos resultan pretensión y afán incompatibles. Shelley todavía, aun estando muy distante de nosotros, nos parece más el hombre que logró libertar su voz, señalando unos límites humanos en los cuales justamente cabía una grandeza. No es a Hölderlin, sin embargo, por la voz por lo que le reconocemos. Cuando se repasan sus silentes versos, comprendemos la poesía del autor de *Hyperion* como una poesía sin cuerpo y sin latido. Parecen sus estrofas la más fiel significación del ardiente candor, de un delicado estremecimiento, de un grandioso entusiasmo sin patente raíz. Juan Cristian no parece nombrar aquello que es motivo de su respeto fervoroso. Y en este sentido se ve a Hölderlin, no en hombre que canta, sino como una alma purísima, sintiéndose poseída poco a poco de más honda transparencia. Esa savia que en Baudelaire utiliza al poeta para remansarse en su jugo vital y más tarde lograrse en belleza, es misterio invisible en el mejor lírico alemán. Observemos su ofrenda a la primavera²⁸⁰ :

Cuando una delicia nueva brota por los campos,
otra vez la apariencia embellecida,
y en los montes, donde los árboles verdean,
aires más claros se muestran con las nubes,

cuánto gozo en los hombres. Alegrement
por las riberas solos van. Calma, deseo
y embeleso de una salud reverdecida.
La amable risa tampoco lejos anda.

Y una vez «visto» este poema, puesto que decirlo o cantarlo nos parecería impropio tratándose del compatriota y discípulo de Schiller, intentemos subrayar la tristeza plácida de la que están impregnados la mayoría de sus versos. Tristeza plácida que puede conducir, si atolondradamente se goza de esta profunda poesía, a creer los poemas del muchacho de Suabia si no poemas superficiales, composiciones carentes de gran vuelo. No serán pocos los atolondrados que ante líricas como la de Hölderlin supongan reducido, insignificante, el vuelo de su poética. Estos precipitados, malos gustadores de poesía en general, son

280. Se trata de «La primavera», p. 270 -«Der Frühling. Wenn auf Gefilden...», III p. 159.

aquellos que imaginan a Walt Whitmann como un poeta «tremendo», sin comprender lo «tremendo» de Whitmann, no en el grito bronco o el desmesurado ademán, como ellos creen, sino en lo completo de su vuelo. Estiman aquéllos en este poeta su «tremendo» alcance y, por eso, cuando se enfrentan con poesía de la categoría y tono de la de Hölderlin, se defraudan, se pierden. ¿Qué es lo que les ocurre? Piensan si esta clase de líricas no estarán motivadas por el alto vuelo de una canción profunda. Y en lo que se equivocan es al considerar importante en poesía lo fuerte y lo recio, eligiendo en lugar del sonido profundo, lo que resuena y tremola.

Si hoy nos encontramos atraídos por la poesía de Whitmann, no es por lo que los atolondrados creen, sino por ver en la poesía de Whitmann claramente el origen, el crecimiento y la floración de su voz. En tanto Hölderlin supone la poesía como una esclavitud, pues esclavitud es para nosotros pretender servir exclusivamente a la pureza y a sus soñados dioses, Walt Whitmann inicia un camino en que la poesía sirva a los hombres y a la vida, en que la poesía sea una liberación. Y mientras en el poeta americano la poesía resulta floración natural y completa, en Hölderlin es espléndida flor ante la que nos admiramos, sin haberla visto nacer.

De aquí la plácida tristeza arriba mencionada. Si nosotros repasamos la poesía de un enraizado hombre que canta, encontramos siempre como resumen de su canto, si no la alegría, el más pleno de los contentos. Mientras que al disfrutar con la poesía de aquel a quien insultaban por las calles de Tubinga, nos encontramos con un alma que logró en sus anhelos dibujarse levemente. La plácida tristeza es natural, pues la lírica de Hölderlin es una lírica quedada, sin llamada, que no llama al hombre, y aunque en este caso se resuelva en poesía espléndida, resulta siempre una «poesía imposible», la poesía de un joven puro, caído en una palpitante tristeza sin alas.

Si existen poetas cuya lírica invita, Hölderlin pertenece al grupo de aquellos a quienes hay que acercarse. Un joven puro, un poeta como Hölderlin, es un anhelo siempre fértil, pero no un fértil hombre. Admiramos en él su puro entusiasmo, admiramos en él su confianza, pues en realidad nos resulta profundamente misterioso, como mirando hacia la niñez -lo único pleno de poeta vitalmente- y pendiente de su ensueño, puede Hölderlin darnos muestras patentes de un entusiasmo al comprender el entusiasmo por nuestra parte como un misterio desprendido del mandamiento de la sangre, como un misterio que hace fértil al hombre pendiente de su vida.

Cuando vemos a Hölderlin pendiente en sus sueños de la felicidad, de la máxima pureza, sentimos por el cauce de nuestra sangre resbalar como felicidad máxima la

ventura. Y muy distantes de Hölderlin, muy distantes de este joven puro y de su poesía maravillosa, queremos por un momento imaginarlo marcando con su anhelo entusiasmado la altura a que ha de llegar una poesía fértil, enraizada, viva, dispuesta, si conduce hasta una pureza pareja a la de nuestro poeta, la fresca savia perdida en la vida y en la tierra, a cambiar pureza por belleza, y lógicamente, la plácida tristeza en una «cálida alegría». Alegría cálida que no quedará como la pureza de Hölderlin para mirarse, sino que recaerá sobre los hombres fértiles.

LA PRIMERA RECEPCIÓN DE FRIEDRICH HÖLDERLIN
EN LA LITERATURA ESPAÑOLA
(1919-1936)

Olivier Giménez López

Tesi Doctoral

Departament de Filologies Romàniques

(Dins del programa de doctorat *Teoria de la literatura i mètodes de crítica del*

Departament de Filologies Romàniques)

Director: Doctor Jordi Jané i Carbó

del Departament de Filologia Anglogermànica

Universitat Rovira i Virgili

Tarragona, 2008

VOLUMEN III

EL HÖLDERLIN TRADUCIDO DE 1919 A 1936

(Versiones originales)

VOLUMEN III

ÍNDICE

	Página
<i>Breve nota aclaratoria</i>	7
<i>Gedichte</i>	9
1. Die Unsterblichkeit der Seele	11
2. Mein Vorsatz	19
3. Auf einer Haide geschrieben	21
4. An die Ruhe.....	23
5. Einst und jetzt.....	27
6. An die Stille.....	31
7. An eine Rose	35
8. Griechenland. <i>Hätt' ich dich</i>	37
9. An die Natur	41
10. <i>Da ich ein Knabe war</i>	47
11. Diotima (Mittlere Fassung)	51
12. An den Aether	59
13. Buonaparte	63
14. An die Parzen	65
15. Abbitte	67
16. Hyperions Schicksaalslied.....	69
17. Ehmals und jetzt.....	71
18. Die Kürze	73
19. Menschenbeifall.....	75
20. Die Heimat (Erste Fassung)	77
21. Das Unverzeihliche.....	79
22. Dem Sonnengott	81
23. Der Mensch. <i>Kaum sproßten</i>	83
24. Abendphantasie.....	87
25. Die Sprache	91
26. <i>Warum, o schöne Sonne</i>	93
27. <i>Geh unter, schöne Sonne</i>	95
28. Der Nekar	97
29. Die Rose	101
30. An die Deutschen (Zweite Fassung).....	103
31. Sophokles	107
32. <i>Fürchtet den Dichter nicht</i>	109
33. <i>Immer spielt ihr</i>	111

34. Menons Klagen um Diotima.....	113
35. Die Liebe.....	117
36. Der Abschied.....	121
37. Die Titanen.....	125
38. Heimath [<i>Indessen laß mich wandeln...</i>]	131
39. <i>Einst hab ich die Muse gefragt</i>	133
40. <i>Wie Vögel langsam ziehn</i>	135
41. <i>Viel habe ich dein</i>	137
42. <i>Wenn nemlich der Rebe Saft</i>	143
43. Das Nächste Beste	145
44. Mnemosyne.....	147
45. Hälfte des Lebens.....	149
46. Lebensalter	151
47. Der Adler.....	153
48. Griechenland (Erster Entwurf).....	157
49. Der Frühling. <i>Wenn auf Gefilden</i>	159
50. <i>Das Angenehme dieser Welt</i>	161
51. Der Kirchhof.....	163
52. <i>Die Linien des Lebens</i>	165
53. Der Herbst. <i>Die sagen, die der Erde sich</i>	167
54. Der Winter. <i>Wenn blaicher Schnee</i>	169
55. Der Frühling. <i>Der Mensch vergißt</i>	171
56. Der Sommer. <i>Wenn dann vorbei</i>	173
57. Der Winter. <i>Wenn ungesehen und</i>	175
58. Griechenland. <i>Wie Menschen sind</i>	177
59. Der Frühling. <i>Es kommt der neue Tag</i>	179
<i>Briefe</i>	181
1. An Neuffer. Tübingen, um den 20. Oktober 1793	183
2. An Immanuel Nast. Maulbronn, Januar-Februar 1787	187
3. An Immanuel Nast. Maulbronn, Mitte April 1787	191
<i>Índice de los poemas originales traducidos por orden alfabético</i>	193

Breve nota aclaratoria

Tal y como quedó señalado en la introducción de este estudio, los poemas recogidos en este volumen aparecen según el orden propuesto por Michael Knaupp en su edición de las obras completas del poeta¹. Ofrezco al inicio de cada uno de estos poemas, a modo de breve *prefacio*, una escueta localización de éste en el conjunto de la obra de Friedrich Hölderlin, la posibilidad de un dato añadido o aclaración al poema, una referencia al año y autor de su traducción en el ámbito peninsular español y su página de localización en el segundo volumen de este estudio.

Lógicamente, la transcripción de los poemas originales está realizada conforme a la citada edición en tres volúmenes de las obras completas de Hölderlin, de la cual me limito a indicar al final de cada poema, siguiendo de nuevo la fórmula utilizada a lo largo de este estudio, el volumen de su localización en números romanos y la página en grafía arábica.

Y finalmente, señalar que el índice de este tercer volumen ofrece de por sí, completando desde otra perspectiva la tabla cronológica de la recepción de Friedrich Hölderlin ya ofrecida², una relación completa de los poemas -y tres cartas- traducidos y publicados como tal en la España anterior al inicio de la Guerra Civil. Aún así, queda incluido al final del presente volumen un índice alfabéticamente ordenado de estos originales que bien puede servir de puntual ayuda.

1. Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.
2. Cf. Vol. I, p. 455.

GEDICHTE

[Compuesta en Maulbronn en 1788 e incluida en el llamado *Marbacher Quartheft*, bajo la clara influencia de Klopstock y Schiller, nos hallamos ante una oda de estrofa alcaica sin variaciones métricas apreciables, excepto en el primer verso:

(U-U-U,-UU-UU)> -U-UU-U, -U-U
U-U-U,-UU-UU
U-U-U-U-U
-UU-UU-U-U

Poema publicado en castellano por Manuel de Montoliu en 1921 (II p. 30)]

DIE UNSTERBLICHKEIT DER SEELE

Da steh' ich auf dem Hügel, und schau' umher,

Wie alles auflebt, alles empor sich dehnt,

Und Hain und Flur, und Thal, und Hügel

Jauchzet im herrlichen Morgenstrale.

O diese Nacht - da bebtet ihr, Schöpfungen!

5

Da wekten nahe Donner die Schlummernde,

Da schrekten im Gefilde grause

Zakigte Blize die stille Schatten.

Jezt jauchzt die Erde, feiert im Perlenschmuk

Den Sieg des Tages über das Graun der Nacht -

10

Doch freut sich meine Seele schöner

Denn sie besiegt der Vernichtung Grauen.

Denn - O ihr Himmel! Adams Geschlechte sinds,

Die diese Erd' im niedrigen Schooße trägt -

O betet an, Geschlechte Adams!

15

Jauchzet mit Engeln, Geschlechte Adams!

O ihr seid schön, ihr herrliche Schöpfungen!

Geschmückt mit Perlen blizet das Blumenfeld;

Doch schöner ist des Menschen Seele,

Wenn sie von euch sich zu Gott erhebet.

20

O, dich zu denken, die du aus Gottes Hand

Erhaben über tausend Geschöpfe giengst,

In deiner Klarheit dich zu denken,

Wenn du zu Gott dich erhebst, O Seele!

Ha! diese Eiche - streket die stolze nicht

25

Ihr Haupt empor, als stünde sie ewig so?

Und drohte nicht Jehovas Donner,

Niederzuschmettern die stolze Eiche ?

Ha! diese Felsen - bliken die Stolze nicht

Hinab ins Thal, als blieben sie ewig so?

30

Jahrhunderte - und an der Seele

Malmet der Wanderer zu Staub das Sandkorn.

Und meine Seele - wo ist dein Stachel, Todt?

O beugt euch, Felsen! neigt euch ehrfurchtsvoll,

Ihr stolze Eichen! - hörts und beugt euch!

35

Ewig ist, ewig des Menschen Seele.

Mit grausem Zischen brauset der Sturm daher,

Ich komme, spricht er, und das Gehölze kracht

Und Türme wanken, Städte sinken,

Länder zerschmettern, wenn ich ergrimme.

40

Doch - wandelt nicht in Schweigen der Winde Dräun?

Macht nicht ein Tag die brausende atemlos?

Ein Tag, ein Tag, an dem ein anderer

Sturm der verwesten Gebeine sammelt.

Zum Himmel schäumt und wooget der Ozean

45

In seinem Grimm der Sonnen und Monde Herr

Herab aus ihren Höh'n die stolze

Niedersureißen in seine Tiefen.

Was bist du Erde? hadet der Ozean,

Was bist du? streik'ich nicht, wie die Fittige

50

Aufs Reh der Adler, meine Arme

Über die Schwäliche aus? - Was bist du,

Wenn nicht zur Sonne seegnend mein Hauch sich hebt,

Zu tränken dich mit Reegen und Morgenthau?

Und wann er sich erhebt zu nahn in

55

Mitternachtswolken, zu nah' n mit Donnern;

Ha! bebst du nicht, gebrechliche! bebst du nicht? -

Und doch! vor jenem Tage verkriechet sich

Das Meer, und seiner Woogen keine

Tönt in die Jubel der Auferstehung.

60

Wie herrlich, Sonne! wandelst du nicht daher!

Dein Kommen und dein Scheiden ist Widerschein

Vom Tron des Ewigen; wie götlich

Blikst du herab auf die Menschenkinder.

Der Wilde gaft mit zitternden Wimpern dich

65

O Heldin an von heiligen Ahndungen

Durchbebt verhüllt er schnell sein Haupt und

Nennet dich Gott, und erbaut dir Tempel.

Und doch, o Sonne! endet dereinst dein Lauf,

Verlischt an jenem Tag dein hehres Licht.

70

Doch wirbelt sie an jenem Tage

Rauchend die Himmel hindurch, und schmettert.

O du Entzücken meiner Unsterblichkeit!

O kehre du Entzücken! du stärkest mich!

Daß ich nicht sinke, in dem Graun der

75

Großen Vernichtungen nicht versinke.

Wenn all diß anhebt - fühle dich ganz, o Mensch!

Da wirst du jauchzen, wo ist dein Stachel, Todt?

Dann ewig ist sie - tönt es nach ihr

Harfen des Himmels, des Menschen Seele.

80

O Seele! jezt schon bist du so wundervoll!

Wer denkt dich aus? daß wann du zu Gott dich nahst

Erhabne, mir im Auge blinket

Deine Erhabenheit - daß du, Seele!

Wann auf die Flur das irrdische Auge blickt,

85

So süß, so himmlisch dann dich in mir erhebt -

Wer sah, was Geist an Körper bindt, wer

Lauschte die Sprache der Seele mit den

Verwesungen? - O Seele schon jezt bist du

So groß, so himmlisch, wann du von Erdentand

90

Und Menschendruk entlediget in
Großen Momenten zu deinem Urstof

Empor dich schwingst. Wie Schimmer Eloas Haupt
Umschwebt der Umkreis deiner Gedanken dich
Wie Edens goldne Ströme, reihen
Deine Betrachtungen sich zusammen.

95

Und o! wie wirts einst werden, wann Erdentand
Und Menschendruk auf ewig verschwunden ist,
Wann ich an Gottes - Gottes Trone
Bin, und die Klarheit des Höchsten schaue.

100

Und weg ihr Zweifel! quälendes Seelengift!
Hinweg! der Seele Jubel ist Ewigkeit! -
Und ist ers nicht, so mag noch heute
Todt und Verderben des Lebens große

Geseze niedertrümmern; so mag der Sohn
In seinem Elend Vater und Mutterherz
Durchbohren; mag ums Brodt die Armuth
Tempel bestehlen; so mag das Mitlaid

105

Zu Tigern fliehn, zu Schlangen Gerechtigkeit,
Und Kannibalenrache des Kindes Brust

110

Entflammen, und Banditentrug im
Himmelsgewande der Unschuld wohnen.

Doch nein! der Seele Jubel ist Ewigkeit!

Jehovah sprach, ihr Jubel ist Ewigkeit!

Sein Wort ist ewig, wie sein Name,

115

Ewig ist, ewig des Menschen Seele.

So singt ihn nach, ihr Menschengeschlechter! nach

Myriaden Seelen singet den Jubel nach -

Ich glaube meinem Gott, und schau' in

Himmelsentzückungen meine Größe.

120

(I pp. 27-30)

[Escrita en Maulbronn en torno al 1787, esta oda también aparece en el *Marbacher Quartheft*, tomando, al igual que en el poema anterior (véase p. 11), la estrofa de verso alcaico como modelo métrico.

Poema publicado en castellano por Manuel de Montoliu en 1921 (II p. 27)]

MEIN VORSAZ

O Freunde! Freunde! die ihr so treu mich liebt!

Was trübet meine einsame Blike so?

Was zwingt mein armes Herz in diese

Wolkenumnachtete Todtenstille?

Ich fliehe euren zärtlichen Händedruk,

5

Den seelenvollen, seeligen Bruderkuß.

O zürnt mir nicht, daß ich ihn fliehe!

Schaut mir in's Innerste! Prüft und richtet! -

Ists heißer Durst nach Männervollkommenheit?

Ists leises Geizen um Hekatombenlohn?

10

Ists schwacher Schwung nach Pindars Flug? ists

Kämpfendes Streben nach Klopstoksgröße?

Ach Freunde! welcher Winkel der Erde kan

Mich deken, daß ich ewig in Nacht gehüllt

Dort weine? Ich erreich' ihn nie den

15

Weltenumeilenden Flug der Großen.

Doch nein! hinan den herrlichen Ehrenpfad!

Hinan! hinan! im glühenden kühnen Traum

Sie zu erreichen! muß ich einst auch

Sterbend noch stammeln - vergeßt mich, Kinder!

20

(I pp. 43-44)

Bleibe ferne! Störer des Sängers! - aber siehe,
Siehe! - wie herrlich! wie groß! ein hochgeweihtes Hirschheer
Wandelt langsam vorüber - hinab nach der Quelle des Thales. -
O! jetzt kenn' ich mich wieder, der menschenhassende Trübsinn 20
Ist so ganz, so ganz aus meinem Herzen verschwunden.
Wär' ich doch ewig fern von diesen Mauren des Elends,
Diesen Mauren des Trugs! - Es blinken der Riesenpalläste
Schimmernde Dächer herauf, und die Spizen der alternden Türme
Wo so einzeln stehn die Buchen und Eichen; Es tönet 25
Dumpf vom Tale herauf das höfische Waagengerassel
Und der Huf der prangenden Rosse - - Höflinge! bleibet,
Bleibet immerhin in eurem Waagengerassel,
Bükt euch tief auf den Narrenbühnen der Riesenpalläste,
Bleibet immerhin! - Und ihr, ihr edlere, kommet! 30
Edle Greise und Männer, und edle Jünglinge, kommet!
Laßt uns Hütten baun - des ächten germanischen Mannsins
Und der Freundschaft Hütten auf meiner einsamen Haide.

(I pp. 48-49)

[Fechada en el *Stift* de Tübingen en 1789, esta composición del joven Hölderlin insiste en el uso de la estrofa alcaica como modelo métrico a seguir.

Recordemos que *Dominiksgesicht* (v. 11) hace referencia a «Dominique», el nombre teatral del actor Biancolelli, quien en vida de Molière encarnaba la figura del arlequín; y que *des Weisen Grab* (v. 30) alude a la tumba de Rousseau, situada en la Isla *des Peupliers*, en medio del lago de Ermenonville.

Poema publicado en castellano por Manuel de Montoliu en 1921 (II p. 37)]

AN DIE RUHE

Vom Gruß des Hahns, vom Sichelgetön' erwekt,
Gelobt' ich dir, Beglückerin! Lobgesang,
Und siehe da, am heitern Mittag
Schläget sie mir, der Begeist' rung Stunde.

Erquicklich, wie heimische Ruhebank
In fernen Schlachgetümmel dem Krieger deucht,
Wenn die zerfleischten Arme sinken,
Und der geschmetterte Stahl im Blut liegt -

So bist du, Ruhe! freundliche Trösterin!

Du schenkest Riesenkraft dem Verachteten; 10

Er höhnet Dominiksgesichtern,

Höhnet der zischenden Natterzunge.

Im Veilchenthal, vom dämmernden Hain umbraust,

Entschlummert er, von süßen Begeist'rungen

Der Zukunft trunken, von der Unschuld 15

Spielen im flatternden Flügelkleide.

Da weihet der Ruhe Zauber den Schlummernden,

Mit Muth zu schwingen im Labyrinth sein Licht,

Die Fahne rasch voranzutragen,

Wo sich der Dünkel entgegenstemmet. 20

Auf springt er, wandelt ernster den Bach hinab

Nach seiner Hütte. Siehe! das Götterwerk,

Es keimet in der großen Seele.

Wieder ein Lenz, - und es ist vollendet.

An jener Stätte bauet der Herrliche 25

Dir, gottgesandte Ruhe! den Dankaltar.

Dort harrt er, wonnelächelnd, wie die

Scheidende Sonne, des längern Schlummers.

Denn sieh', es wallt der Enkel zu seinem Grab,

Voll hohen Schauers, wie zu des Weisen Grab,

30

Des Herrlichen, der, von der Pappel

Säuseln umweht, auf der Insel schlummert.

(I pp. 76-77)

[Fechada en el *Stift* de Tübingen en 1789, la composición utiliza de nuevo la estrofa alcaica como modelo métrico.

Recordemos brevemente que *Vater* (v. 28) hace referencia al padrastro Johann Christoph Gock, muerto en marzo de 1779.

Poema publicado en castellano por Manuel de Montoliu en 1921 (II p. 38)]

EINST UND JEZT

Einst, tränend Auge! sahst du so hell empor!

Einst schlugst du mir so ruhig, empörtes Herz!

So, wie die Wallungen des Bächleins

Wo die Forell' am Gestade hinschlüpft.

Einst in des Vaters Schoose, - des liebenden

5

Geliebten Vaters - aber der Würger kam

Wir weinten, flehten, doch der Würger

Schnellte den Pfeil; und es sank die Stütze.

Ha! du gerechte Vorsicht! so bald begann

Der Sturm, so bald? -Doch- straft mich des Undanks nicht,

10

Ihr Stunden meiner Knabenfreude

Stunden des Spiels und des Ruhelächelns!

Ich seh' euch wieder - herrlicher Augenblick!

Da füttert' ich mein Hünchen, da pflanzt' ich Kohl

Und Nelken - freute so des Frühlings

15

Mich und der Erndt', und des Herbstgewimmels.

Da sucht' ich Maienblümchen im Walde mir

Da wälzt' ich mich im duftenden Heu' umher

Da brokt' ich Milch mit Schnittern ein, da

Schleudert' ich Schwärmer am Rebenberge.

20

Und O! wie warm, wie hieng ich so warm an euch

Gespielen meiner Einfalt, wie stürmten wir

In ofner Feldschlacht, lehrten uns den

Strudel durchschwimmen, die Eich' ersteigen?

Jezt wandl' ich einsam an dem Gestade hin,

25

Ach keine Seele keine für dieses Herz?

Ihr frohen Reigen ? Aber weh dir

Sehnender Jüngling! sie gehn vorüber!

Zurük denn in die Zelle, Verachteter!

Zurük zur Kummerstätte, wo schlaflos du

30

So manche Mitternächte weintest

Weintest im Durste nach Lieb' und Lorbeer.

Lebt wohl, ihr güldnen Stunden vergangner Zeit,

Ihr lieben Kinderträume von Größ' und Ruhm,

Lebt wohl, lebt wol ihr Spielgenossen,

35

Weint um den Jüngling er ist verachtet!

(I pp. 78-79)

[Fechado en el *Stift* de Tübingen en junio de 1790, «An die Stille» sigue formalmente el pentámetro de ritmo trocaico.

Más interesante resulta el subtítulo del poema, que es, recordemos, directa alusión al *Bundesbuch* de la amistad fundado en el *Stift* de Tübingen por Hölderlin, Magenau y Neuffer³, en marzo de 1790; un círculo amistoso e intelectual cuyas reuniones de carácter poético (y político) recibían el nombre de *Aldermannstage* -el tercero aludido estaba previsto para Agosto-, derivado directo de la «*Gelehrtenrepublik*» de Klopstock.

Poema publicado en castellano por Manuel de Montoliu en 1921 (II p. 40)]

AN DIE STILLE

(Am dritten Aldermannstage)

Dort im waldumkränzten Schattentale

Schlürft' ich, schlummernd unter'm Rosenstrauch

Trunkenheit aus deiner Götterschaale,

Angeweht von deinem Liebeshauch.

Sieh' es brent an deines Jünglings Wange

Heiß und glühend noch Begeisterung,

3. Rudolf Magenau (1767-1846) fue íntimo amigo del joven Hölderlin. De la misma promoción, coincidieron en Denkendorf, Magenau y en el *Stift* de Tübingen. Una vez dejado el seminario y alcanzada la vicaría en 1792, su relación con Hölderlin acabaría diluyéndose del todo. Respecto a Neuffer, Cf. Carta 1, p. 183.

Voll ist mir das Herz vom Lobgesange,
Und der Fittig heischt Adlerschwung.

Stieg ich künen Sinns zum Hades nieder

Wo kein Sterblicher dich noch ersah,

10

Schwänge sich das mutige Gefieder

Zum Orion auf, so wär' st du da;

Wie ins weite Meer die Ströme gleiten

Stürzen dir die Zeiten alle zu

In dem Schoos der alten Ewigkeiten,

15

In des Chaos Tiefen wohntest du.

In der Wüste dürrem Schreckefilde,

Wo der Hungertod des Wallers harrt,

In der stürme Land, wo schwarz und wilde

Das Gebirg' im kalten Panzer starrt,

20

In der Sommernacht, in Morgenlüften,

In den Hainen weht dein Schwestergruß,

Über schauerlichen Schlummergrüften

Stärkt die Lieblinge dein Götterkuß.

Ruhe fächelst du der Heldenseele

25

In der Halle, wann die Schlacht beginnt,

Hauchst Begeist' rung in der Felsenhöhle,

Wo um Mitternacht der Denker sinnt,

Schlummer träuft'st du auf die düstre Zelle,

Daß der Dulder seines Grams vergißt, 30
Lächelst traulich aus der Schattenquelle,
Wo den ersten Kuß das Mädchen küßt.

Ha! dir träuft die wonnetrunkne Zähre
Und Entzückung strömt in mein Gebein
Millionen bauen dir Altäre 35
Zürne nicht! auch dieses Herz ist dein!
Dort im Thale will ich Wonne trinken
Wiederkehren in die Schattenkluft,
Bis der Göttin Arme trauter winken,
Bis die Braut zum stillen Bunde ruft. 40

Keine Lauscher nah' n der Schlummerstätte,
Kül und schattig ists im Leichentuch,
Abgeschüttelt ist die Slavenkette,
Maigesäusel wird Gewitterfluch;
Schöner rauscht die träge Fluth der Zeiten, 45
Rings umdüstert von der Sorgen Schwarm;
Wie ein Traum verfliegen Ewigkeiten
Schläft der Jüngling seiner Braut im Arm.

(I pp. 90-92)

[Fechada en verano de 1793, escrita en Tübingen, la composición destaca en su aspecto formal el marcado ritmo trocaico reforzado por la perfección sonora de la rima consonante cruzada de las dos estrofas.

Poema publicado en castellano por Manuel de Montoliu en 1921 (II p. 47)]

AN EINE ROSE

Ewig trägt im Mutterschoose,

Süße Königin der Flur!

Dich und mich die stille, große,

Allbelebende Natur;

Röschen! unser Schmuk veraltet,

Stürm' entblättern dich und mich,

Doch der ewge Keim entfaltet

Bald zu neuer Blüthe sich.

5

(I p. 143)

[Composición de larga gestación, finales de 1793 principios de 1794 (?) en Waltershausen, en la que el pentámetro viene a ser la base métrica. El poema está dedicado a Gotthold Stäudlin (1758-1796), político, lírico y editor suabo -se encargó de divulgar algunos de los *Tübinger Hymnen* de Hölderlin en sus publicaciones, presentándole además a Schiller-, cuyas ideas democrático-radicales le llevaron al exilio en el otoño de 1793, y al suicidio en 1796.

Poema publicado en castellano por Manuel de Montoliu en 1921 (II p. 44)]

GRIECHENLAND

An Gotthold Stäudlin.

Hätt' ich dich im Schatten der Platanen,
Wo durch Blumen der Ilissus rann,
Wo die Jünglinge sich Ruhm ersannen,
Wo die Herzen Sokrates gewann,
Wo Aspasia durch Myrthen wallte,
Wo der brüderlichen Freude Ruf
Aus der lärmenden Agora schallte,
Wo mein Plato Paradiese schuf,

Wo den Fröling Festgesänge würzten,
Wo die Fluten der Begeisterung 10
Von Minervens heil'gem Berge stürzten -
Der Beschützerin zur Huldigung -
Wo in tausend süßen Dichterstunden,
Wie ein Göttertraum, das Alter schwand,
Hätt' ich da, Geliebter, dich gefunden, 15
Wie vor Jahren dieses Herz dich fand!

Ach, wie anders hätt' ich dich umschlungen!
Marathons Heroen sängst du mir,
Und die schönste der Begeisterungen
Lächelte vom trunknen Auge dir; 20
Deine Brust verjüngten Siegsgefühle,
Und dein Haupt vom Lorbeerzweig umspielt,
Fülte nicht des Lebens dumpfe Schwüle,
Die so karg der Hauch der Freude kült.

Ist der Stern der Liebe dir verschwunden, 25
Und der Jugend holdes Rosenlicht?
Ach! umtanzt von Hellas goldnen Stunden,
Fültest du die Flucht der Jahre nicht;
Ewig, wie der Vesta Flamme, glühte
Muth und Liebe dort in jeder Brust; 30
Wie die Frucht der Hesperiden, blühte
Ewig dort der Jugend süße Lust.

Hätte doch von diesen goldnen Jahren
Einen Theil das Schiksaal dir bescheert;
Diese reizenden Athener waren 35
Deines glühenden Gesangs so werth;
Hingelehnt am frohen Saitenspiele
Bei der süßen Chiertraube Blut,
Hättest du vom stünnischen Gewühle
Der Agora, glühend ausgeruht. 40

Ach! es hätt' in jenen bessern Tagen
Nicht umsonst so brüderlich und groß
Für ein Volk dein liebend Herz geschlagen,
Dem so gern des Dankes Zähre floß; -
Harre nun! sie kommt gewiß, die Stunde, 45
Die das Göttliche vom Staube trennt!
Stirb! du suchst auf diesem Erdenrunde,
Edler Geist! umsonst dein Element!

Attika, die Riesin, ist gefallen,
Wo die alten Göttersöhne ruh'n, 50
Im Ruin gestürzter Mannorhallen
Brütet ew'ge Todesstille nun;
Lächelnd steigt der süße Fröling nieder,
Doch er findet seine Brüder nie
In Ilissus heil'gem Thale wieder, 55
Ewig dekt die bange Wüste sie. -

Mich verlangt in's beß're Land hinüber
Nach Alcäus und Anakreon,
Und ich schließ' im engen Hause lieber,
Bei den Heiligen in Marathon!
Ach! es sei die letzte meiner Thränen,
Die dem heil'gen Griechenlande rann,
Laßt, o Parzen, laßt die Scheere tönen!
Denn mein Herz gehört den Todten an.

60

(I pp. 148-150)

[Hölderlin acabó definitivamente «An die Natur» en Jena a principios de 1795. Junto con «Der Gott der Jugend», hizo llegar la composición a Schiller para su publicación en el *Musen-Almanachs* de 1796. Sólo aparecería publicado el primero de ellos, decisión que contrarió a Hölderlin⁴.

En lo que respecta el poema cabe recordar la apreciación crítica de Wilhelm von Humboldt en carta a Schiller del 2 de octubre de 1795:

*Dasselbemaal schickten Sie mir zwei Stücke von Hölderlin: der Gott der Jugend und an die Natur. Das erste hatte ich schon früher bekommen, und das Letzere hatten sie durchstrichen. (...) Ich behalte es, bis ich Antwort erhalte, um so mehr zurück, als es mir, ob es gleich gewiß nicht ohne poetisches Verdienst ist, doch im Ganzen matt scheint, um so sehr an die Götter Griechenlands erinnert, eine Erinnerung, die ihm sehr nachteilig ist.*⁵

Poema publicado en castellano por Manuel de Montoliu en 1921 (II p. 47)]

AN DIE NATUR

Da ich noch um deinen Schleier spielte,

Noch an dir, wie eine Blüthe hieng,

4. «[Schiller hat] nicht recht gethan» en carta a Neuffer de marzo de 1796 (II p. 617 en la edición Michael Knaupp). Al respecto, cabría aclarar que Schiller «no había rechazado de plano el *Himno a la Naturaleza*, sino sólo reservado para el décimo número de su revista *Horen*.» Helena Cortés y Arturo Leyte en nota a pie de página en su edición de la *Correspondencia completa*, p. 291.

5. Citado por Michael Knaupp, *Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke (...)*, III p. 82.

Noch dein Herz in jedem Laute fühlte,
Der mein zärtlichbebend Herz umfieng,
Da ich noch mit Glauben und mit Sehnen
Reich, wie du, vor deinem Bude stand,
Eine Stelle noch für meine Thränen,
Eine Welt für meine Liebe fand,

5

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 umfiengen goldne Tage mich.

10

15

Wenn im Thale, wo der Quell mich kühlte,
Wo der jugendlichen Sträuche 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

20

Und zu mir, von Licht und Glanz umflossen,
Aus den Höh'n die goldne Wolke sank -

Wenn ich fern auf nakter Haide wallte, 25
Wo aus dämmernder Geklüfte Schoos
Der Titanensang der Ströme schallte
Und die Nacht der Wolken mich umschloß,
Wenn der Sturm mit seinen Wetterwoogen
Mir vorüber durch die Berge fuhr 30
Und des Himmels Flammen mich umflogen,
Da erschienst du, Seele der Natur!

Oft verlor ich da mit trunknen Thränen
Liebend, wie nach langer Irre sich
In den Ocean die Ströme sehnen, 35
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. - 40

Seid geseegnet, goldne Kinderträume,

Ihr verbargt des Lebens Armuth mir,

Ihr erzogt des Herzens gute Keime,

Was ich nie erringe, schenktet ihr!

O Natur! an deiner Schönheit Lichte,

45

Ohne Müh' und Zwang entfalteteten

Sich der Liebe königliche Früchte,

Wie die Erndten in Arkadien.

Todt ist nun, die mich erzog und stillte,

Todt ist nun die jugendliche Welt,

50

Diese Brust, die einst ein Himmel füllte,

Todt und dürftig, wie ein Stoppelfeld;

Ach! es singt der Frühling meinen Sorgen

Noch, wie einst, ein freundlich trostend Lied,

Aber hin ist meines Lebens Morgen,

55

Meines Herzens Frühling ist verblüht.

Ewig muß die liebste Liebe darben,

Was wir lieben, ist ein Schatten nur,

Da der Jugend goldne Träume starben,

Starb für mich die freundliche Natur;

60

Das erfuhst du nicht in frohen Tagen,

Daß so ferne dir die Heimath liegt,
Armes Herz, du wirst sie nie erfragen,
Wenn dir nicht ein Traum von ihr genügt.

(I pp. 156-158)

[Tal y como muestra el aspecto formal del poema, nos hallamos ante un esbozo sin corregir de difícil datación, tal vez en Nürtingen, noviembre de 1796. Michael Knaupp, en su citada edición completa (III p. 86), apunta al respecto:

[Der] Entwurf steht auf dem letzten Blatt der Abschrift von Hölderlins Magisterspezimen «Geschichte der Schönen Künste unter den Griechen», ist aber wesentlich später, wahrscheinlich im Zusammenhang mit den Entwürfen zum «Hyperion», entstanden und bereitet die rhapsodischen Odenentwürfe vor.

Versión catalana publicada en dos ocasiones por Carles Riba, abril de 1923 y marzo de 1936 (II p. 88)]

DA ICH EIN KNABE WAR...

Da ich ein Knabe war,

Rettet' ein Gott mich oft

Vom Geschrei und der Ruthe der Menschen,

Da spielt' ich sicher und gut

Mit den Blumen des Hains,

Und die Lüftchen des Himmels

Spielten mit mir.

Und wie du das Herz	
Der Pflanzen erfreust,	
Wenn sie entgegen dir	10
Die zarten Arme streken,	
So hast du mein Herz erfreut	
Vater Helios! und, wie Endymion,	
War ich dein Liebling,	
Heilige Luna!	15
O all ihr treuen	
Freundlichen Götter!	
Daß ihr wüßtet,	
Wie euch meine Seele geliebt!	
Zwar damals rieff ich noch nicht	20
Euch mit Nahmen, auch ihr	
Nanntet mich nie, wie die Menschen sich nennen	
Als kennten sie sich.	
Doch kannst' ich euch besser,	
Als ich je die Menschen gekannt,	25
Ich verstand die Stille des Aethers	
Der Menschen Worte verstand ich nie.	

Mich erzog der Wohllaut

Des säuselnden Hains

Und lieben lernt' ich

30

Unter den Blumen.

Im Arme der Götter wuchs ich groß.

(I pp. 167-168)

[En Frankfurt, retomando una primera versión de principios de 1796, la llamada «Ältere Fassung», Hölderlin reescribió en junio-julio de este mismo año esta segunda versión de 15 estrofas -rima consonante y ritmo trocaico- pensando en su publicación en el *Musen-Almanach für 1797* de Schiller, algo que no sucedió, ni siquiera con la versión final, la «Jüngere Fassung», de 1799.

Poema publicado en castellano por Manuel de Montoliu en 1921 (II p. 51)]

DIOTIMA

(Mittlere Fassung)

Lange todt und tiefverschlossen,
Grüßt mein Herz die schöne Welt;
Seine Zweige blühn und sprossen,
Neu von Lebenskraft geschwellt;
O! ich kehre noch in's Leben,

Wie heraus in Luft und Licht
Meiner Blumen seelig Streben
Aus der dürrn Hülse bricht.

Wie so anders ists geworden!
Alles, was ich haßt' und mied, 10
Stimmt in freundlichen Akkorden
Nun in meines Lebens Lied,
Und mit jedem Stundenschlage
Werd' ich wunderbar gemahnt
An der Kindheit goldne Tage, 15
Seit ich dieses Eine fand.

Diotima! seelig Wesen!
Herrliche, durch die mein Geist,
Von des Lebens Angst genesen,
Götterjugend sich verheißt! 20
Unser Himmel wird bestehen,
Unergründlich sich verwandt,
Hat sich, eh wir uns gesehen,
Unser Innerstes gekannt.

Da ich noch in Kinderträumen, 25
Friedlich, wie der blaue Tag,
Unter meines Gartens Bäumen

Auf der warmen Erde lag,
Und in leiser Lust und Schöne
Meines Herzens Mai begann, 30
Säuselte, wie Zepirstöne,
Diotimas Geist mich an.

Ach! und da, wie eine Sage,
Mir des Lebens Schöne schwand,
Da ich vor des Himmels Tage 35
Darbend, wie ein Blinder, stand,
Da die Last der Zeit mich beugte,
Und mein Leben, kalt und bleich,
Sehnend schon hinab sich neigte
In der Schatten stummes Reich; 40

Da, da kam vo'm Ideale,
Wie vo'm Himmel, Muth und Macht,
Du erscheinst mit deinem Strahle,
Götterbild! in meiner Nacht;
Dich zu finden, warf ich wieder, 45
Warf ich den entschlafnen Kahn
Von dem todten Porte nieder
In den blauen Ocean. -

Nun! ich habe dich gefunden,	
Schöner, als ich ahndend sah	50
In der Liebe Feierstunden,	
Hohe! Gute! bist du da;	
O der armen Phantasien!	
Dieses Eine bildest nur	
Du, in ew'gen Harmonien	55
Frohvollendete Natur!	
Wie die Seeligen dort oben,	
Wo hinauf die Freude flieht,	
Wo, des Daseyns überhoben,	
Wandellose Schöne blüht,	60
Wie melodisch bei des alten	
Chaos Zwist Urania,	
Steht sie, göttlich rein erhalten,	
Im Ruin der Zeiten da.	
Unter tausend Huldigungen	65
Hat mein Geist, beschämt, besiegt,	
Sie zu fassen schon gerungen,	
Die sein Kühnstes überfliegt.	
Sonnengluth und Frühlingsmilde,	
Streit und Frieden wechselt hier	70

Vor dem schönen Engelsbilde

In des Busens Tiefe mir.

Viel der heil'gen Herzenstränen

Hab' ich schon vor ihr geweint,

Hab' in allen Lebenstönen

75

Mit der Holden mich vereint,

Hab', ins tiefste Herz getroffen,

Oft um Schonung sie gefleht,

Wenn so klar und heilig offen

Mir ihr eigener Himmel steht;

80

Habe, wenn in reicher Stille,

Wenn in einem Blick und Laut

Seine Ruhe, seine Fülle

Mir ihr Genius vertraut,

Wenn der Gott, der mich begeistert,

85

Mir an ihrer Stirne tagt,

Von Bewundrung Übermeistert,

Zürnend ihr mein Nichts geklagt;

Dann umfängt ihr himmlisch Wesen

Süß im Kinderspiele mich,

90

Und in ihrem Zauber lösen

Freudig meine Bande sich;

Hin ist dann mein dürftig Streben,
Hin des Kampfes letzte Spur,
Und ins volle Götterleben 95
Tritt die sterbliche Natur.

Ha! wo keine Macht auf Erden,
Keines Gottes Wink uns trennt,
Wo wir Eins und Alles werden,
Das ist nun mein Element; 100
Wo wir Noth und Zeit vergessen,
Und den kärglichen Gewinn
Nimmer mit der Spanne messen,
Da, da sag' ich, daß ich bin.

Wie der Stern der Tyndariden, 105
Der in lichter Majestät
Seine Bahn, wie wir, zufrieden
Dort in dunkler Höhe geht,
Wie er in die Meereswogen,
Wo die schöne Ruhe winkt, 110
Von des Himmels steilem Bogen
Klar und groß hinuntersinkt;

O Begeisterung, so finden
Wir in dir ein seelig Grab,

Tief in deine Woogen schwinden,	115
Still frolokkend, wir hinab,	
Bis der Hore Ruf wir hören	
Und, mit neuem Stolz erwacht,	
Wie die Sterne wieder kehren	
In des Lebens kurze Nacht.	120

(I pp. 172-176)

[Escrito en Frankfurt a principios de 1797, tomando el hexámetro de pie trocaico como base métrica, Hölderlin envió «An den Aether» a Schiller -junto a la primera versión de «Der Wanderer»- el 20 de junio de ese mismo año. Goethe tuvo acceso a ellos y Schiller, siguiendo su consejo, lo publicó en su *Musen-Almanach für 1798*, pero sin nombrar a su autor.

Poema publicado en castellano por Manuel de Montoliu en 1921 (II p. 56)]

AN DEN AETHER

Treu und freundlich, wie du, erzog der Götter und Menschen
Keiner, o Vater Aether! mich auf; noch ehe die Mutter
In die Arme mich nahm, und ihre Brüste mich tränkten,
Faßtest du zärtlich mich an und gossest himmlischen Trank mir,
Mir den heiligen Othem zuerst in den keimenden Busen.

5

Nicht von irdischer Kost gedeihen einzig die Wesen,
Aber du nährst sie all' mit deinem Nektar, o Vater!

Und es dringt sich und rinnt aus deiner ewigen Fülle
Die beseelende Luft durch alle Röhren des Lebens.
Darum lieben die Wesen dich auch und bliken und streben 10
Unaufhörlich hinauf nach dir im freudigen Wachstum.

Himmlicher! sucht nicht dich mit ihren Augen die Pflanze,
Strekt nach dir die schüchternen Arme der niedrige Strauch nicht?
Daß er dich finde, zerbricht der gefangene Saame die Hülse,
Daß er belebt von dir in deiner Wooge sich bade, 15

Schüttelt der Wald den Schnee, wie ein überlästig Gewand ab.
Auch die Fische kommen herauf und hüpfen verlangend
Über die glänzende Fläche des Stroms, als beehrten auch diese
Aus der Wooge zu dir; auch den edeln Thieren der Erde

Wird zum Fluge der Schritt, wenn oft das gewaltige Sehnen 20
Die geheime Liebe zu dir sie ergreift, sie hinaufzieht.

Es verachtet den Boden das Roß, wie gebogener Stahl strebt
In die Höhe sein Hals, mit der Hufe berührt es den Sand kaum.
Wie zum Scherze, berührt der Fuß der Hirsche den Grashalm,
Hüpft, wie ein Zephyr, über den Bach, der reißend hinabschäumt, 25

Hin und wieder und schweift kaum sichtbar durch die Gebüsch.

Aber des Aethers Lieblinge, sie, die glücklichen Vögel
Wohnen und spielen vergnügt in der ewigen Halle des Vaters.
Raums genug ist für alle. Der Pfad ist keinem bezeichnet,
Und es regen sich frei im Hauße die Großen und Kleinen. 30
Über dem Haupte frolokken sie mir und es sehnt sich auch mein Herz
Wunderbar zu ihnen hinauf; wie die freundliche Heimath,
Winkt es von oben herab, und auf die Gipfel der Alpen
Möcht' ich wandern und rufen von da dem eilenden Adler,
Daß er, wie einst in die Arme des Zeus den seeligen Knaben, 35
Aus der Gefangenschaft in des Aethers Halle mich trage.

Thöricht treiben wir uns umher; wie die irrende Rebe,
Wenn ihr der Stab gebricht, woran zum Himmel sie aufwächst,
Breiten wir über dem Boden uns aus, und suchen und wandern
Durch die Zonen der Erd', o Vater Aether! vergebens, 40
Denn es treibt uns die Lust, in deinen Gärten zu wandeln.
In die Meersfluth werfen wir uns, in den freieren Ebenen
Uns zu sättigen, und es umspielt die unendliche Wooge
Unsern Kiel und es freut sich das Herz an den Kräften des Meergotts.
Dennoch genügt uns nie, denn der tiefere Ocean reizt uns 45
Wo die leichtere Wooge sich regt - o wer an die goldnen
Küsten dort oben das wandernde Schiff zu treiben vermöchte!

Aber indeß ich hinauf in die dämmernde Ferne mich sehne,
Wo du die fremden Ufer umfängst mit der bläulichen Wooge
Kömmst du säuselnd herab von des Fruchtbaums blühenden Wipfeln,
Vater Aether! und sänftigest selbst das strebende Herz mir,
Und ich lebe nun gerne, wie sonst, mit den Blumen der Erde.

50

(I pp. 176-178)

[Esbozo escrito en Frankfurt a mediados de 1797, en el que Hölderlin alude, al igual que en «*Die Völker schwiegen...*», a la segunda estancia en Italia de Bonaparte, a principios de ese mismo año.

Riba lo publicó en lengua catalana -sin aclarar el título- en abril de 1934 (II p. 97)]

BUONAPARTE

Heilige Gefäße sind die Dichter,
Worinn des Lebens Wein, der Geist
Der Helden sich aufbewahrt,

Aber der Geist dieses Jünglings
Der schnelle müßt' er es nicht zersprengen
Wo es ihn fassen wollte, das Gefäß
Der Dichter laß ihn unberührt
wie den Geist der Natur,
An solchem Stoffe
wird zum Knaben
der Meister
Er kann im Gedichte

5

10

nicht leben und bleiben

Er lebt und bleibt

in der Welt.

15

(I p. 185)

[Oda alcaica escrita en Frankfurt en junio de 1798. Hölderlin le hizo llegar una copia a su amigo Neuffer⁶ en agosto del mismo año, y éste publicó el poema en el *Taschenbuch auf 1799*.

Poema publicado en castellano por Manuel Montoliu en 1921 (II p. 68) y por Luis Cernuda y Hans Gebser en enero de 1936 (II p. 261)]

AN DIE PARZEN

Nur Einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen!

Und einen Herbst zu reifem Gesange mir,

Daß williger mein Herz, vom süßen

Spiele gesättiget, dann mir sterbe.

Die Seele, der im Leben ihr göttlich Recht

Nicht ward, sie ruht auch drunten im Orkus nicht;

Doch ist mir einst das Heil'ge, das am

Herzen mir liegt, das Gedicht gelungen,

5

6. Cf. introducción a Carta 1, p. 183.

Willkommen dann, o Stille der Schattenwelt!

Zufrieden bin ich, wenn auch mein Saitenspiel

10

Mich nicht hinab geleitet; Einmal

Lebt ich, wie Götter und mehr bedarfs nicht.

(I p. 188)

[Composición en verso asclepiadeo de difícil datación que Hölderlin elaboró en Frankfurt, tal vez en torno al 1798. Para «Abbitte» el poeta debió probablemente basarse - como señala Michael Knaupp (III p. 101)- en esbozos previos pertenecientes al período de Tübingen.

El poema fue publicado en castellano por Manuel de Montoliu en 1921 (II p. 63), en lengua catalana por Carles Riba en mayo de 1933 (II p. 95) y en lengua gallega por Álvaro Cunqueiro en 1934 (II p. 143)]

ABBITTE

Heilig Wesen! gestört hab' ich die goldene

Götterruhe dir oft, und der geheimeren,

Tiefem Schmerzen des Lebens

Hast du manche gelernt von mir.

O vergiß es, vergieb! gleich dem Gewölke dort

Vor dem friedlichen Mond, geh' ich dahin und du

Ruhst und glänzt in deiner

Schöne wieder, du süßes Licht!

(I p. 189)

[La fecha de composición del famoso «Schiksaalslied» gira en torno al año 1798, en Frankfurt o tal vez incluso en Homburg; esta oda de versificación libre, incluida posteriormente en todas las antologías del poeta, pertenece originariamente a la parte II, libro II del *Hyperion*.

El poema fue publicado en castellano por Fernando Maristany en 1919 (II, p. 15), en castellano por Manuel de Montoliu en 1921 (II p. 69), en lengua catalana por Carles Riba en 1923 (II p. 85), y de nuevo en castellano por Luis Cernuda y Hans Gebser en enero de 1936 (II p. 258)]

HYPERIONS SCHIKSAALSIED

Ihr wandelt droben im Licht

Auf weichem Boden, seelige Genien!

Glänzende Götterlüfte

Rühren euch leicht,

Wie die Finger der Künstlerin

Heilige Saiten.

5

Schiksaallos, wie der schlafende

Säugling, athmen die Himmlischen;

Keusch bewahrt

In bescheidener Knospe,

10

Blühet ewig

Ihnen der Geist,

Und die seeligen Augen

Bliken in stiller

Ewiger Klarheit.

15

Doch uns ist gegeben,

Auf keiner Stätte zu ruhn,

Es schwinden, es fallen

Die Leidenden Menschen

Blindlings von einer

20

Stunde zur andern,

Wie Wasser von Klippe

Zu Klippe geworfen,

Jahr lang ins Ungewisse hinab.

(I p. 744-745)

[Nos hallamos ante una de las doce odas epigramáticas -ésta en verso alcaico- que Hölderlin envió a Neuffer⁷ en agosto de 1798.

Poema publicado en castellano por Manuel de Montoliu en 1921 (II p. 64), y por Luis Cernuda y Hans Gebser en enero de 1936 (II p. 259)]

EHMALS UND JEZT

In jüngern Tagen war ich des Morgens froh,
Des Abends weint'ich; jetzt, da ich älter bin,
Beginn ich zweifelnd meinen Tag, doch
Heilig und heiter ist mir sein Ende.

(I p. 190)

7. Cf. introducción a Carta 1, p. 183.

[Mismo caso que el poema inmediatamente anterior, salvo en lo concerniente al verso utilizado; aquí, asclepiadeo.

Oda epigramática traducida al castellano por Fernando Maristnay en 1919 (II, p. 16)]

DIE KÜRZE

»Warum bist du so kurz? Liebst du, wie vormals, denn

»Nun nicht mehr den Gesang? Fandst du, als Jüngling, doch,

»In den Tagen der Hoffnung,

»Wenn du sangst, das Ende nie!

Wie mein Glück, ist mein Lied.- Willst du im Abendroth

Froh dich baden? hinweg ists! und die Erd' ist kalt,

Und der Vogel der Nacht schwirrt

Unbequem vor das Auge dir.

(I p. 190)

[Mismo caso que los dos poemas anteriores, aquí el verso utilizado es el asclepiadeo.

Oda epigramática publicada por Luis Cernuda y Hans Gebser en 1936 (II p. 260)]

MENSCHENBEIFALL

Ist nicht heilig mein Herz, schöneren Lebens voll,

Seit ich liebe? warum achtetet ihr mich mehr,

Da ich stolzer und wilder,

Wortereicher und leerer war?

Ach! der Menge gefällt, was auf den Marktplatz taugt,

5

Und es ehret der Knecht nur den Gewaltsamen;

An das Göttliche glauben

Dir allein, die es selber sind.

(I p. 191)

[Nos hallamos de nuevo ante una de las doce odas epigramáticas -Frankfurt, agosto de 1798.

La primera versión del poema fue publicado por Luis Cernuda y Hans Gebser en enero de 1936 (II p. 260)]

DIE HEIMATH

(Erste Fassung)

Froh kehrt der Schiffer heim an den stillen Strom

Von fernen Inseln, wo er geerndtet hat;

Wohl möcht'auch ich zur Heimath wieder;

Aber was hab'ich, wie Laid, geerndtet?-

Ihr holden Ufer, die ihr mich auferzagt,

5

Stillt ihr der Liebe Leiden? ach! gebt ihr mir,

Ihr Wälder meiner Kindheit, wann ich

Komme, die Ruhe noch Einmal wieder?

(I p. 191)

[Con «Das Unverzeihliche» nos hallamos de nuevo ante una de las doce odas epigramáticas compuestas en Frankfurt en torno al mes de agosto de 1798. Estos cuatro versos asclepiadeos acabarán siendo la primera versión de la primera estrofa de «Die Liebe» (poema 35, p. 117).

Luis Cernuda y Hans Gebser publicaron «Lo imperdonable» en enero de 1936 (II p. 259)]

DAS UNVERZEIHLICHE

Wenn ihr Freunde vergeßt, wenn ihr den Künstler höhnt,

Und den tieferen Geist klein und gemein versteht,

Gott vergiebt es, doch stört nur

Nie den Frieden der Liebenden.

(I p. 192)

[Hölderlin hizo llegar desde Frankfurt estos versos alcaicos a Schiller -junto a otros cuatro poemas y la correspondiente carta de presentación con fecha de 30 de junio de 1798- para su publicación en el *Musen-Almanach für 1799*⁸. Recordemos que «Dem Sonnengott» apunta a Apolo, alusión un tanto más clara en la versión última, «Sonnenuntergang», compuesta a mediados del año siguiente.

Poema publicado en castellano por Manuel de Montoliu en 1921 (II p. 59)]

DEM SONNENGOTT

Wo bist du? trunken dämmert die Seele mir

Von aller deiner Wonne; denn eben ists,

Daß ich gesehn, wie, müde seiner

Fahrt der entzükende Götterjüngling

Die jungen Loken badet' im Goldgewölk';

5

Und jezt noch blickt mein Auge von selbst nach ihm;

8. «Der Mensch» (poema 23, p. 83), «Sokrates und Alcibiades», «Vanini» y «An unsre großen Dichter». Sólo acabarían siendo publicados el segundo y el último, los más cortos, en octubre de ese mismo año.

Doch fern ist er zu frommen Völkern,
Die ihn noch ehren, hinweggegangen.

Dich lieb' ich, Erde! trauerst du doch mit mir!

Und unsre Trauer wandelt, wie Kinderschmerz,

10

In Schlummer sich, und wie die Winde

Flattern und flüstern im Saitenspiele,

Bis ihm des Meisters Finger den schönern Ton

Entlokt, so spielen Nebel und Träum' um uns,

Bis der Geliebte wiederkömt und

15

Leben und Geist sich in uns entzündet.

(I p. 194)

[Las circunstancias que rodean este poema de versos alcaicos son idénticas a las de «Dem Sonnengot» (poema 22, p. 81). De «Der Mensch» existe no obstante una primera versión, «Der Geburtstag des Menschen», anterior en unos meses.

Poema publicado en castellano por Manuel de Montoliu en 1921 (II p. 60)]

DER MENSCH

Kaum sproßten aus den Wassern, o Erde, dir

Der jungen Berge Gipfel und dufteten

Lustathmend, immergrüner Haine

Voll, in des Oceans grauer Wildniß

Die ersten holden Inseln; und freudig sah

5

Des Sonnengottes Auge die Neulinge

Die Pflanzen, seiner ew'gen Jugend

Lächelnde Kinder, aus dir geboren.

Da auf der Inseln schönster, wo immerhin

Den Hain in zarter Ruhe die Luft umfloß,

10

Lag unter Trauben einst, nach lauer

Nacht, in der dämmernden Morgenstunde

Geboren, Mutter Erde! dein schönstes Kind; -

Und auf zum Vater Helios sieht bekannt

Der Knab', und wacht und wählt die süßen

15

Beere versuchend, die heil'ge Rebe

Zur Amme sich; und bald ist er groß; ihn scheun

Die Thiere, denn ein anderer ist, wie sie

Der Mensch; nicht dir und nicht dem Vater

Gleicht er, denn kühn ist in ihm und einzig

20

Des Vaters hohe Seele mit deiner Lust,

O Erd'! und deiner Trauer von je vereint;

Der Göttermutter, der Natur, der

Allesumfassenden möcht' er gleichen!

Ach! darum treibt ihn, Erde! vom Herzen dir

25

Sein Übermuth, und deine Geschenke sind

Umsonst und deine zarten Bande;

Sucht er ein Besseres doch, der Wilde!

Von seines Ufers duftender Wiese muß

Ins blüthenlose Wasser hinaus der Mensch,

30

Und glänzt auch, wie die Sternenacht, von
Goldenen Früchten sein Hain, doch gräbt er

Sich Höhlen in den Bergen und späht im Schacht

Von seines Vaters heiterem Lichte fern,

Dem Sonnengott auch ungetreu, der

35

Knechte nicht liebt und der Sorge spottet.

Denn freier athmen Vögel des Walds, wenn schon

Des Menschen Brust sich herrlicher hebt, und der

Die dunkle Zukunft sieht, er muß auch

Sehen den Tod und allein ihn fürchten.

40

Und Waffen wider alle, die athmen, trägt

In ewigbangem Stolze der Mensch; im Zwist

Verzehrt er sich und seines Friedens

Blume, die zärtliche, blüht nicht lange.

Ist er von allen Lebensgenossen nicht

45

Der seeligste? Doch tiefer und reißender

Ergreift das Schicksal, allausgleichend,

Auch die entzündbare Brust dem Starken.

(I pp. 194-196)

[Composición en versos alcaicos fechada en julio de 1799. Hölderlin, habiéndose visto forzado a abandonar Frankfurt a finales de septiembre de 1798, se encuentra desde entonces alojado por IsaaK von Sinklair⁹ en Homburg vor der Höhe. Es el momento del desmoronamiento espiritual del poeta; incluso la proyectada revista *Iduna*¹⁰ está a punto de fracasar.

Poema publicado en catalán por Carles Riba en 1923 (II p. 86) y en castellano por Luis Cernuda y Hans Gebser en 1936 (II p. 262)]

ABENDPHANTASIE

Vor seiner Hütte ruhig im Schatten sizt

Der Pflüger, dem Genügsamen raucht sein Heerd.

9. La amistad con Isaak von Sinclair (1775-1815) comenzó en la etapa de Jena y será desde entonces uno de los pocos o tal vez el único que le guardará siempre fidelidad, admiración y aprecio, preocupándose incluso de mantener su bienestar, como es el caso de las dos época de Homburg; escritor y jurista de profundas convicciones democrático-revolucionarias, son conocidas sus actividades e intrigas políticas.

10. «*Nur die Ungewißheit meiner Lage war die Ursache, warum ich bisher nicht schrieb. Das Project mit dem Journale, wovon ich Dir schon, nicht ohne Grund, mit so viel Zuverlässigkeit schrieb, scheint mir scheitern zu wollen.*» (II p. 824) en carta a SusetteGontard desde Homburg, a mediados de septiembre de 1799.

Gastfreudlich tönt dem Wanderer im

Friedlichen Dorfe die Abendgloke.

Wohl kehren izt die Schiffer zum Haffen auch,

5

In fernen Städten, fröhlich verrauscht des Markts

Geschäft'ger Lärm; in stiller Laube

Glänzt das gesellige Mahl den Freunden.

Wohin denn ich? Es leben die Sterblichen

Von Lohn und Arbeit; wechselnd in Müh' und Rüh'

10

Ist alles freudig; warum schläft denn

Nimmer nur mir in der Brust der Stachel?

Am Abendhimmel blühet ein Frühling auf;

Unzählig blühen die Rosen und ruhig scheint

Die Goldne Welt; o dorthin nimmt mich

15

Purpurne Wolken! und möge droben

In Licht und Luft zerrinnen mir Lieb' und Laid!-

Doch, wie verscheucht von thöriger Bitte, flieht

Der Zauber; dunkel wirds und einsam

Unter dem Himmel, wie immer bin ich-

20

Komm du nun, sanfter Schlummer! zu viel begehrt

Das Herz; doch endlich, Jugend! verglühst du ja,

Du ruhelose, träumerische!

Friedlich und heiter ist dann das Alter.

(I pp. 230-231)

[Esbozo de oda, con pretensiones métricas encaminadas al hexámetro, que Hölderlin escribió en Homburg a finales de 1799 o principios del 1800.

Publicado como poema, en lengua catalana, por Carles Riba en 1944 (II p. 105)]

DIE SPRACHE

Im Gewitter spricht der

Gott.

Öfters hab' ich die Sprache

sie sagten der Zorn

sei genug und gelte

5

für den Apollo -

Hast du Liebe genug

so zürn aus Liebe

nur immer

Öfters hab' ich Gesang

10

versucht, aber sie hörten

dich nicht. Denn so wollte

die heil'ge Natur. Du sangest

du für sie in deiner Jugend

nicht singend

15

Du sprachest zur Gottheit,

aber diß habt ihr all ver-

gessen, daß immer die Erst-

linge Sterblichen nicht,

daß sie den Göttern

20

gehören.

Gemeiner muß alltäglicher muß

die Frucht erst werden, dann wird

sie den Sterblichen eigen.

(I p. 235)

[Esbozo de poema escrito en las mismas circunstancias que el poema-esbozo anterior (p. 91), probablemente en mayo de 1800.

Cernuda lo transcribió -con alguna variante textual- y lo tradujo en nota a pie de página en su estudio sobre San Juan de La Cruz en 1941 (II p. 285)]

WARUM, O SCHÖNE SONNE...

[Und wenig Wissen, aber der Freude viel
Ist Sterblichen Gegeben,]

Warum, o schöne sonne, genügst du mir,
Du Blüthe meiner Blüthen! am Maitag nicht
Was weiß ich höhers denn?

5

O daß ich lieber wäre, wie Kinder sind!
Daß ich, wie Nachtigallen, ein sorglos Lied
Von meiner Wonne sänge!

Und wandelst du einsam

Nimmer droben Gestirn?

10

(I p. 244)

[En verso alcaico, Hölderlin trabajó estas estrofas en Homburg von der Höhe, en mayo del 1800.

Esbozo de poema publicado en castellano por Fernando Maristany en 1919 (II p. 17)]

GEH UNTER, SCHÖNE SONNE...

Geh unter, schöne Sonne, sie achteten
Nur wenig dein, sie kannten dich, heilge, nicht,
Denn mühelos und stille bist du
Über den mühsamen aufgegangen.

Mir gehst du freundlich unter und auf, o Licht!
Und wohl erkennt mein Auge dich, herrliches!
Denn göttlich stille ehren lernt' ich
Da Diotima den Sinn mir heilte.

O du des Himmels Botin! wie lauscht ich dir!

Dir, Diotima! Liebe! wie sah von dir

5

10

Zum goldnen Tage dieses Auge

Glänzend und dankend empor. Da rauschten

Lebendiger die Quellen, es athmeten

Der dunkeln Erde Blüten mich liebend an,

Und lächelnd über Silberwolken

15

Neigte sich segnend herab der Aether.

(I p. 245)

[Hölderlin parte del poema «Der Main» -julio de 1799- para componer en torno a los seis últimos meses del año 1800, también en verso alcaico, estas 9 estrofas.

Poema publicado en castellano por Manuel de Montoliu en 1921 (II p. 70)]

DER NEKAR

In deinen Thälern wachte mein Herz mir auf
Zum Leben, deine Wellen umspielten mich,
Und all der holden Hügel, die dich
Wanderer! kennen, ist keiner fremd mir.

Auf ihren Gipfeln löste des Himmels Luft

5

Mir oft der Knechtschaft Schmerzen; und aus dem Thal,
Wie Leben aus dem Freudebecher,
Glänzte die bläuliche Silberwelle.

Der Berge Quellen eilten hinab zu dir,

Mit ihnen auch mein Herz und du nahmst uns mit,

10

Zum stillerhabnen Rhein, zu seinen
Städten hinunter und lustgen Inseln.

Noch dünkt die Welt mir schön, und das Aug entflieht,
Verlangend nach den Reizen der Erde mir,

Zum goldenen Pactol, zu Smirnas

15

Ufer, zu Ilions Wald. Auch möcht ich

Bei Sunium oft landen, den stummen Pfad

Nach deinen Säulen fragen, Olympion!

Noch eh der Sturmwind und das Alter

Hin in den Schutt der Athenertempel

20

Und ihrer Gottesbilder auch dich begräbt,

Denn lang schon einsam stehst du, O Stolz der Welt,

Die nicht mehr ist. Und o ihr schönen

Inseln Ioniens! wo die Meerluft

Die heißen Ufer kühlt und den Lorbeerwald

25

Durchsäuselt, wenn die Sonne den Weinstok wärmt,

Ach! wo ein goldner Herbst dem armen

Volk in Gesänge die Seufzer wandelt,

Wenn sein Granatbaum reift, wenn aus grüner Nacht

Die Pomeranze blinkt, und der Masryxbaum

30

Von Harze träuft und Pauk und Cymbel

Zum labyrinthischen Tanze klingen.

Zu euch, ihr Inseln! bringt mich vielleicht, zu euch

Mein Schuzgott einst; doch weicht mir aus treuem Sinn

Auch da mein Nekar nicht mit seinen

35

Lieblichen Wiesen und Uferweiden.

(I pp. 253-254)

[Primera versión de «Hälfte des Lebens» (véase poema 45, p. 149); Hölderlin compuso «Die Rose» en Stuttgart -pertenece, de hecho, al *Stuttgarter Foliobuch*- a finales del 1800. En carta a su hermana con fecha del 11 de diciembre podemos leer el siguiente comentario, glosa del poema:

Ich kann den Gedanken nicht ertragen, daß auch ich, wie mancher andere, in der kritischen Lebenszeit, wo um unser Inneres her, mehr noch als in der Jugend, eine betäubende Unruhe sich häuft, daß ich, um auszukommen, so kalt und allzunüchtern und verschlossen werden soll. Und in der Taht, ich fühle mich oft, wie Eis, und fühle es nothwendig, so lange ich keine stillere Ruhestätte habe, wo alles was mich angeht, mich weniger nah, und eben deßwegen weniger erschütternd bewegt. (II p. 880)

Poema publicado en lengua catalana por Carles Riba en 1936 (II p. 105)]

DIE ROSE

holde Schwester!

Wo nehm ich, wenn es Winter ist

Die Blumen, daß ich Kränze den Himmlischen winde?

Dann wird es seyn, als wüßt ich nimmer vom Göttlichen,

Denn von mir sei gewichen des Lebens Geist;

Wenn ich den Himmlischen die Liebeszeichen

Die Blumen im kahlen Felde suche und dich nicht finde.

(I p. 264)

[Recuperando una versión de dos estrofas compuesta en torno al verano de 1798, Hölderlin trabajó, aunque sin concluir, en esta segunda versión de «An die Deutschen» en Stuttgart, a finales del 1800, siguiendo los versos asclepiadeos originales. Pertenece al *Stuttgarter Foliobuch*.

Carles Riba publica en lengua catalana sus diez primeras estrofas en 1923 (II p. 93)]

AN DIE DEUTSCHEN

(Zweite Fassung)

Spottet nimmer des Kinds, wenn noch das alberne

Auf dem Rosse von Holz herrlich und groß sich dünkt,

O ihr Guten! auch wir sind

Thatenarm und gedankenvoll!

Aber komt, wie der Stral aus dem Gewölke komt,

Aus Gedanken vielleicht, geistig und reif die That?

Folgt die Frucht, wie des Haines

Dunklem Blatte, der stillen Schrift?

- Und das Schweigen im Volk, ist es die Feier schon
Vor dem Feste? die Furcht, welche den Gott ansagt? 10
O dann nimmt mich, ihr Lieben!
Daß ich büße die Lästerung.
- Schon zu lange, zu lang irr ich, dem Laien gleich,
In des bildenden Geists werdender Werkstatt hier,
Nur was blühet, erkenn ich, 15
Was er sinnet, erkenn ich nicht.
- Und zu Ahnen ist süß, aber ein Leiden auch,
Und schon Jahre genug leb' ich in sterblicher
Unverständiger Liebe
Zweifelnd, immer bewegt vor ihm 20
- Der das stetige Werk immer aus liebender
Seele näher mir bringt, lächelnd dem Sterblichen
Wo ich zage, des Lebens
Reine Tiefe zu Reife bringt.
- Schöpferischer, O wann, Genius unsers Volks, 25
Wann erscheinst du ganz, Seele des Vaterlands
Daß ich tiefer mich beuge
Daß die leiseste Saite selbst

Mir verstumme von dir, daß ich beschämt

Eine Blume der Nacht, himmlischer Tag, vor dir

30

Enden möge mit Freuden

Wenn sie alle, mit denen ich

Vormals trauerte, wenn unsere Städte nun

Hell und offen und wach, reineren Feuers voll

Und die Berge des deutschen

35

Landes Berge der Musen sind,

Wie die herrlichen einst, Pindos und Helikon,

Und Parnassos, und rings unter des Vaterlands

Goldnem Himmel die freie

Klare geistige Freude glänzt.

40

Enge begränzt ist wohl unsere Lebenszeit,

Unserer Jahre Zahl sehen und zählen wir,

Doch die Jahre der Völker

Sah ein sterbliches Auge sie?

Wenn die Seele dir auch über die eigne Zeit

45

Sich die sehrende schwingt, trauernd verweilst du

Dann am kalten Gestade,

Bei den Deinen und kennst sie nie,

Und die Künftigen auch, sie, die Verheißenen

Wo wo siehest du sie, daß du an Freundeshand

50

Einmal wieder erwärmest,

Einer Seele vernehmlich seist?

Klanglos, ists in der Halle längst,

Armer Seher! bei dir, sehnend verlischt dein Aug

Und du schlummerst hinunter,

55

Ohne Nahmen und unbeweint,

Aber ihr!

Richterin,

Wenn er ihn sah,

(I pp. 265-267)

[El primero de los cuatro epigrama del *Stuttgarter Foliobuch*, compuestos probablemente a principios del año 1800.

Riba lo publicó en lengua catalana, junto a los dos siguientes epigramas -véase poema 32 y 33, pp. 109 y 111 respectivamente- en junio de 1934 (II p 100). Con la ayuda de Hans Gebser, Luis Cernuda lo tradujo al castellano en el verano-otoño de 1935, dejándolo no obstante inédito (II p. 276)]

SOPHOKLES

Viele versuchten umsonst das Freudigste freudig zu sagen

Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus.

(I p. 271)

[Segundo epigrama del *Stuttgarter Foliobuch*, de principios del año 1800.

Riba lo publicó en lengua catalana junto al primer y tercer epigrama -véase poema anterior y siguiente- en 1934 (II p. 100)]

FÜRCHTET DEN DICHTER NICHT...

Fürchtet den Dichter nicht, wenn er edel zürnet, sein Buchstab

Tödtet, aber es macht Geister lebendig der Geist.

(I p. 271)

[Tercer epigrama del *Stuttgarter Foliobuch*, de principios del 1800.

Carles Riba lo publicó en lengua catalana junto a los dos primeros -véanse los dos poemas anteriores- en junio de 1934 (II p. 101)]

IMMER SPIELT IHR...

Immer spielt ihr und scherzt? ihr müßt! o Freunde! mir geht diß

In die Seele, denn diß müssen Verzweifelte nur.

(I p. 271)

[Existe una primera versión de este extenso poema, «Elegie», escrita entre finales del 1799 o enero del 1800. Hölderlin, todavía en Stuttgart, trabajó no obstante a lo largo del 1800 una segunda versión, apenas más extensa, pero reelaborada, cuyo título último - «Menons Klagen um Diotima»- y carácter definitivo responden a la prevista publicación del poema. En abril de 1801, desde Hauptwil, el poeta envió al editor Vermehren una copia de éste, junto a «Unter den Alpen gesungen» y, probablemente, junto a una versión de «Der Archipelagus».

Sólo las dos primeras partes de las nueve que conforman el poema fueron publicadas en lengua catalana por Carles Riba en 1923 (II p. 89)]

MENONS KLAGEN UM DIOTIMA

1.

Täglich geh' ich heraus, und such' ein Anderes immer,
Habe längst sie befragt alle die Pfade des Lands;
Droben die kühlenden Höhn, die Schatten alle besuch' ich,
Und die Quellen; hinauf irret der Geist und hinab,

Ruh' erbittend; so flieht das getroffene Wild in die Wälder, 5
Wo es um Mittag sonst sicher im Dunkel geruht;
Aber nimmer erquikt sein grünes Laager das Herz ihm,
Jammernd und schlummerlos treibt es der Stachel umher.
Nicht die Wärme des Lichts, und nicht die Kühle der Nacht hilft,
Und in Woogen des Stroms taucht es die Wunden umsonst. 10
Und wie ihm vergebens die Erd' ihr fröhliches Heilkraut
Reicht, und das gährende Blut keiner der Zephyre stillt,
so, ihr Lieben! auch mir, so will es scheinen, und niemand
Kann von der Stirne mir nehmen den traurigen Traum?

2.

Ja! es frommet auch nicht, ihr Todesgötter! wenn einmal 15
Ihr ihn haltet, und vest habt den bezwungenen Mann,
Wenn ihr Bösen hinab in die schaurige Nacht ihn genommen,
Dann zu suchen, zu flehn, oder zu zürnen mit euch,
Oder geduldig auch wohl im furchtsamen Banne zu wohnen,
Und mit Lächeln von euch hören das nüchterne Lied. 20
Soll es seyn, so vergiß dein Heil, und schlummere klanglos!
Aber doch quillt ein Laut hoffend im Busen dir auf,
Immer kannst du noch nicht, o meine Seele! noch kannst du's
Nicht gewöhnen, und träumst mitten im eisernen Schlaf!
Festzeit hab' ich nicht, doch möcht' ich die Loke bekränzen; 25

Bin ich allein denn nicht? aber ein Freundliches muß

Fernher nahe mir seyn, und lächeln muß ich und staunen,

Wie so seelig doch auch mitten im Laide mir ist.

(I p. 291)

[Versión definitiva de «Das Unverzeihliche» -véase poema 21, p. 79-, en la que los versos asclepiadeos de la estrofa inicial (1798) marcan la pauta métrica de las seis restantes; Hölderlin trabajó este poema a finales del año 1801 pensando probablemente en su publicación¹¹.

Poema publicado en castellano por Manuel de Montoliu en 1921 (II p. 64)]

DIE LIEBE

Wenn ihr Freunde vergeßt, wenn ihr die Euern all

O ihr Dankbaren, sie, euere Dichter schmächt,

Gott vergeb' es, doch ehret

Nur die Seele der Liebenden.

Denn o saget, wo lebt menschliches Leben sonst

5

Da die knechtische jezt alles, die Sorge zwingt?

11. Ludwig Ferdinand Huber, redactor de la editorial Cotta, le comunicó a Hölderlin, en carta de agosto de 1801 (III p. 909), la intención de ésta de publicar algunos de sus poemas.

Darum wandelt der Gott auch

Sorglos über dem Haupt uns längst.

Doch, wie immer das Jahr kalt und gesanglos ist

Zur beschiedenen Zeit, aber aus weißem Feld

10

Grüne Halme doch sprossen

Und ein einsamer Vogel singt,

Und sich mälig der Wald dehnet, der Strom sich regt,

Schon die mildere Luft leise von Mittag weht

Zur erlesenen Stunde,

15

So ein Zeichen der schönern Zeit,

Die wir glauben, erwächst einziggenüsam noch,

Einzig edel und fromm über dem ehernen,

Wilden Boden die Liebe,

Gottes Tochter, von ihm allein.

20

Sei geseegnet, o sei, himmlische Pflanze, mir

Mit Gesange gepflegt, wenn des ätherischen

Nektars Kräfte dich nähren,

Und der schöpfrische Stral dich reift.

Wachs und werde zum Wald! eine beseeltere,

25

Vollentblühende Welt! Sprache der Liebenden

Sei die Sprache des Landes,

Ihre Seele der Laut des Volks!

(Ip. 324)

[Hölderlin escribió «Der Abschied» en los últimos meses de 1801 en las mismas circunstancias que «Die Liebe», el poema anterior -p. 117-; recupera de nuevo una primera versión monoestrófica, «Die Liebende» (1798), para ampliarla hasta nueve estrofas, conservando el verso asclepiadeo originario.

Poema publicado en castellano por Manuel de Montoliu en 1921 (II p. 66)]

DER ABSCHIED

Trennen wollten wir uns? wähten es gut und klug?

Da wirs thaten, warum schrökte, wie Mord, die That?

Ach! wir kennen uns wenig,

Denn es waltet ein Gott in uns.

Den verrathen? ach ihn, welcher uns alles erst,

5

Sinn und Leben erschuff, ihn, den beseelenden

Schuzgott unserer Liebe,

Diß, diß Eine vermag ich nicht.

Aber anderen Fehl denket der Weltsinn sich,

Andern ehernen Dienst übt er und anders Recht,

10

Und es listet die Seele

Tag für Tag der Gebrauch uns ab.

Wohl! ich wußt' es zuvor. Seit die gewurzelte

Ungestalte die Furcht Götter und Menschen trennt,

Muß, mit Blut sie zu sühnen,

15

Muß der Liebenden Herz vergehn.

Laß mich schweigen! o laß nimmer von nun an mich

Dieses Tödliche sehn, daß ich im Frieden doch

Hin ins Einsame ziehe,

Und noch unser der Abschied sei!

20

Reich die Schaale mir selbst, daß ich des rettenden

Heiligen Giftes genug, daß ich des Lethetranks

Mit dir trinke, daß alles

Haß und Liebe vergessen sei!

Hingehn will ich. Vielleicht seh' ich in langer Zeit

25

Diotima! dich hier. Aber verblutet ist

Dann das Wünschen und friedlich

Gleich den Seeligen, fremde gehn

Wir umher, ein Gespräch führet uns ab und auf,

Sinnend, zögernd, doch, igt mahnt die Vergessenen

30

Hier die Stelle des Abschieds,

Es erwarmet ein Herz in uns,

Stauend seh' ich dich an, Stimmen und süßen Sang,

Wie aus voriger Zeit hör' ich und Saitenspiel,

Und die Liie duftet

35

Golden über dem Bach uns auf.

(I pp. 325-326)

[«Die Titanen» forma parte del llamado *Homburger Folioheft* -carpeta donada por Fritz Breulin, sobrino de Hölderlin y heredero de la hermana de éste, a la Biblioteca de Homburgo en 1856- en el que se conservaron un conjunto de esbozos de poema, poemas incompletos o incluso fragmentados. De difícil datación exacta, «Die Titanen», al igual que el resto del material conservado, data de entre el otoño de 1801 y el otoño de 1805.

Poema publicado en castellano por Luis Cernuda y Hans Gebser en 1936 (II p. 264)]

DIE TITANEN

Nicht ist es aber

Die Zeit. Noch sind sie

Unangebunden. Göttliches trifft untheilnehmende nicht.

Dann mögen sie rechnen

Mit Delphi. Indessen, gieb

5

in Feierstunden

Und daß ich rühen möge, der Todten

Zu denken. Viele sind gestorben

Feldhern in alter Zeit

Und schöne Frauen und Dichter

10

Und in neuer

Der Männer viel

Ich aber bin allein.

und in den Ocean schiffend

Die duftenden Inseln fragen

15

Wohin sind sie.

Denn manches von ihnen ist

In treuen Schriften überblieben und manches

In des Raumes Grenzen in Gestalten der Zeit.

Viel offenbaret der Gott.

20

Denn lang schon wirken

Die Wolken hinab

Und es wurzelt vielesbereitend heilige Wildniß

Heißt ist der Reichtum. Denn es fehlet

An Gesang, der löset den Geist.

25

Verzehren würd'er

Und wäre gegen sich selbst

Denn nimmer duldet

Die Gefangenschaft das himmlische Feuer.

Er erfreuet aber

30

Das Gastmahl oder wenn am Feste

Das Auge glänzet und von Perlen

Der Jungfrau Hals.

Auch Kriegesspiel

und durch die Gänge

35

Der Gärten schmettert

Das Gedächtniß der Schlacht und besänftiget

An schlanker Brust

Die tönenden Wehre ruhn

Von Heldenvätern den Kindern.

40

Mich aber umsummet

Die Bien und wo der Akersmann

Die Furchen machet singen gegen

Dem Lichte die Vögel. Manche helfen

Dem Himmel. Diese siehet

45

Der Dichter. Gut ist es, an andern sich

Zu halten. Denn keiner trägt das Leben allein.

Wenn aber ist entzündet

Der geschäftige Tag

Und an der Kette, die

50

Den Blitz ableitet

Von der Stunde des Aufgangs

Himmlischer Thau glänzt,

Muß unter Sterblicher auch	
Das Hohe sich fühlen.	55
Drum bauen sich Häußer	
Und die Werkstaat gehet	
Und über Strömen das Schiff.	
Und es bieten tauschend die Menschen	
Die Händ' einander, sinnig ist es	60
Auf Erden und nicht umsonst sind	
Die Augen an den Boden geheftet.	
Ihn fühlet aber	
Auch andere Art.	
Denn unter dem Maaße	65
Des Rohen brauchet es auch	
Damit das Reine sich kenne.	
Wenn aber	
Und in die Tiefe greifet	
Daß es lebendig werde	70
Der Allerschütterer, meinen die	
Es komme der Himmlische	
Zu Todten herab und gewaltig dämmerts	
Im ungebundenen Abgrund	
Im allesmerkenden auf.	75
Nicht möcht ich aber sagen	

Es werden die Himmlischen schwach

Wenn schon es aufgährt.

Wenn aber

und es gehet

80

An die Scheitel dem Vater, daß

und der Vogel des Himmels ihm

Es anzeigt. Wunderbar

Im Zorne kommet er drauf.

(I pp. 390-393)

[Esbozo de poema o poema fragmentado perteneciente, como el poema anterior, al *Homburger Folioheft* y compuesto, consecuentemente, entre finales de 1801 y finales de 1805.

Poema publicado en lengua catalana por Carles Riba en 1936 (II p. 104) y en castellano por Luis Cernuda y Hans Gebser en 1936 (II p. 269).]

HEIMATH

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, 10
Und den Naken die Ähre seitwärts beugt
Dem Herbst gleich, jetzt aber unter hohem
Gewölbe der Eichen, da ich sinn
Und aufwärts frage, der Glockenschlag
Mir wohlbekannt 15
Fernher tön, goldenklingend, um die Stunde, wenn
Der Vogel wieder wacht. So gehet es wohl.
[...]

(I p. 395)

[Esbozo perteneciente al *Homburger Folioheft*¹² publicado en lengua catalana por Carles Riba en 1935 (II p. 101)]

EINST HAB ICH DIE MUSE GEFRAGT...

Einst hab ich die Muse gefragt, und sie

Antwortete mir

Am Ende wirst du es finden.

Kein Sterblicher kann es fassen.

Vom Höchsten will ich schweigen.

5

Verbotene Frucht, wie der Lorbeer, aber ist

Am meisten das Vaterland. Die aber kost'

Ein jeder zuletzt,

Viel täuschet Anfang

Und Ende. Das letzte aber ist

10

Das Himmelszeichen, das reißt

12. Cf. Introducción poema 37, p. 125.

und Menschen

Hinweg. Wohl hat Herkules das

Gefürchtet. Aber da wir träge

Geboren sind, bedarf es des Falken, dem

15

Befolgt' ein Reuter, wenn

Er jaget, den Flug.

und Feuer und Rauchdampf blüht

Auf dürrem Rasen

Doch ungemischt darunter

20

Aus guter Brust, das Labsaal

Der Schlacht, die Stimme quillet des Fürsten.

Gefäße machet ein Künstler.

Und es kauffet

(I p. 398)

[Esbozo perteneciente al *Homburger Folioheft*¹³ publicado en lengua catalana como «Fragment» por Carles Riba en 1933 (II p. 97)]

WIE VÖGEL LANGSAM ZIEHN...

Wie Vögel langsam ziehn

Es bliket voraus

Der Fürst und kühl wehn

An die Brust ihm die Begegnisse wenn

Es um ihn schweiget, hoch

5

In der Luft, reich glänzend aber hinab

Das Gut ihm liegt der Länder, und mit ihm sind

Das erstemal siegforschend die Jungen.

Er aber mäßiget mit d

Der Fittige Schlag.

10

(I p. 402)

13. Cf. Introducción poema 37, p. 125.

[Esbozo perteneciente al *Homburger Folioheft*¹⁴ publicado por Carles Riba, bajo el título «Esboç d'un himne a la mare de déu», en 1944 (II p. 106)]

VIEL HAB' ICH DEIN...

Viel hab'ich dein

Und deines Sohnes wegen

Gelitten, o Madonna,

Seit ich gehöret vom ihm

In süßer Jugend

5

Denn nicht der Seher allein,

Es stehen unter einem Schiksaal

Die deinenden auch. Denn weil ich

Und manchen Gesang, den ich

Dem höchsten zu singen, dem Vater

10

14. Cf. Introducción poema 37, p. 125.

Gesonnen war, den hat

Mir weggezehret die Schwermuth.

Doch himmlische, doch will ich

Dich feiern und nicht soll einer

Der Rede Schönheit mir

15

Die heimatliche, vorwerfen,

Dieweil ich allein

Zum Felde gehe, wo wild

Die Lilie wächst, furchtlos,

Zum unzugänglichen,

20

Uralten Gewölbe

Des Waldes,

das Abendland,

und gewaltet über

Den Menschen hat, statt anderer Gottheit sie

25

Die allvergessende Liebe.

Denn damals sollt es beginnen

Als

Geboren dir im Schoose

Der göttliche Knabe und um ihn

30

Der Freundin Sohn, Johannes genannt

Vom stummen Vater, der kühne

Dem war gegeben

Der Zunge Gewalt,

Zu deuten

35

Und die Furcht der Völker und

Die Donner und

Die stürzenden Wasser des Herrn.

Denn gut sind Sazungen, aber

Wie Drachenzähne, schneiden sie

40

Und Tödten das Leben, wenn im Zorne sie schärft

Ein Geringerer oder ein König. Aber ich fürchte

Eine Tugend, schlangenglatt unschuldig, aus dem Äußersten

Der List, der Weisheit, himmlisch Feuer betreffend

Ein seidenes Maas, des Entwurfs nemlich, weil

45

und wenn in heiliger Nacht

Der Zukunft einer gedenkt und Sorge für

Die sorglosschlafenden trägt

Die frischaufclühenden Kinder

Kömmst lächelnd du, und fragst, was er, wo du

50

Die Königin seiest, befürchte.

Denn nimmer vernagst du es

Die keimenden Tage zu neiden,

Denn lieb ist dirs, von je,

Wenn größer die Söhne sind,

55

Denn ihre Mutter. Und nimmer gefällt es dir

Wenn rückwärtsblikend

Ein Älteres spottet des Jüngern.

Wer denkt der theuern Väter

Nicht gern und erzählet

60

Von ihren Thaten,

wenn aber Verwegnes geschah,

Und Undankbare haben

Das Ärgerniß gegeben

Zu gerne blickt

65

Dann zum

Und thatenscheu

Unendliche Reue und es haßt das Alte die Kinder.

Darum beschütze

Du Himmlische sie

70

Die jungen Pflanzen und wenn

Der Nord kömmt oder giftiger Thau weht oder

[...]

(I pp. 408-410)

[Esbozo perteneciente al *Homburger Folioheft*¹⁵ que Carles Riba publicó en lengua catalana en 1944 (II p. 110)]

WENN NEMLICH DER REBE SAFT...

Wenn nemlich der Rebe Saft,

Das milde Gewächs

suchet er Schatten

Und die Traube wächst unter dem kühlen

Gewölbe der Blätter,

5

Den Männern eine Stärke,

Wohl aber duftend den Jungfrauen,

Und Bienen,

Wenn sie, vom Wohlgeruche

Des Frühlings trunken, der Geist, wie eines Ammenkinds

10

Der Sonne rühret, irren ihr nach

Die Getriebenen, wenn aber

15. Cf. Introducción poema 37, p. 125.

Ein Stral brennt, kehren sie

Mit Gesumm, vielahnend

darob

15

die Eiche rauschet,

(I p. 417)

[Esbozo perteneciente al *Homburger Heft*¹⁶ publicado por Luis Cernuda y Hans Gebser en 1936 (II p. 268)]

DAS NÄCHSTE BESTE

offen die Fenster des Himmels

Und freigelassen der Nachtgeist

Der himmelstürmende, der hat unser Land

Beschwäzet, mit Sprachen viel, unbändigen, und

Den Schutt gewälzet

5

Bis diese Stunde.

Doch Kommt das, was ich will. [,]

[...]

(I p. 420)

16. Cf. Introducción poema 37, p. 125.

[Esbozo perteneciente al *Homburger Folioheft*¹⁷ publicado en lengua catalana -
«Madurs són, en foc submergits»- por Carles Riba en 1923 (II p. 92)]

MNEMOSYNE

Reif sind, in Feuer getaucht, gekochet

Die Frücht und auf der Erde geprüftet und ein Gesez ist

Daß alles hineingeht, Schlangen gleich,

Prophetisch, träumend auf

Den Hügeln des Himmels. Und vieles

5

Wie auf den Schultern eine

Last von Scheitern ist

Zu behalten. Aber bös sind

Die Pfade. Nemlich unrecht,

Wie Rosse, gehn die gefangenen

10

Element' und alten

Geseze der Erd. Und immer

Ins Ungebundene gehet eine Sehnsucht. Vieles aber ist

17. Cf. Introducción poema 37, p. 125.

Zu behalten. Und noch die Treue.

Vorwärts aber und rückwärts wollen wir

15

Nicht sehn. Uns wiegen lassen, wie

Auf schwankem Kahne der See.

[...]

(I p. 437)

[Poema de difícil datación perteneciente a los *Nachtgesänge*, nombre que recibe el conjunto de poemas presentado al editor Wilmans en enero de 1804, del cual ya existía una primera versión dividida en dos breves poemas, «Die Rose» -véase poema 29, p. 101- y «Die letzte Stunde», ambos compuestos en torno al 1800.

Poema publicado en lengua catalana por Carles Riba en 1923 (II p. 91) y en castellano por Luis Cernuda y Hans Gebser en 1936 (II p. 263)]

HÄLFTE DES LEBENS

Mit gelben Birnen hänget

Und voll mit wilden Rosen

Das Land in den See,

Ihr holden Schwäne,

Und trunken von Küssen

5

Tunkt ihr das Haupt

Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo neh'm'ich, wenn

Es Winter ist, die Blumen, und wo

Den Sonnenschein,

10

Und Schatten der Erde?

Die Mauern stehn

Sprachlos und kalt, im Winde

Klirren die Fahnen.

(I p. 445)

[De difícil datación y perteneciente, como el poema anterior, a los llamados *Nachtgesänge*, «Lebensalter» fue publicado en lengua catalana por Carles Riba en 1933 (II p. 96) y en gallego por Álvaro Cunqueiro en 1934 (II p. 144)]

LEBENSALTER

Ihr Städte des Euphrats!

Ihr Gassen von Palmyra!

Ihr Säulenwälder in der Eb'ne der Wüste,

Was seid ihr?

Euch hat die Kronen,

5

Dieweil ihr über die Gränze

Der Othmenden seid gegangen,

Von Himmlischen der Rauchdampf und

Hinweg das Feuer genommen;

Jezt aber siz' ich unter Wolken (deren

10

Ein jedes eine Ruh' hat eigen) unter

Wohleingerichteten Eichen, auf

Der Heide des Rehs, und fremd

Erscheinen und gestorben mir

Der Seeligen Geister.

15

(Ip. 446)

[Esbozo que data de en torno al año 1803, fechas durante las cuales Hölderlin intenta recuperarse del estado en el que regresó de Burdeos alternando su existencia entre Stuttgart y la casa materna de Nürtingen.

Poema publicado en lengua catalana por Carles Riba en 1934 (II p. 98)¹⁸]

DER ADLER

Mein Vater ist gewandert, auf dem Gotthard,

Da wo die Flüsse, hinab,

Wohl nach Hetruria seitwärts,

Und des geraden Weges

Auch über den Schnee,

5

Zu dem Olympos und Hämos

Wo den Schatten der Athos wirft,

Nach Höhlen in Lemnos.

Anfänglich aber sind

Aus Wäldern des Indus

10

Starkduftenden

Die Eltern gekommen.

18. Cabe recordar que Luis Cernuda también se interesó por «El águila», dejando manuscrita una traducción inconclusa (e inédita) del mismo. Ésta no puede consultarse (¿aún?) en el legado del poeta que conserva la Biblioteca de la Residencia de Estudiantes de Madrid.

Der Urahn aber	
Ist geflogen über der See	
Scharfsinnend, und es wunderte sich	15
Des Königes goldnes Haupt	
Ob dem Geheimniß der Wasser,	
Als roth die Wolken dampften	
Über dem Schiff und die Thiere stumm	
Einander schauend	20
Der Speise gedachten, aber	
Es stehen die Berge doch still,	
Wo wollen wir bleiben?	
Reh.	
Der Fels ist zu Waide gut,	25
Das Trokne zu Trank.	
Das Nasse aber zu Speise.	
Will einer wohnen,	
So sei es an Treppen,	
Und wo ein Häuslein hinabhängt	30
Am Wasser halte dich auf.	
Und was du hast, ist	
Athem zu hohlen.	
Hat einer ihn nemlich hinauf	
Am Tage gebracht,	35

Er findet im Schlaf ihn wieder.

Denn wo die Augen zugedekt,

Und gebunden die Füße sind,

Da wirst du es finden.

Denn wo erkennest,

40

(I pp. 470-471)

[Hölderlin trabajó «Griechenland» a lo largo de 1804. Este primer esbozo data seguramente de principios de ese mismo año y las circunstancias que le rodean semejan las de los dos poemas anteriores -pp. 151 y 153-.

Carles Riba lo publicó en lengua catalana en 1935 (II p. 102)]

GRIECHENLAND

(Erster Entwurf)

Wege des Wanderers!

Denn

Und Hügel, sonnig, wo

Der Weg geht

Zur Kirche,

5

Und Bäume stehen, schlummernd, doch

Eintreffen

Denn eben so, wie heißer

Brennt über der Städte Dampf

So gehet über des Reegens

10

Behangene Mauren die Sonne

Wie Epheu nemlich hänget

Astlos der Reegen herunter. Schöner aber

Blühn Reisenden die Wege

im Freien

wechselt wie Korn.

15

Avignon waldig über den Gotthardt

Tastet das Roß, Lorbeern

Rauschen um Virgilius und daß

Die Sonne nicht Unmännlich suchet, das Grab. Moosrosen

Wachsen

20

Auf den Alpen. Blumen fangen

Vor Thoren der Stadt an, auf geebneten Wegen unbegünstiget

Gleich Krystallen in der Wüste wachsend des Meers.

Gärten wachsen um Windsor. Hoch

Ziehet, aus London,

25

Der Wagen des Königs.

Schöne Gärten sparen die Jahrzeit.

Am Canal. Tief aber liegt

Das ebene Weltmeer, glühend.

(I pp. 477-478)

[«Frühling» refleja en sí, con sus versos alcaicos, la perfección formal -sin (prácticamente) erratas en los manuscritos conservados- que caracteriza los 48 restantes «Poemas de la locura», aquellos poemas posteriores al mes de septiembre de 1806, fecha en la que Hölderlin es internado en una clínica de Tübingen, para en el verano de 1807 ser definitivamente acogido, en la misma ciudad, por la familia del carpintero Zimmer. Recordemos que la mayoría de estos poemas son fruto de la petición de alguna visita recibida por el poeta en su conocida «torre» y que éste dejará de firmarlos con su nombre para finalmente atribuírselos a (principalmente) Scardanelli.

Poema publicado por Luis Cernuda y Hans Gebser en 1936 (II p. 270)]

DER FRÜHLING

Wenn auf Gefilden neues Entzücken keimt

Und sich die Ansicht wieder verschönt und sich

An Bergen, wo die Bäume grünen,

Hellere Lüfte, Gewölke zeigen,

O! welche Freude haben die Menschen! froh

Gehn an Gestaden Einsame, Ruh und Lust

Und Wonne der Gesundheit blühet,
Freudiges Lachen ist auch nicht ferne.

(I p. 915)

[Poema «de la locura»¹⁹ sin título escrito en torno a 1810 bajo las mismas circunstancias que «Der Kirchhof» -véase poema 51, p. 163-. August Mayer, en carta a su hermano con fecha de 7 de enero de 1811:

Der arme Hölderlin will auch einen Almanach herausgeben und schreibt dafür täglich eine Menge Papiers voll. Er gab mir heute einen ganzen Fascikel zum durchlesen, [...] Folgende Verse waren mir rührend: «Das angenehme dieser Welt...»²⁰

Poema traducido por Luis Cernuda y Hans Gebser a finales de 1935. Quedó, sin embargo, inédito (II p. 276)]

DAS ANGENEHME DIESER WELT...

Das Angenehme dieser Welt hab ich genossen,
Die Jugendstunden sind, wie lang! wie lang! verflossen,
April und Mai und Julius sind ferne,
Ich bin nichts mehr, ich lebe nicht mehr gerne!

(I p. 919)

19. Cf. Introducción poema 49, p. 159.

20. Gregor Wittkop (Hrsg.): *Hölderlin. Der Pflegesohn*, p. 23.

[Entre 1808 y 1810 nacieron en el seno de la familia Zimmer²¹ tres hijos. Los tres murieron en el parto. Por esas mismas fechas se sabe que el poeta planeaba la composición de un almanaque poético; a éste iba destinado el poema.

Poema publicado por Luis Cernuda y Hans Gebser en 1936 (II p. 300)]

DER KIRCHHOF

Du stiller Ort, der grünt mit jungem Grase,
Da liegen Mann und Frau, und Kreuze stehn,
Wohin hinaus geleitet Freunde gehen,
Wo Fenster sind glänzend mit hellem Glase.

Wenn glänzt an dir des Himmels hohe Leuchte
Des Mittags, wann der Frühling dort of weilt,
Wenn geistige Wolke dort, die graue, feuchte
Wenn sanft der Tag vorbei mit schönheit eilt!

5

21. Cf. Introducción poema 49, p. 159.

Wie still ist's nicht an jener grauen Mauer,
Wo drüber her ein Baum mit Früchten hängt; 10
Mit schwarzen thauigen, und Laub voll Trauer,
Die Früchte aber sind sehr schön gedrängt.

Dort in der Kirch' ist es eine dunkle Stille
Und der Altar ist auch in dieser Nacht geringe,
Noch sind darin einige schöne Dinge, 15
Im Sommer aber singt auf Feldern manche Grille.

Wenn Einer dort Reden des Pfarrherrn hört,
Indeß die Schaar der Freunde steht daneben,
Die mit dem Todten sind, welch eignes Leben
Und welcher Geist, und fromm seyn ungestört. 20

(I p. 919)

[Poema «de la locura»²² del que Zimmer, en carta a la madre de Hölderlin con fecha de 19 de abril de 1812, nos desvela el origen:

*Sein dichterischer Geist zeigt sich noch immer thätig, so sah Er bey mir eine Zeichnung von einem Tempel Er sagte mir ich solte einen von Holz machen, ich versetzte darauf daß ich um Brod arbeiten müßte, ich sey nicht so glücklich so in Philosophischer ruhe zu leben wir Er, gleich versetzte Er, Ach ich bin doch ein armer Mensch, und in der nehmlichen Minute schrieb Er mir folgenden Vers mit Bleistift auf ein Brett.*²³

Poema publicado en lengua catalana por Carles Riba en 1934 (II p. 99)]

DIE LINIEN DES LEBENS...

Die Linien des Lebens sind verschieden

Wie Wege sind, und wie der Berge Gränzen.

Was hier wir sind, kann dort ein Gott ergänzen

Mit Harmonien und ewigem Lohn und Frieden.

(I p. 922)

22. Cf. Introducción poema 49, p. 159.

23. Gregor Wittkop (Hrsg.): *Hölderlin. Der Pflegsohn*, p. 31.

[Poema «de la locura»²⁴ compuesto, según la primera impresión de 1846, el 16 de septiembre de 1837. Fue publicado en castellano por Luis Cernuda y Hans Gebser en 1936 (II p. 272)]

DER HERBST

Die Sagen, die der Erde sich entfernen,
Vom Geiste, der gewesen ist und wiederkehret,
Sie kehren zu der Menschheit sich, und vieles lernen
Wir aus der Zeit, die eilends sich verzehret.

Die Bilder der Vergangenheit sind nicht verlassen
Von der Natur, als wie die Tag' verblassen
Im hohen Sommer, kehrt der Herbst zur Erde nieder,
Der Geist der Schauer findet sich am Himmel wieder.

In kurzer Zeit hat vieles sich geendet,

Der Landmann, der am Pfluge sich gezeigt,

5

10

24. Cf. Introducción poema 49, p. 159.

Er siehet, wie das Jahr sich frohem Ende neiget,
Im solchen Bildern ist des Menschen Tag vollendet.

Der Erde Rund mit Felsen ausgezieret
Ist wie die Wolke nicht, die Abends sich verlieret,
Es zeigt sich mit einem goldnen Tage,
Und die Vollkommenheit ist ohne Klage.

15

(I p. 924)

[Poema «de la locura»²⁵, de la primera mitad de 1841, publicado por Luis Cernuda y Hans Gebser en 1936 (II p. 277) y por Jaime Bofill y Ferro y Fernando Gutiérrez en 1949 (II p. 273)]

DER WINTER

Wenn bläicher Schnee verschönert die Gefilde,
Und hoher Glanz auf weiter Ebne blinkt,
So reizt der Sommer fern, und milde
Naht sich der Frühling oft, indeß die Stunde sinkt.

Die prächtige Erscheinung ist, die Luft ist feiner,
Der Wald ist hell, es geht der Mensch keiner
Auf Straßen, die zu sehr entlegen sind, die Stille machet
Erhabenheit, wie dennoch alles lachtet.

Der Frühling scheint nicht mit Blüten Schimmer

Dem Menschen so gefallend, aber Sterne

5

10

25. Cf. Introducción poema 49, p. 159.

Sind an dem Himmel hell, man siehet gerne
Den Himmel fern, der ändert fast sich nimmer.

Die Ströme sind, wie Ebenen, die Gebilde
Sind, auch zerstreut, erscheinender, die Milde
Des Lebens dauert fort, der Städte Breite
Erscheint besonders gut auf ungemessner Weite.

15

(I p. 925)

[Poema «de la locura»²⁶ compuesto en 1841 y publicado en lengua castellana por Luis Cernuda y Hans Gebser en 1936 (II p. 271)]

DER FRÜHLING

Der Mensch vergißt die Sorgen aus dem Geiste,
Der Frühling aber blüh't, und prächtig ist das Meiste,
Das grüne Feld ist herrlich ausgebreitet
Da glänzend schön der Bach hinuntergleitet.

Die Berge stehn bedeket mit den Bäumen,
Und herrlich ist die Luft in offen Räumen,
Das weite Thal ist in der Welt gedehnet
Und Thurm und Haus an Hügeln angelehnet.

Mit Unterthänigkeit

Scardanelli.

(I p. 927)

5

26. Cf. Introducción poema 49, p. 159.

[Poema «de la locura»²⁷ compuesto en 1841 y publicado por Luis Cernuda y Hans Gebser en 1936 (II p. 271)]

DER SOMMER

Wenn dann vorbei des Frühlings Blüthe schwindet,
So ist der Sommer da, der um das Jahr sich windet.
Und wie der Bach das Thal hinuntergleitet,
So ist der Berge Pracht darum verbreitet.

Daß sich das Feld mit Prach am meisten zeigt,
Ist, wie der Tag, der sich zum Abend neiget;
Wie so das Jahr enteilt, so sind des Sommers Stunden
Und Bilder der Natur dem Menschen oft verschwunden.

d. 24.Mai

1778.

Scardanelli.

(I p. 927)

5

27. Cf. Introducción poema 49, p. 159.

[Poema «de la locura»²⁸ datado en noviembre de 1842 y publicado en castellano por Luis Cernuda y Hans Gebser en 1936 (II p. 274)]

DER WINTER

Wenn ungesehen und nun vorüber sin die Bilder
Der Jahreszeit, so kommt des Winters Dauer,
Das Feld ist leer, die Ansicht scheint milder,
Und Stürme wehn umher und Reegenschauer.

Als wie ein Ruhetag, so ist des Jahres Ende,
Wie einer Frage Ton, daß dieser sich vollende,
Als dann erscheint des Frühlings neues Werden,
So glänzet die Natur mit ihrer Pracht auf Erden.

d. 24 April

1849

Mit Unterthänigkeit

Scardanelli.

(I p. 933)

28. Cf. Introducción poema 49, p. 159.

[Poema «de la locura»²⁹ compuesto a finales de enero de 1843 y publicado en lengua catalana por Carles Riba en 1934 (II p. 100)]

GRIECHENLAND

Wie Menschen sind, so ist das Leben prächtig,
Die Menschen sind der Natur ofters mächtig,
Das prächt'ge Land ist Menschen nicht verborgen
Mit Reiz erscheint der Abend und der Morgen.
Die offenen Felder sind als in der Erndte Tage
Mit Geistigkeit ist weit umher die alte Sage,
Und neues Leben kommt aus Menschheit wieder
So sinkt das Jahr mit einer Stille nieder.

5

(I p. 935)

29 Cf. Introducción poema 49, p. 159.

[Poema «de la locura»³⁰ de difícil datación publicado en lengua gallega por Álvaro Cunqueiro en 1934 (II p. 145)]

DER FRÜHLING

Es kommt der neue Tag aus fernen Höhn herunter,
Der Morgen der erwacht ist aus den Dämmerungen,
Er lacht die Menschheit an, geschmückt und munter,
Von Freunden ist die Menschheit sanft durchdrungen.

Ein neues Leben will der Zukunft sich enthüllen,
Mit Blüten scheint, dem Zeichen froher Tage,
Das Große Thal, die Erde sich zu füllen,
Entfernt dagegen ist zur Frühlingszeit die Klage.

Mit Unterthänigkeit

d. 3ten März 1648.

Scardanelli.

(I p. 935)

5

30. Cf. Introducción poema 49, p. 159.

BRIEFE

[Christian Ludwig Neuffer (1769-1839) coincidió con Hölderlin en el *Stift* de Tübingen, en el que estuvo de 1786 a 1791, y fue durante unos diez años, hasta el año 1800 aproximadamente, uno de sus mejores amigos íntimos, la persona con quien más cartas intercambiaba en este período; junto con Magenau, los tres llegaron a formar una asociación poética, que se plasmó en 1790 en los autodenominados *Aldermannstagen*³¹. Hölderlin le dedicaría los poemas «Dein Morgen, Bruder...» y «Hymne an die Freundschaft», además de dos composiciones precisamente tituladas «An Neuffer».

Respecto al contenido de la carta, valgan las precisas palabras de Helena Cortés y Arturo Leyte en su edición de la *Correspondencia completa* de Hölderlin: «Por mediación de Stäudlin, Hölderlin esperaba conseguir un puesto de preceptor en casa de Charlotte von Kalb, en Waltershausen, una gran amiga de Schiller a la que éste mismo había recomendado a Hölderlin después de haberle conocido personalmente el 1 de octubre, previa petición de Stäudlin el 20 de septiembre. Pasaron semanas de angustia y espera en Nürtingen, en las que se escribe esta carta, hasta que Schiller comunica la definitiva respuesta afirmativa de Charlotte von Kalb, ya a principios de noviembre, y previo requerimiento de Stäudlin el 26 de octubre. De este modo, Hölderlin pudo marchar de Nürtingen a mediados de diciembre, pasando por Stuttgart, para ir a ocupar su puesto a Waltershausen.»³²

La traducción de esta carta, junto a las otras dos siguientes, se realizó en lengua catalana a cargo de Elvira Augusta Lewi y apareció en *La Revista*, a finales de 1931 (II pp.

31. Cf. Introducción del poema 6, p. 31.

32. *Op. cit.*, pp. 161-162.

137-140). Serán hasta la traducción del *Hiperión*, en 1976, el único testimonio en prosa de Hölderlin traducido en la Península. Y en lo que respecta la correspondencia del poeta, ésta no empezaría a ser traducida si no a partir del año 1990.]

AN NEUFFER

<Tübingen, um den 20. Oktober 1793>

Lieber Neuffer!

Du scheinst mich vergessen zu haben; sonst hätst Du mich in meinem
einförmigen Leben schon lange mit einem Besuch, oder wenigstens mit
einem Brief getröstet. In meinem Kopf ists bald Winter geworden, als
draußen. Der Tag ist sehr kurz. Um so länger die kalten Nächte. Doch hab'ich
ein Gedicht [Das Schicksaal] an

5

->die Gespielin der Heroën

Die eherne Notwendigkeit

Angefangen.

Warum ich schreibe, und nicht, wie ich vorhatte, selbst nach Stutg. komme
auf einige Tage, das wolte ich Dir eigentl. sagen.

10

Ich bin mit einer Hofmeisterstelle schlimm daran. Ich habe noch keine
entscheidende Antwort, und kann mich also auch noch nicht darauf rüsten,
und ausstaffiren. Meine Mutter hätte mir noch manches zu besorgen, und ich
bin so neugierig, als sie, denn die Ungewisheit meiner künftigen Lage macht
mir eben keine gute Laune.

15

Weil ich zugleich meine Kleidung in Stutg. besorgen möchte, kann ich nicht bald hinunter als bis die Antwort da ist, und da möcht' ich Dich bitten, lieber Bruder! daß Du Dich nach Empfang des Briefes bei Stäudlin erkundigst, ob er noch nichts bestimmtes weiß, und im Fall Du etwas erfährst, mich lieber gleich durch den zurückgehenden Boten benachrichtigst; aber auch in andern Fall könntest Du ein Werk der Barmherzigkeit thun, wenn Du mir so bald Dir immer möglich ist, mit einem Breife einmal wieder eine recht frohe Stunde machtest.

20

Ein freundlich Wort von einem Freunde ist jetzt mer Bedürfniß für mich, als je.

Laß mich nicht vergebens hoffen! Tausend Grüße an Stäudlin, und andere Freunde!

Dein
Hölderlin.

(II, p. 511-512)

[Immanuel Gottlieb Nast (1769-1829) era el sobrino del intendente del convento de Maulbronn, amigo íntimo de Hölderlin desde finales de 1786]

AN IMMANUEL NAST

<Maulbronn, Januar / Februar 1787>

Lieber Bruder!

Wieder eine Stunde wegphantasiert! Ich war auch bei Dir - ich kann das nie besser, als in meinen müßigen Abendstunden - wenn ich so allein im Dunkeln bin- Ich war auch noch anderswo -- und das Ende von allem war - daß ich mich in andre bedaurte. Denn sage mir, Freund, warum soll ich mir um meine beste Absichten Pallisaden sezen, meine unschuldigste Handlungen für Verbrechen auslegen lassen - daß es doch so schlechte Menschen giebt, unter meinen

5

Cameraden so elende Kerls - wann mich die Freundschaft nicht zuweilen wieder gut machte -- so hätt ich mich manchmal schon lieber an jeden andern Ort gewünscht, als unter Menschengesellschaften - Sieh Lieber nicht Eigenlibe und übertriebene Empfindlichkeit ists, was mich so wüthend machte - jemand
anders, dessen Begegnisse mir näher ans Herz gehen, als meine, wurde beleidigt -
o daß ich zurückhaltend gehen Dich sein muß - aber ich muß - vielleicht künftig -
Hätt ich lieber gar geschwiegen, Du wirst vielleicht böse über das Gewinsel - und doch wußt ich nirgends mit hinaus, als zu Dir. Als ich Dir neulich schreiben wollte, war ich mit rasenden Zahnschmerzen geplagt. -

Wenn ich nur auch einmal etwas recht lustiges schreiben könnte. Nur Gedult! 'S wird kommen - hoff' ich - oder - oder - hab ich dann nich genug getragen? Erfuhr ich nicht schon als Bude, was den Mann seufzen machen würde? und als Jüngling, gehts da besser? Und diß sei die Zeit, sagen sie, wo wirs am besten haben! Du lieber Gott! bin ichs dann allein? jeder endere glücklicher als ich?
Und was hab' ich dann getann?

Ja, Bester, gerade das, was mich trösten solte, das liegt am schwersten auf mir. Da denk ich allemal - wann in Dir die Wollust, Hader, Raufsucht wüthete, wenn Du wärest was viele herum sind - ob ich will schweigen - Verzeih mir dießmal, Lieber, Du kenst mich kaum - und kennst mich schon beinah als einen solchen, der den anklagt, welcher anweise unser Schiksaal lenkt - aber so will
ich immer kommen - Ich werde wieder wenig schlafen - wenn ich nur bei Dir wäre. Du zeihst mich vielleicht - ich liebe --- würd ich dann so sprechen? sage mir Freund - oder weist Dus nicht? Nun - ich weiß es auch nicht. Jezt gute Nacht -

morgen soll das Urteil über das Gesudel gesprochen werden, und vielleicht zerreiβ
ichs.

Hölderlin.

(II, pp. 398-399)

AN IMMANUEL NAST

<Maulbronn, Mitte April 1787>

Morgens 5. Uhr

Bester!

Endlich einmal wieder! Und was ists? Soll ich zanken? Doch, 's ist schon einmal
geschehen, und 's Zanken macht die Sache nur schlimmer. Es wäre auch
vermutlich nichts ächtes herausgekommen, wann ich mit Dir mich herumzanken
wollen. Bruder Märklin hat mir erzehlt, ich seiet brav lustig zusammen gewesen,
und das hat mich herzlich gefreut. Ich und Bilfinger haben

5

einander auch besucht, und haben herrlich bei einander gelebt. Ach! daß Nast da
weg sein mußte! 'S war Dir eben nicht Ernst. Schelm! Gestehs nur! Und hier -
gefällt mirs auch wieder. Ich bin jezt so allein, immer, so in der Stille - und das
behagt mir - nur Schade - so weit, weit weg vom Bilfinger - Ich rede das fast mit
niemand, aber desto öfter denk' ich an meine Lieben in der Welt umher -

10

und da ist mirs so ganz wohl dabei.

Möchtest Du mir nicht Kabale und Liebe schiken -'s hat mich hier jemand darum
gebetten.

Und mein Stammbuch - wirst Du wohl vergessen haben. Brutus und Cäsar hast

Du in vierzehn Tagen, so wahr ich Dein Freund bin. Bilfinger wird Dir
heute Wielands Merkur schiken.

15

Dein

Hölderlin.

(II, p. 404)

**ÍNDICE DE LOS POEMAS ORIGINALES TRADUCIDOS
POR ORDEN ALFABÉTICO**

<i>Gedichte</i>	Página
Abbitte.....	67
Abendphantasie	87
An den Aether.....	59
An die Deutschen (Zweite Fassung).....	103
An die Natur	41
An die Parzen.....	65
An die Ruhe	23
An die Stille	31
An eine Rose.....	35
Auf einer Haide geschrieben.....	21
Buonaparte.....	63
<i>Da ich ein Knabe war...</i>	47
<i>Das Angenehme dieser Welt...</i>	161
Das Nächste Beste	145
Das Unverzeihliche	79
Dem Sonnengott	81
Der Abschied	121
Der Adler	153
Der Frühling. <i>Der Mensch vergißt...</i>	171
Der Frühling. <i>Es kommt der neue Tag...</i>	179
Der Frühling. <i>Wenn auf Gefilden...</i>	159
Der Herbst. <i>Die sagen, die der Erde sich...</i>	167
Der Kirchhof.....	163
Der Mensch. <i>Kaum sproßten...</i>	83
Der Neckar	97
Der Sommer. <i>Wenn dann vorbei...</i>	175
Der Winter. <i>Wenn blaicher Schnee...</i>	169
Der Winter. <i>Wenn ungesehen und...</i>	175
Die Heimat (Erste Fassung)	77
Die Kürze	73
Die Liebe.....	117
<i>Die Linien des Lebens...</i>	165
Die Rose.....	101
Die Sprache.....	91
Die Titanen	125
Die Unsterblichkeit der Seele	11
Diotima (Mittlere Fassung).....	51
Ehmals und jetzt	71
Einst und jetzt	27
<i>Einst hab ich die Muse gefragt...</i>	133

<i>Fürchtet den Dichter nicht...</i>	109
<i>Geh unter, schöne Sonne...</i>	95
Griechenland (Erster Entwurf)	157
Griechenland. <i>Hätt' ich dich</i>	37
Griechenland. <i>Wie Menschen sind...</i>	177
Hälfte des Lebens	149
Heimat [<i>Indessen laß mich wandeln...</i>]	131
Hyperions Schicksaalslied	69
<i>Immer spielt ihr...</i>	111
Lebensalter	151
Mein Vorsatz	19
Menschenbeifall	75
Menons Klagen um Diotima	113
Mnemosyne	147
Sophokles	107
<i>Viel habe ich dein...</i>	137
<i>Warum, o schöne Sonne...</i>	93
<i>Wenn nemlich der Rebe Saft...</i>	143
<i>Wie Vögel langsam ziehn...</i>	135