

## Traducir para apropiarse del texto: sobre traducciones de Goethe y Heine en el siglo XIX

MARISA SIGUAN, UNIVERSITAT DE BARCELONA

En esta ponencia voy a presentar varios ejemplos de traducción de obras de Heinrich Heine y Johann Wolfgang von Goethe en el siglo XIX como modos de apropiación de un texto que serán extraordinariamente útiles en el contexto literario del momento.

Quiero mostrar que los dos autores son utilizados, mediante la traducción, como portavoces y defensores de ideas propias de los traductores, auténticos creadores en este caso, también escritores. Heine y Goethe se utilizan como portavoces y defensores de unas ideas determinadas frente a otras, incluso en oposición a ellas; se reivindicán como fuente de inspiración de un estilo determinado, como compañeros de causa. Y esta causa que inspiran y acompañan se perfila a lo largo del siglo XIX y se delimita en los albores del XX como idea de modernidad literaria basada en una concepción neorromántica, simbolista, de la literatura. Tanto Heine como Goethe son leídos y traducidos desde premisas esencialmente románticas.

El primer ejemplo que voy a mencionar lo protagoniza Heine, inmerso en lo que podríamos llamar “contrabando de ideas”, un término que utiliza el propio autor en *Deutschland, ein Wintermärchen* (*Alemania, un cuento de invierno*) para definir su actividad literaria, aunque probablemente le hubiera gustado menos ser él mismo víctima de semejante contrabando de ideas.

Se trata de una traducción desde las filas de la generación que se podría definir como “Joven España”, o “Joven Cataluña”, en paralelo a la “Joven Alemania” protagonizada por autores como Heine, que empiezan a escribir alrededor de los años 30, marcados por la revolución de Julio en París. En Alemania, los “jóvenes alemanes” reaccionan críticamente contra el romanticismo ya epigonal y con-

servador, y abren las vías de un realismo preocupado por la incidencia en la sociedad. El hecho de que en nuestro país los autores estén definiendo en esos mismos años el romanticismo se explica por el desfase temporal que se da entre los romanticismos europeos: en Alemania tiene su auge en los primeros años del siglo; en Francia, en cambio, en 1830 Víctor Hugo y Alejandro Dumas definen una modernidad romántica y liberal que diez años después reivindicarán aquí autores como Francisco de Pacheco, Antonio García Gutiérrez y, especialmente, Mariano José de Larra.

La primera recepción y traducción de Heine se plantea en este contexto de pensamiento liberal-romántico. La protagoniza Josep Andreu Fontcuberta bajo el pseudónimo que adopta tras su exilio en Francia e Inglaterra, José Andrew de Covert-Spring.

A su vuelta a Cataluña, J. Andreu Fontcuberta publica la revista *El Propagador de la Libertad* y consigue mantenerla durante casi dos años: 1835-1836. La revista tiene finalidades didácticas marcadas por los ideales ilustrados, y simultanea la pasión por Dumas con la publicación de la *Déclaration des droits de l'homme*. La literatura ocupa un lugar muy importante en la revista, y a lo largo de los dos años de su breve vida aparece una secuencia de cinco artículos sobre el tema "Alemania literaria" firmados por el propio Covert-Spring que son en realidad cinco fragmentos traducidos de *Die romantische Schule* (*La Escuela romántica*) de Heine, concretamente del primer volumen. Dado que no me consta que Andreu supiera alemán, los debió traducir de la versión francesa que el propio Heine publicó en París en 1835 con el título *De l'Allemagne*, recogiendo sus textos sobre la actualidad literaria alemana con el fin de contraponer su visión a la de Mme de Staël y utilizando, o "robando" incluso su título.

Todos los fragmentos que traduce Covert-Spring provienen del final del primer libro *De l'Allemagne*, es decir del principio de *Die romantische Schule*. Se trata de los fragmentos donde Heine se distancia de Mme de Staël. Resulta significativo que escogiera precisamente éstos, pues la imagen de la literatura alemana que se transmite y cultiva en Francia y en España está muy específicamente

determinada por el libro de la de Staël. De forma que, al apropiarse de los escritos de Heine, Andreu Fontcuberta se alineaba con él (o mejor: detrás de él) para propiciar otra imagen de modernidad literaria y proponerla como modelo. Sin embargo adelante ya que la propuesta de Andreu Fontcuberta-Heine no tendrá fortuna ni futuro.

Los fragmentos que recoge el traductor ironizan sobre el romanticismo más conservador. Se trata de los párrafos donde Heine equipara el romanticismo a la Edad Media y el catolicismo, donde trata la contraposición de lo clásico y lo romántico tal como la exponen los hermanos Schlegel, donde ensalza a Lessing y ridiculiza a los hermanos Schlegel, donde califica el Parnaso alemán de manicomio. Finalmente, Covert-Spring traduce también el comentario de Heine sobre Goethe, y suprime los párrafos donde expone cómo Goethe se distancia de los Schlegel y también toda la argumentación sobre lo que llama la *Kunstperiode*, el *período artístico*, de la poesía alemana. Andreu Fontcuberta acaba incluyendo también el párrafo donde Heine se muestra crítico respecto a la figura olímpica y ministerial de Goethe pero se distancia de los ataques conservadores a Goethe. Y ahora finalmente se produce una modificación significativa en la traducción del texto. Covert-Spring cambia las personas sintácticas del párrafo, introduciéndose él y tratando a Heine en tercera persona:

Heine, el célebre Heine, se colocó entre los adversarios de Goethe, pero no por eso se mostró menos descontento de la aspereza de Menzel, haciéndole observar que Goethe era aun el rey de la literatura alemana, y que cuando se aplicaba la cuchilla crítica a un soberano era preciso hacerlo con la cortesía correspondiente, como el verdugo que, al decapitar a Carlos I, se arrodilló ante el príncipe, para pedirle humildemente perdón, antes de ejercer su detestable oficio. [...] En honor a la verdad y en alabanza de Heine diremos que nunca en Goethe atacó al poeta sino al hombre. Nunca condenó sus obras, nunca pudo descubrir en ellas las faltas que se le han supuesto, como aquel crítico que con su anteojo creyó haber descubierto las manchas de la luna. Pobres jentes! Lo que tomaban por manchas eran bosques floridos, ríos de plata, montes majestuosos y valles risueños! (*El Propagador de la Libertad*, III, 1836: 121)

La traducción camuflada, realizada al servicio del “contrabando de ideas”, permite a Covert-Spring definir su propia posición literaria de manera muy cómoda. Y las ligeras modificaciones o correcciones, las omisiones, pequeñas pero importantes, muestran sus propias ideas en el marco de un primer y peculiar desarrollo del romanticismo en Cataluña.

Covert-Spring podía ver en Heine una alma gemela en cuanto a sus simpatías por el saint-simonismo, muy fundamentalmente con respecto a la idea de la liberación del cuerpo, condenado según Saint-Simon a lo largo de nuestra historia a estar sometido al espíritu y al cristianismo. Escribe en un contexto de escritores franceses que apoyan un romanticismo liberal y son entusiastas de Dumas, Hugo y *Hernani*. Rechazan el romanticismo historicista recluido en la Edad Media y quieren incluir en la literatura la vida cotidiana y los problemas del presente; se definen en contra del ideal clásico de armonía, contra las formas de la poética clasicista, y apoyan el culto al genio. Han vivido la experiencia romántica de fragmentación del mundo y expresan en sus escritos su insatisfacción, su frustración respecto a la política y la realidad burguesa de la época de la Restauración.

Desde esta postura, estos autores pretenden superar el antagonismo entre clasicismo y romanticismo. Covert-Spring intenta hacerlo acuñando el término de “poesía armónica” desde una postura armonizante y sintética, y para ello se apropia de Heine.

La siguiente traducción que presento se opone en su intencionalidad a la de J. Andreu Fontcuberta. También en este caso un autor se apropia de Heine para expresar ideas propias. Pero ahora el autor deja discurrir la propia poesía bajo el protectorado de Heine, es decir, deja hablar a Heine por él.

El 27 de marzo de 1863 aparecieron en el número 4 de la revista *El Eco de París* los siguientes poemas encabezados por una sorprendente presentación:

*Traducción de Enrique Heine*

La vida es la negra noche  
la muerte un sueño pesado

Ya anochece... tengo sueño...  
¡Ha sido el día tan largo!...  
Por encima de mi lecho  
pasa un ruiseñor cantando  
mis inocentes amores...  
Ya oigo entre sueños su canto.  
A. Ferrán

Por una mirada un mundo;  
por una sonrisa un cielo;  
por un beso... yo no sé  
qué te diera por un beso!  
G. A. Bécquer

De hecho, solamente la primera parte es una traducción, más bien una adaptación, del poema LXXXVII de *Heimkehr*.<sup>1</sup>

Der Tod das ist die kühle Nacht,  
Das Leben ist der schwüle Tag.  
Es dunkelt schon, mich schläfert,  
Der Tag hat mich müd gemacht.

Über mein Bett erhebt sich ein Baum,  
Drin singt die junge Nachtigall;  
Sie singt von lauter Liebe,  
Ich hör es sogar im Traum. (Heine 1979: 130)

En el segundo caso se trata de una rima de Bécquer. La composición se puede deber a motivos tipográficos resultado de la falta de espacio en la hoja, sin embargo es significativo que los dos poetas aparezcan relacionados. Se presentan como una unidad, y debían formar parte de un mismo paradigma de escritura en la conciencia de los lectores.

1 Una traducción literal sería: “La muerte es la fría noche/la vida es el día caluroso/Oscurece, me adormezco/El día me ha cansado.//Sobre mi cama se eleva un árbol/donde canta el joven ruiseñol;/canta de amores/lo oigo incluso en sueños”.

Desde 1842 se publican en España traducciones de lírica de Heine, aunque inicialmente sólo se traducen poemas sueltos.<sup>2</sup> De hecho, más bien habría que hablar de adaptaciones y no de traducciones. Muestran una interpretación muy definida de Heine: lo que se lee, valora y traduce, y lo que se recibe en España con entusiasmo es el aspecto romántico de su primera lírica, y muy especialmente el tono de la canción popular. Esto es ahora lo que más interesa en Heine, y detrás de este interés hay una concepción muy definida de lo que es canción popular.

En la introducción archicitada que Bécquer escribió para un libro de poemas de su amigo Ferrán, traductor del poema de Heine ya citado, el autor de las *Rimas* observa lo siguiente:

Hay una poesía magnífica y sonora, una poesía hija de la meditación y el arte, que se engalana con todas las pompas de la lengua, que se mueve con una cadenciosa majestad, habla a la imaginación, completa sus cuadros y la conduce a su antojo por un sendero desconocido, seduciéndola con su armonía y su hermosura.

Hay otra natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, como una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía.

La primera tiene un valor dado: es la poesía de todo el mundo.

La segunda carece de medida absoluta, adquiere las proporciones de la imaginación que impresiona: puede llamarse la poesía de los poetas. [...]

El pueblo ha sido y será siempre el gran poeta de todas las naciones.

Una frase sentida, un toque valiente o un rasgo natural le bastan para emitir una idea, caracterizar un tipo o hacer una descripción.

Todas las naciones las tienen.

En algunos países, en Alemania sobre todo, esta clase de canciones constituyen un género de poesía.

Goethe, Schiller, Uhland, Heine, no se han desdeñado de cultivarlo; es más, se han gloriado de hacerlo. (Bécquer 2000: 676-677)

- 2 Sobre las traducciones de Heine, véase J. P. Díaz (1958). En mayo de 1857 se publicaron en la revista *El Museo Universal* quince poemas del *Lyrishes Intermezzo*, traducidos al castellano desde el alemán por Eulogio Florentino Sanz.

Bécquer escribe sobre la poesía popular. Los poetas que menciona para apuntalar su posición son todos alemanes; los incluye a todos en un mismo grupo, sin atender a que pertenezcan a direcciones estéticas diversas, a conceptos de historiografía literaria diferentes. No le interesa que Heine se hubiese desligado de los demás autores, que los hubiese incluido en lo que define como *Kunstperiode* y de cuyo esteticismo se distancia: tampoco le había interesado a Andreu Fontcuberta, que aspira a una síntesis entre Heine y Goethe. Heine es leído como autor de canciones populares, y Bécquer y Ferrán lo utilizan con la intención de desligarse del lenguaje más pomposo e historicista del romanticismo. Leen a Heine como autor de lírica popular, y es este el aspecto que realza Ferrán en las traducciones. La traducción-adaptación que acabo de citar lo hace a conciencia.

En ella, el poema de Heine adquiere un tono completamente diferente, más lento e indefinido que el original. Las oraciones finalizan en puntos suspensivos y sugerentes. Se varía el sentido. Los versos “Der Tod das ist die kühle Nacht,/Das Leben ist der schwüle Tag” (“La muerte es la noche fresca, la vida el día pesado”) se convierten en: “La vida es la negra noche/la muerte un sueño pesado”; la vida es equiparada a la noche, que según Heine forma parte de la muerte, y aparece un elemento nuevo, el sueño, que no se halla en Heine. La traducción reconduce el poema hacia lo trascendental, oscuro y romántico. A causa de la presencia de lo oscuro y de lo que es propio de un sueño, el poema de Heine pierde ambigüedad y capacidad de sugestión: una sugestión que Ferrán ha de sustituir por puntos suspensivos. Paralelamente, Ferrán se vuelve más concreto en la segunda estrofa: el amor que canta el ruiseñor —que en el poema de Heine permanece indefinido— se interpreta explícitamente como el propio amor del yo poético.

El poema impreso bajo el de Heine es una de las pocas *Rimas* de Bécquer donde el autor utiliza el octosílabo. Suele utilizar en las *Rimas* otras formas estróficas, variaciones de “pie quebrado” donde se combinan versos de dos longitudes silábicas diferentes, muy a menudo endecasílabos, pentasílabos o heptasílabos. Se trata de formas métricas de gran tradición en la lírica del Renacimiento y el

Barroco. La canción popular también se vale de combinaciones de longitudes métricas diversas, pero los endecasílabos forman parte de la tradición culta, italianizante. Bécquer utilizó esta forma de combinación de longitudes en sus *Rimas* en los años 1856-1857;<sup>3</sup> en 1857 aparecieron nuevas traducciones de Eulogio Florentino Sanz de los poemas de Heine que utilizaban exactamente esa forma estrófica. De este modo, Sanz introduce a Heine en las formas más espléndidas del canon culto de la tradición lírica española, a pesar de que también Heine utiliza octosílabos. Si nos fijamos en uno de los poemas traducidos por Sanz y lo comparamos con uno de Bécquer, las coincidencias saltan a la vista:

Heine, *Intermezzo*, LX (traducción de E. F. Sanz)  
 En sueños he llorado...  
 ¡Soñé que en el sepulcro te veía!  
 Después he despertado,  
 y continúo llorando todavía.

En sueños he llorado...  
 ¡Soñé que me dejabas, alma mía...  
 Después he despertado,  
 y aun mi lloro amarguísimo corría.

En sueños he llorado...  
 ¡Soñé que aún me adorabas, y eras mía!...  
 Después he despertado  
 y lloré más... y aun lloro todavía.<sup>4</sup>

- 3 Según datos de J. P. Díaz (1958: 76), aparece por primera vez el año 1859 en una canción de la zarzuela *La venta encantada*, de Bécquer y García Luna con el pseudónimo de Adolfo García.
- 4 “Ich hab im Traum geweinet,/Mir träumte, du lägest im Grab./Ich wachte auf, und die Träne/Floss noch von der Wange herab.//Ich hab im Traum geweinet,/Mir träumt, du verliessest mich./Ich wachte auf, und ich weinte/Noch lange bitterlich.//Ich hab im Traum geweinet,/Mir träumte, du bliebest mir gut./Ich wachte auf, und noch immer/Strömt meine Tränenflut” (Heine 1979: 85).

Hay una relación evidente con la *Ríma LXVIII* de Bécquer:

No sé lo que he soñado  
en la noche pasada.  
Triste, muy triste debió ser el sueño,  
pues despierto la angustia me duraba.

Noté al incorporarme  
húmeda la almohada,  
y por primera vez sentí al notar lo  
de un amargo placer henchirse el alma.

Triste cosa es el sueño  
que llanto nos arranca,  
mas tengo en mi tristeza una alegría...  
¡sé que aun me quedan lágrimas!

La traducción de Eulogio Florentino Sanz —en este caso se trata de una excelente traducción— y Bécquer utilizan una combinación similar de endecasílabos y heptasílabos, cosa que les concede un tono y un ritmo comparables. Es de notar que el poema de Heine está escrito en octosílabos, la forma del romancero, forma popular donde las haya, introducida en Alemania por los poetas románticos en gran medida mediante traducciones del romancero español que ya inició Herder. Sin embargo y significativamente, esta traducción no respeta los octosílabos empleados por Heine, sino que utiliza estrofas de pie quebrado con longitudes de verso de tradición culta. Y Bécquer a su vez adopta en su rima precisamente esta forma, no la popular.

Por lo que hace a la temática, en el poema de Heine el motivo del llanto se remite a una situación amorosa concreta, mientras que Bécquer no se refiere a ningún sufrimiento que pueda concretarse en un tema definido. El tedio, el sufrimiento del mundo, el sufrimiento de amor como clave para este sufrimiento, el placer incluso del sufrimiento, son aspectos determinantes para ambos poetas. Sin embargo el poema de Bécquer expresa el tedio sin explicitar la causa del sufrimiento, de forma que puede sugerir casi todo: es más

universal que la formulación de Heine. Sin aludir a nada concreto, el llanto se convierte en protagonista.

La reivindicación de lo popular no basta para explicar el interés de Ferrán y de Bécquer por Heine. Basta con leer atentamente la cita de Bécquer sobre la poesía, y especialmente sus comentarios sobre los dos tipos de poesía. Evidentemente, el autor también está hablando aquí de su propia concepción de la poesía, explicitada como la poesía de los poetas. La poesía popular forma parte de esta poesía, pero no solamente ella: Bécquer valora y reivindica una tradición de lenguaje poético basado en la sobriedad y la concisión, comparable a un rayo eléctrico o a un acorde, sugestivo, sugeridor, no pomposamente retórico. Esta es la poesía que reivindica el Bécquer romántico y precursor del simbolismo frente al lenguaje romántico pomposo y efectista de autores como Zorrilla. Es comprensible que Bécquer recurra, para su teoría, a los poetas alemanes que han defendido la poesía popular; pues éstos le aseguran la argumentación y la práctica para poder reivindicar la tradición propia. Bécquer puede apreciar lo que hay de conciso y sugeridor en Heine. Y es característica común de los dos poetas la sensibilidad por lo fragmentario, una experiencia del mundo común a las generaciones románticas y que éstas reivindicaban para la estética. También el tono subjetivo, las insinuaciones de pensamientos, la falta de acción; todo lo sugerente. Estos aspectos concretos explican la similitudes entre los poetas, lo que define la época y que queda por encima de las influencias más o menos difusas. Bécquer es el más romántico de los dos autores; la lírica de Heine muestra un mayor sentido de la realidad concreta.

El último ejemplo de traducción que presento no tiene la calidad literaria de las adaptaciones de Bécquer, pero también muestra un caso de “apropiación” de un autor para encuadrarlo en la propia tradición literaria. En este caso, sin embargo, el traductor trabaja en el sentido inverso de las traducciones de Ferrán o de Sanz: el autor no se moderniza sino que se “arcaiza”, por decirlo de algún modo. Se trata de la traducción del *Fausto* de Goethe que realiza Teodoro Llorente y que se publica en 1882. También este último quiere

afianzar la poesía de Goethe en la propia tradición cultural, y para ello recurre al canon de la tradición propia. Realiza, por así decirlo, un paralelo entre cánones y etapas de oro: a Goethe y la etapa clásica de la literatura alemana, al mito popular que es la historia de Fausto, le corresponde, según Llorente, la etapa más brillante de la poesía española, el Siglo de Oro, y a la popularidad de Fausto la del romance. Como dice el propio Llorente en el prólogo a su versión:

Mi propósito ha sido dar carta de ciudadanía en nuestra patria literatura a la gran creación de Goethe; y entiendo que para ello no basta poner en palabras castellanas, elegantes y significativas, lo que escribió en lengua germánica el insigne vate: hay que acomodar la expresión a la índole peculiar de nuestra Poética, hay que darle sabor verdaderamente castellano. Tratándose de un poema de forma dramática, no podía ni debía olvidar la enseñanza de nuestro glorioso teatro, de nuestro Fénix de los ingenios, de aquel ilustre Calderón, tan admirado por el mismo Goethe [...] en la elección de metros, en el aire y en el tono de las escenas, en algunos giros del estilo, he seguido la escuela de nuestra dramática nacional, para que, como decía al principio, vistan a la usanza española los personajes de Goethe. (1882: xxiii-xxiv)

La adaptación al Siglo de Oro consiste en trasladarlo todo a octosílabos, sin respetar la variedad métrica del original. Entre las pocas excepciones encontramos la Dedicatoria, en alejandrinos, y algunas intervenciones de Fausto y Margarita en endecasílabos. En la Dedicatoria, la inclusión de numerosos adjetivos no presentes en el original trae consigo una dulcificación, mejor trivialización, del contenido y la supresión de elementos. El uso constante del octosílabo trae consigo un aire a veces machacón, por no decir ripioso, a trechos desenfadado y a trechos singularmente logrado:

El petardo más atroz...  
El regalo de tu niña  
Un cura me lo birló.  
Apenas lo vio la madre  
Entróle pasmo y temblor:  
Tiene el olfato muy fino  
La buena sierva de Dios;  
Escudriñándolo todo

Anda, con ojo avizor,  
 Para indagar si las cosas  
 Santas o profanas son,  
 Y que no era don divino  
 El presente adivinó. (Goethe 1882: 178)

Una traducción literal moderna, la de José María Valverde, da una idea de cómo la versión de Llorente acentúa el aire desenfadado, popular quizás en opinión su autor, respetando el contenido solamente en líneas muy generales:

Las joyas que he dejado a Margarita,  
 Fíjate, ¡se las ha llevado un cura!  
 La madre, en cuanto vio nuestros regalos,  
 Empezó a sentir un extraño miedo:  
 Tiene sutil olfato esa mujer,  
 Siempre con la nariz en el misal,  
 Y empieza a olfatear todos los muebles  
 A ver si eso es profano o es sagrado;  
 Y comprende con las joyas claramente  
 Que allí no había muchas bendiciones. (Goethe 1963: 815)

Estamos ya a finales de siglo XIX, la universalidad de la literatura se ha convertido en historia de literaturas nacionales que exponen las características intrínsecas de los pueblos que las producen... ahora la traducción se apropia del autor sin ningún tipo de concesiones a su propia identidad, y la apropiación consiste en introducirlo en el propio canon nacional del traductor.

Acabará con una cita del propio Goethe sobre los traductores: “Hay que considerar a los traductores como alcahuetes que nos encomian una belleza medio escondida como la más deseable: excitan en nosotros un irresistible anhelo del original” (Goethe 1955: XII, n° 947).

La historia de las traducciones es, sin embargo, una excelente manera de estudiar las épocas de la historia literaria y de ver las relaciones entre las literaturas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. 2000. "La soledad. Colección de cantares por Augusto Ferrán y Forniés" in G. A. Bécquer, *Rimas. Otros poemas. Obras en prosa*, Madrid, Espasa-Calpe (Biblioteca de Literatura Universal).
- DÍAZ, José Pedro. 1958. *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y obra*, Madrid, Gredos.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. 1882. *Fausto*. Traducción de Teodoro Llorente, Barcelona, E. Doménech.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. 1955. *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, Hamburgo, Wegner, vol. XII: *Maximen und Reflexionen*.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. 1963. *Fausto*. Traducción de José M<sup>a</sup> Valverde, Barcelona, Planeta.
- HEINE, Heinrich. 1979. *Säkularausgabe. Bd. 1: Gedichte*. Bearbeiter H. Böhm, Berlín, Akademie Verlag-París, Éditions du CNRS.