

La traducción del paisaje en *Der Archipelagus* de Friedrich Hölderlin

Leonor Saro García¹

Recibido: 9 de marzo de 2021 / Aceptado: 7 de abril de 2021

Resumen. El presente artículo plantea la comparativa entre dos traducciones diferentes del poema *Der Archipelagus* de Friedrich Hölderlin, centrándose en los elementos paisajísticos que configuran las imágenes del poema. Partimos de la premisa de que la construcción de un paisaje revela necesariamente una mirada sobre el mundo y una forma de habitarlo, determinadas por el espíritu de los tiempos del poeta, por la idiosincrasia de su lenguaje y por su percepción del papel del ser humano en la realidad. Consideramos que una traducción ha de tener todos estos elementos en cuenta, para ofrecer en la lengua de llegada un paisaje análogo en que habitar como lectores de una forma lo más parecida posible a aquella en la que habitamos el paisaje del poema original. En primer lugar, procederemos con un análisis de los elementos paisajísticos del poema en el contexto de la obra y de la poética de Hölderlin y posteriormente abordaremos la comparativa, que hemos articulado en torno a los movimientos y las imágenes paisajísticas más relevantes de este poema.

Palabras clave: *Der Archipelagus*; Hölderlin; paisaje; traducción.

[en] Translating landscape in *Der Archipelagus*, by Friedrich Hölderlin

Abstract. The purpose of this article is the comparison of two different translations of the poem *Der Archipelagus* by Friedrich Hölderlin, focusing on the landscape elements which are essential for the construction of images in the poem. We start from the premise that the construction of a landscape necessarily reveals a view of the world and a way of inhabiting it, determined by the spirit of the poet's times, by the idiosyncrasy of his language and by his perception of the role of the human being in reality. We consider that a translation has to take all these elements into account, in order to offer in the target language a similar landscape in which to live as readers in the same way as we live in the landscape of the original poem. In the first place, we will proceed with an analysis of the landscape elements of the poem in the context of Hölderlin's work and poetics and then we will approach the comparison, which we have articulated around the most relevant landscape movements and images of this poem.

Keywords: *Der Archipelagus*; Hölderlin; landscape; translation.

Sumario. 1. Introducción. 2. La obra de Friedrich Hölderlin. 3. *Der Archipelagus*. 3.1. Grecia como ideal político. 3.2. El paisaje marítimo. 3.3. Estructura y aspectos formales. 4. Estudio comparativo. 4.1. Los movimientos de la vía excéntrica. 4.1.1. Verticalidad: anhelo y aspiración. 4.1.2. Horizontalidad: retorno, permanencia y eternidad. 4.1.3. Circularidad. 4.2. Personalización del mar. 4.3. La poesía como fuerza actante. 5. Conclusiones.

Cómo citar: Saro García, L. (2021). La traducción del paisaje en *Der Archipelagus* de Friedrich Hölderlin. *Estudios de Traducción*, 11, 183-195.

1. Introducción

El presente trabajo nace de la premisa de que un paisaje tiene más de arquitectura que de naturaleza. Cuando construimos un paisaje delimitamos la naturaleza, la acotamos en un espacio ficticio y ordenado y creamos así una ilusión de otredad mucho más manejable que la realidad en su infinita e inabarcable multiplicidad. Un paisaje es un tipo de habitación, una estancia, y también un modo de habitar el mundo. En poesía, un paisaje es el resultado de una proyección, una suerte de conquista para el individuo de los territorios de la otredad.

Para poder llevar a cabo un análisis adecuado sobre la traducción del paisaje, es necesario que tengamos claro qué es lo que entendemos por paisaje, cuáles son los elementos que lo definen y qué procesos se producen en el individuo que mira para entender una parcela cualquiera de la naturaleza como un paisaje.

¹ Universidad Complutense de Madrid
lsaro@ucom.es
<https://orcid.org/0000-0001-8241-3164>

El fundamento teórico de esta perspectiva es el ensayo de Georg Simmel *Filosofía del Paisaje*. Según Simmel (2013: 7) un paisaje constituye una unidad no ligada a la significación aislada de sus partes, ni compuesto maquinalmente a partir de ellos. Un paisaje está marcado por la delimitación, se comprende en un horizonte visual concreto, situado en el tiempo y en el espacio. Si partimos de esta definición, nos veremos obligados a afirmar que el concepto de paisaje es de alguna forma contrario al concepto de naturaleza. Por naturaleza, dice Simmel (2013: 8), entendemos la conexión infinita de las cosas, la ininterrumpida transmutación de las formas, “la unidad fluida del devenir que se expresa en la continuidad de la existencia temporal y espacial”. Consecuentemente, la naturaleza no se puede dividir en trozos, porque constituye la unidad de un todo y en el instante en que hacemos escisiones, estas dejan de ser naturales. No obstante, cuando percibimos un paisaje estamos seccionando la naturaleza y otorgándole a esa sección “desnaturalizada” la virtud de una totalidad acabada, una totalidad que no existe hasta que no la construye la mirada del individuo consciente.

Cuando construimos un paisaje en la conciencia reconstruimos la naturaleza a partir de la propia individualidad y, de alguna manera, la sustituimos por el paisaje para poder aprehenderla. Cabe entonces preguntarse si el sentimiento de la naturaleza que empieza a cobrar importancia durante la Ilustración y se desarrolla en el Romanticismo, no es en realidad un sentimiento del paisaje, es decir, una reducción de lo múltiple e infinito a una imagen tangible y en gran medida contaminada por la propia individualidad. Se produce así una sustitución del todo por la parte, pensamos el constructo paisajístico como la realidad de la naturaleza, cuando este constituye en realidad una apariencia de unidad libre de contradicciones mucho más fácil de manejar. Nos desvinculamos de la corriente caótica e infinita del mundo, para crear uno propio regido por sus propias normas.

El sentimiento del paisaje es el portador más importante de unidad y por tanto lo que configura su esencia. Sin embargo, el paisaje es también portador de sentimiento, pues esta unidad creada genera una resonancia en nosotros que es única y distinta para cada uno. Para explicar esta doble dirección del sentimiento del paisaje Simmel nos propone el ejemplo del enamoramiento (2013: 19): cuando amamos a alguien tenemos una imagen acabada de su persona, una imagen que genera un atractivo y que nos provoca un sentimiento. Pero está claro que la imagen misma de la persona amada queda distorsionada por el sentimiento, se transfigura bajo el filtro del amor: el sentimiento surge de la imagen, pero también la imagen nace del sentimiento.

La transformación de la naturaleza en paisaje implica pues un proceso de espiritualización y de subjetivación especialmente presente en la literatura del Romanticismo. Los espacios paisajísticos se convierten en una extensión de los intereses y las pasiones del poeta en este caso, y por eso, a largo plazo, la naturaleza como consuelo y como vía para el conocimiento, se revela ilusoria, tal y como señala repetidamente la obra de Heine. La propuesta comparativa de este análisis parte de esta perspectiva del paisaje como proyección del individuo y como mapa para leer su manera particular de entender el mundo. Teniendo esto en cuenta, la traducción de un paisaje poético ha de trasladar de manera prioritaria el sentimiento del paisaje, de forma que el resultante de la traducción viva como un universo completo, cerrado, unitario y autosuficiente.

El presente artículo plantea la comparativa entre dos traducciones diferentes del poema *Der Archipelagus* de Friedrich Hölderlin, centrándose en los elementos paisajísticos que configuran las imágenes del poema. En castellano abundan las traducciones. Desde las primeras traducciones de la poesía de Hölderlin de Fernando Maristany en 1919 y de Manuel de Montoliu en 1921 (recogidas en 2004 por la Editorial Hiperión), el interés por la poesía de Hölderlin en España no ha dejado de crecer. La primera traducción del poema que aquí nos ocupa es de Luis Díez del Corral y fue publicada por primera vez en 1942 en Editora Nacional Madrid. Alianza recuperó esta traducción en 1979 y desde entonces la ha reeditado en numerosas ocasiones, hasta el año 2011, fecha de la última reedición. Para esta comparativa se ha escogido esta traducción a causa de su enorme difusión, junto con la de Helena Cortés Gabaudán publicada en 2015 por La Oficina, que parte de un enfoque más filológico y, por motivos estrechamente relacionados con la poética de Hölderlin, trata de conservar el metro original. Cabe destacar también las traducciones de Federico Gorbea (Ediciones 29, 1977) y de Eduardo Gil Bera (Lumen, 2013 y Penguin, 2016)².

Para abordar adecuadamente la comparativa de ambas traducciones, se analizará el poema en el contexto de la obra y la poética de Hölderlin, así como la función expresiva del paisaje en el poema. Posteriormente se procederá con la comparativa, articulada en torno a los movimientos y a las imágenes paisajísticas más relevantes. A pesar de que se ha tratado de establecer las comparaciones partiendo del original alemán, es necesario señalar que estamos ante dos traducciones muy distintas. En primer lugar, es necesario tener en cuenta que hay una diferencia de más de sesenta años entre ambas. En segundo lugar, a pesar de la calidad de su traducción ya canónica y de sus evidentes aciertos, conviene recordar que Díez del Corral era historiador y politólogo, pero no filólogo, mientras que la traducción de Cortés Gabaudán, germanista, miembro de la Academia de las Letras de Berlín y especialista en Hölderlin, se fundamenta en un conocimiento muy profundo de su obra, como demuestra el sólido prólogo que la acompaña, así como el resto de sus traducciones y sus monografías dedicadas al autor.

² El lector interesado en conocer más detalladamente la historia de la traducción de la obra de Hölderlin al castellano puede acudir al correspondiente artículo del Diccionario Histórico de la Traducción en España. [Hölderlin, Friedrich – PHTE Portal digital de Historia de la traducción en España \(upf.edu\)](https://www.upf.edu/historia-de-la-traducción-en-españa/)

2. La obra de Friedrich Hölderlin

Friedrich Hölderlin es uno de los poetas más influyentes de la historia de las letras alemanas no solo en el campo de la literatura, sino también en el del pensamiento: heredero del Idealismo de Kant y Fichte, continuador del ideal estético de Schiller y padre, junto a Hegel, del manifiesto prerromántico *Das älteste Programm des deutschen Idealismus*.

A pesar de la orientación clásica de sus obras desde el punto de vista formal, Hölderlin anticipa los temas que definirán la literatura del siglo XIX, primero en el Romanticismo y posteriormente en el Simbolismo: la tragedia de la contradicción que surge entre la visión racional del mundo y sus limitaciones, y la experiencia interna de la divinidad y el ideal del ser humano. Este dilema está presente en la obra de otros autores contemporáneos a Hölderlin, como Kleist. No obstante, lo que para Kleist representaba un conflicto propio de la constitución psicológica del ser humano, para Hölderlin es un problema religioso. Su obra no debe entenderse en el marco de una esfera subjetiva, ni como el reflejo de un conflicto individual. La poesía de Hölderlin nace como cumplimiento de una misión ineludible, como tentativa de respuesta al misterio inherente a la experiencia humana de la (im)posibilidad de conciliar lo real y lo ideal, la cultura y la naturaleza, la razón y la sensibilidad. Su vocación poética está profundamente enraizada en su conciencia religiosa, una conciencia despojada de toda subjetividad:

Su conciencia religiosa no respondía a estados o alteraciones personales, sino a fuerzas y entidades objetivas. Su introspección no pertenecía a una esfera subjetiva, sino a las profundidades del ser real, del individuo, del pueblo, del río o de la montaña, de la planta y del animal, de la tierra, del mar; en una palabra: del mundo. Y lo que exigía su temperamento artístico no era comunicar sus propias experiencias, sino ensalzar entidades sublimes, revelar potestades, anunciar grandes sucesos y ser emisario de los mandatos del mundo³ (Guardini, 1996: 194).

Tal y como detalla Helena Cortés Gabaudán en el prólogo a su traducción del poema objeto de estudio, *Der Archipelagus* (2011: 22), Hölderlin seguía con interés la actualidad de su tiempo, discutía con su círculo de amigos los temas que más preocupaban a la intelectualidad alemana del momento y contestaba a estas cuestiones en sus propios textos literarios. No obstante, la obra de Hölderlin no tuvo una gran acogida en vida del autor. Cada vez más decepcionado del mundo y de su propio ideal, y agotado por el fracaso de sus propias aventuras personales, Hölderlin vivió la última mitad de su vida acogido por la familia de un carpintero, apartado del mundo y consagrado al silencio, que consideraba la palabra poética definitiva. Su obra se redescubrió más adelante, gracias a los poetas simbolistas de finales de siglo (Rilke y el círculo de Stefan George), a la reivindicación de Nietzsche y, ya en el siglo XX, a la interpretación hermenéutica de Martin Heidegger, quien lo elevó a la categoría de “poeta entre poetas”.

El tema de este poema, desarrollado por Hölderlin en otras obras, como en la novela epistolar *Hyperion*, es la esperanza de que la civilización restaure la armonía con la naturaleza en una sociedad libre, a través del camino de la nostalgia y de la sensibilidad.

Tal y como señala Alejandro Peña (2015) en su trabajo sobre el *Hyperion* de Hölderlin, su obra nace de la necesidad de dar respuesta a una dualidad difícil de armonizar. A partir de Descartes, el pensamiento moderno empezó a fundamentarse en la confianza en la razón como instrumento inequívoco para conocer el mundo y en la creencia de que a través de ella podemos ordenar y entender la realidad. No obstante, en el momento en que el hombre gana su conciencia, descubre también que ha sido arrancado de la naturaleza a la que pertenecía y pasa a percibir su propio yo como algo externo y diferente al resto de la realidad. Sin embargo, el hombre no se compone solo de razón, sino también de sensibilidad, intuición, fuerza e instinto, y una parte de él reclama recuperar su propia existencia tomada en su totalidad, como parte de la naturaleza a la que pertenece, que es en sí misma y no en función de la razón que la piensa, la ordena y la representa.

Schiller, cuyo ideal estético determina en gran medida la visión del mundo de Hölderlin, propone un camino hacia la unidad del hombre basado en el impulso y en la sensibilidad, que son los verdaderos motores de la voluntad y ejecutan lo que la razón tan solo es capaz de comprender. Este camino, guiado por el reconocimiento sensible de lo bello y lo verdadero como principios universales, tan solo es posible si empezamos por admitir nuestra propia naturaleza fragmentada. La poesía de Hölderlin se sitúa en el corazón del desgarramiento que supone esta escisión que nos condena a “no descansar en sitio alguno⁴” (Schmidt, 1979: 178). Su poesía es un canto a lo sagrado y a lo divino, cuyas trazas podemos adivinar en la naturaleza y dentro de nosotros mismos: “Hay un dios dentro de nosotros mismos que conduce nuestro destino como un arroyo y todas las cosas son su elemento” (Schmidt, 1979: 24).

El poeta ha de ser un sacerdote y la poesía una oración de gratitud, frente al misterio inconmensurable de un mundo de constantes dones y de constantes pérdidas que provoca estupefacción y dolor, conmoción y espanto a partes iguales.

Hölderlin reconoció muy pronto el ideal de inocencia perdida del hombre en el pueblo griego. Consideraba que toda la grandeza y el esplendor de Grecia provenía de su subordinación a lo sagrado, de un sentimiento religioso natural y espontáneo que nacía del agradecimiento y de la celebración de una vida consagrada a la belleza y que traía como consecuencia la dignificación del ser humano. No obstante, escribe asumiendo que ese ideal de civilización ya

³ Traducción propia.

⁴ Verso de la “Canción del destino” de la novela *Hyperion* de Hölderlin. La traducción de todas las citas de esta novela es propia. Se cita según la edición de Schmidt de 1979 de la editorial Insel Taschenbuch, listada al final del artículo.

no existe: tras veinte siglos de civilización, los dioses han abandonado a los hombres. El hombre moderno habita el conflicto de la conciencia de sí mismo, de su límite y de su mortalidad. Sin embargo, tal y como señala Paloma Martínez Matías (2012: 241), este desgarró fue necesario, pues para determinarse como tal y, por tanto, estar completo, el hombre necesita la escisión de la conciencia: “Hazle saber tarde al hombre que existen otros hombres y que existe algo fuera de él mismo, pues solo entonces se volverá hombre. El hombre es un dios en cuanto se vuelve hombre. Y si es un dios, también es hermoso” (Schmidt, 1979: 100).

La poesía de Hölderlin busca, en la noche de la historia, el rostro de esos dioses perdidos, esos “muertos magníficos” (Schmidt, 1979: 26) precisamente desde esta herida, desde la insatisfacción perpetua con el presente. Hölderlin denominó a este movimiento que oscila entre la inocencia y la razón, entre el ideal y el límite, entre lo terrestre y lo divino, y que se manifiesta a través del anhelo, “la vía excéntrica”. Desarrolló esta forma de peregrinaje a través del errático camino de su Hiperión⁵, que busca la realización del ideal que encarnaban los héroes griegos:

¡Ser uno con el Todo, esa es la vida de lo divino, ese es el cielo del hombre! Ser uno con todo lo que vive, volver en el dulce olvido de uno mismo, al todo de la naturaleza, esa es la cima del pensamiento y de la alegría, esa es la sagrada cumbre de la montaña, el lugar del eterno descanso, donde el mediodía pierde su calor y su voz el trueno (Schmidt, 1979: 13).

La esencia del héroe griego es la inocencia, la ignorancia de la muerte. Pero el hombre moderno, “setenta veces arrojado del cielo a la tierra” (Schmidt, 1979: 24), ha perdido esa inocencia y no puede perseguir lo divino sin “afrontar la vida con toda su pesada carga de fatalidad” (Ospina, 1995: 26):

Yo, tan escindido en mi interior ya de todo, solitario y extranjero con toda el alma entre los hombres, tan ridículamente acompañado en las más amadas melodías de mi corazón por el son de las campanas del mundo; yo, antipático a todos los ciegos y los tullidos y, no obstante, yo mismo tan ciego y tullido, con el corazón tan abrumado por todo lo que, aunque fuera de lejos, me asemejara a los listos y a los razonadores, a los bárbaros y a los ingeniosos, y, con todo, tan lleno de esperanza, tan lleno solo de la espera de una vida más hermosa... (Schmidt, 1979: 8).

La vía excéntrica es el camino que ha de seguir el hombre moderno en su peregrinaje para recuperar la familiaridad con el Todo que tenían los hombres antiguos de manera ingenua y natural (Barrios, 1986: 153), buscando infatigablemente, desde “el dolor de nuestra condición mortal [...] el lugar donde el viejo cielo y la vieja tierra nos sonrían” (Schmidt, 1979: 14, 102).

Con los años, la fatigosa búsqueda de lo sagrado de Hölderlin desemboca en la conclusión de que el lenguaje resulta insuficiente. Parece paradójico que una poesía que, tal y como señaló Heidegger, se justifica a sí misma como medio de mostración del ser, como presencia que desoculta la incoherencia y la grieta que caracterizan al ser humano y como instrumento de educación, opte finalmente por el silencio. De alguna manera, el silencio resulta un requisito para la manifestación de aquello que se oculta, y se revela solo a través de una voz sorda. Hölderlin terminará sus días retirado y esquizofrénico, preso de un trastorno del lenguaje que casi pareciera obstinación en negar toda comunicación. Quizá entendió al final que tampoco la poesía era capaz de rasgar el velo tras el que se esconden los dioses que nos han retirado su mirada, que tal vez la misión del poeta sea tan solo la de habitar el inhóspito espacio que existe entre la palabra y el silencio, que quizá su labor sea un “dejar lo indecible como no dicho, justamente a través de su decir” (Martínez Matías, 2012: 39).

3. *Der Archipelagus*

3.1. Grecia como ideal político

Der Archipelagus es un largo poema elegíaco que lamenta con nostalgia la desaparición de la antigua Grecia y, por tanto, la imposibilidad de realizar el ideal que esta representaba. Hölderlin empezó a escribirlo en el año 1800, pero, tras varios proyectos de publicación fallidos, el poema no vio la luz hasta el año 1804 en la revista *Vierteljährliche Unterhaltungen*. La escritura de este poema llega en un momento de la historia de Europa muy pertinente: los años en los que se han de recoger los verdaderos frutos de la Revolución francesa. Alemania, una nación todavía por hacer, contemplaba estos acontecimientos aún con cierta ingenuidad y veía en la Revolución un modelo político fundamentado en la razón y la justicia para la constitución de su propio proyecto político. Hölderlin compartía en su juventud este entusiasmo. Para él, la Revolución francesa representaba la posibilidad de realizar los grandes ideales de la humanidad. Teniendo en cuenta esto, debemos tomar este poema como una propuesta. Hölderlin se sabe hijo del espíritu de su tiempo, asume su condición histórica y pone su voz al servicio de sus contemporáneos. No canta para los hombres antiguos, no trata de evadirse de la responsabilidad que tiene con el presente refugiándose en épocas remotas. La Grecia que él desentierra en este poema no es, pues, una abstracción ideal e idílica, situada en un espacio

⁵ El nombre le viene del titán Hiperión, hijo de Gea (tierra) y Urano (cielo).

mítico, sino una Grecia concreta, la del siglo de Pericles, la Grecia de un pueblo cuyo destino Hölderlin desea para su propia nación, una Grecia acontecida en el curso de la historia.

El hito histórico que Hölderlin elige evocar en *Der Archipelagus* es la batalla de Salamina, el momento en el que Grecia afirma la libertad de su propio pueblo frente a la tiranía persa y se aparta de Oriente definitivamente. Para Hölderlin lo que distingue al griego de otros pueblos (especialmente de los pueblos orientales) es su sentido de la justicia política, fruto de una religiosidad genuina que nace como consecuencia del amor a la belleza:

Como un poderoso déspota, a sus habitantes obliga la zona oriental del cielo, con su poder y su esplendor, a tirarse al suelo, y aún antes de que el hombre haya aprendido a andar, ya tiene que arrodillarse, antes de que haya aprendido a hablar, tiene que rezar; antes de que su corazón alcance el equilibrio, tiene que inclinarse hacia un lado de la balanza; y antes de que su espíritu sea lo bastante fuerte para dar flores y frutos, el destino y la naturaleza ardiente le arrebatan toda su fuerza. El egipcio está sometido antes de llegar a ser un todo, y por eso no sabe nada sobre el todo ni sobre la belleza y lo más elevado que es capaz de nombrar es un enigma terrible; la muda y oscura Isis es el principio y el fin, una infinitud vacía, de la que jamás ha salido nada razonable. De la nada no ha salido nunca nada, por muy sublime que ésta sea [...] De la belleza del espíritu ateniense proviene también su irrenunciable sentido de la libertad. El egipcio soporta sin dolor el despotismo de lo arbitrario; el hijo del norte soporta sin aversión el despotismo de la ley, la injusticia bajo la forma de la legalidad; pues el egipcio tiene, desde el vientre materno, un impulso hacia la veneración y la idolatría; por otro lado, en el norte se cree demasiado poco en la pura y libre vida de la naturaleza como para no depender supersticiosamente de lo legal.

El ateniense no puede soportar lo arbitrario porque su naturaleza divina no admite ser importunada; no puede soportar la legalidad en todo porque tampoco entiende su necesidad (Schmidt, 1979: 102).

La batalla de Salamina marca definitivamente la afirmación de los valores culturales propios del pueblo griego y eso la convierte en el hito histórico que da origen a Occidente. Tal como señala Helena Cortés (2011: 16), Hölderlin desdeña los temas de la épica mítica porque pretende hacer épica histórico-fundacional. Fundamenta sus propios ideales en el curso del irrevocable devenir histórico para fundar una nueva mitología que aúne razón y sensibilidad y que posibilite una revolución estética desde la cual avanzar hacia un cambio en la sociedad presente:

Hay que ser razonable, hay que convertirse en un espíritu autoconsciente antes de ser una persona, hay que convertirse en un hombre inteligente antes de ser niño; la unidad del hombre en su totalidad y la belleza no pueden llegar a florecer y madurar en él antes de formarse y desarrollarse [...] Pero de la sola inteligencia nunca ha nacido nada inteligible, y de la sola razón nunca ha nacido nada razonable.

La razón sin la belleza del espíritu es como un servicial artesano que talla una valla de madera tosca tal y como se le ha indicado y clava los postes uno al lado del otro para el jardín que quiere construir su maestro. Todo el asunto de la inteligencia es una cuestión de necesidad. Nos protege del absurdo y de la injusticia proporcionándonos orden, pero estar protegido del absurdo y de la injusticia no es el grado más alto al que puede aspirar el hombre (Schmidt, 1979: 104).

Con todo, el optimismo con el que Hölderlin contempla el ideal político que desea para su propia nación irá empañándose en el transcurso de los años que separan la fecha de inicio de la composición de *Der Archipelagus* y la fecha de su publicación. Durante este tiempo, el poeta experimentará los desencuentros más amargos de su vida: la muerte de su gran amor, Susette Gontard, la decepción del proyecto revolucionario francés, tan profundamente alejado del ideal estético que para el poeta debía fundamentar toda política basada en lo humano, y la evidencia del trágico desencuentro del hombre con los límites que le imponen tanto su propia razón como el mundo del que está exiliado. Como consecuencia de esta crisis, su escritura se vuelve cada vez más oscura. Su lenguaje se depura de imágenes y metáforas, las frases se suceden sin transiciones, la sintaxis se trunca y las estrofas parecen a veces al borde de la incoherencia gramatical. *Der Archipelagus* es un poema a caballo entre estos dos periodos, y, aunque en él pueden hallarse aún trazas del entusiasmo optimista de su juventud, se advierte ya la “tendencia al autismo expresivo” (Cortés Gabaudán, 2011: 23) que definirá sus últimos años.

3.2. El paisaje marítimo

Un segundo elemento esencial en la evocación de Grecia de este poema es la configuración del paisaje marítimo. Ya desde el propio título, el poeta presenta a Grecia como *archipiélago*, un nombre que se usaba en tiempos de Hölderlin para designar al Egeo. Como ya hemos visto, Hölderlin busca lo sagrado en la naturaleza y en este poema se dirige directamente a ella, personificada en el dios del mar. La relación de Grecia con el mar es muy importante para entender las razones por las que este pueblo consiguió mantener su independencia intelectual y espiritual y desarrollar una cultura tan característica. El aislamiento que le proporcionó su propia geografía le permitió vivir libre de influencias extranjeras:

El pueblo de los atenienses se desarrolló imperturbable desde todos los puntos de vista, más libre de toda influencia violenta que ningún otro pueblo de la tierra. Ningún conquistador lo debilitó, ninguna victoria lo embriagó, ninguna religión extranjera lo insensibilizó, ninguna sabiduría apresurada lo hizo madurar a destiempo (Schmidt, 1979: 98).

Por otro lado, la configuración del paisaje en este poema es esencial para comprender su sentido más allá de la pura descripción evocadora. El movimiento excéntrico del que ya se ha hablado, como vía de conocimiento de lo sagrado, se revela a través de los diferentes elementos paisajísticos. Así, el elemento aéreo, el éter, representa el alma fuera de los límites del individuo, la participación del hombre con el espíritu sagrado de la naturaleza. El sol, que representa al dios Apolo, pero también asociado a Oriente, donde nace, encarna la unión de lo apolíneo (armonía, perfección formal, belleza medida y comprensible con la razón) y de lo dionisiaco (el ímpetu, lo sensorial, la exaltación de las pasiones y de la intuición) (Cortés Gabaudán, 2011: 92). En el mar se producen dos movimientos: el movimiento horizontal, que representa el peregrinaje y la errancia, y el movimiento vertical de las islas, que ascienden desde las profundidades hasta el cielo. Se hablará de todo ello con más detalle en el análisis.

3.3. Estructura y aspectos formales

El poema sigue una estructura bastante clara, que es importante conocer para la traducción de los términos que articulan las transiciones a las diferentes secciones. El poema se abre con la invocación al dios del mar y se presentan los distintos elementos del paisaje que se relacionan con él: las islas, elemento terrestre (segunda estrofa, versos 9-24); las estrellas, elemento relacionado con lo divino (tercera estrofa, versos 25-34); el sol (cuarta estrofa, versos 35-42); el éter (quinta estrofa, versos 43-53) y la noche (sexta estrofa, versos 54-61). El segundo bloque temático es la evocación del esplendor de Atenas, el trabajo del pueblo y la belleza que preside su cotidianidad (versos 62-85). A partir de la tercera parte, se introduce Grecia dentro del curso de su historia. Entre los versos 86-135 se narra la batalla contra los persas. La cuarta parte del poema (versos 136-163) describe las ruinas de Atenas tras la batalla y la desolación del pueblo que regresa al hogar. La quinta parte del poema (versos 164-199) narra el renacimiento de la ciudad, la recuperación de la tierra y de las gentes. Los últimos versos se centran en la evocación de Grecia desde el presente de los hombres que han perdido la familiaridad con el Misterio.

A pesar de que, desde el punto de vista temático, este poema podría ser una elegía, teniendo en cuenta la métrica debemos considerarlo un himno. Hölderlin hace uso del metro de la épica griega, el hexámetro dactílico, un verso largo, muy natural en griego y muy adecuado para la narración. Y, en cierto modo, *Der Archipelagus* es una narración, porque el objetivo del poema es hacer vivir a Grecia, resucitarla en el poema, darle aliento por espacio de unos pocos versos. Tal y como señala Helena Cortés (2011: 14-15), la distinción entre fondo y forma en este poema es absurda. Hölderlin quiere resucitar a Grecia utilizando “su propio lenguaje” y “sus acentos familiares”.

Sin embargo, el viaje de Hölderlin hacia la recuperación de Grecia concluye en su desaparición y en el desencuentro. En este punto es también muy significativa la elección del hexámetro, un metro muy fluido en lengua griega, pero extremadamente difícil en otras lenguas, y esta dificultad, que a veces obliga a una sintaxis truncada y difícil, expresa también la imposibilidad del encuentro. Sin embargo, Hölderlin consigue versos musicales y llenos de una fuerza contenida y condensada, obligada por la construcción del metro griego en alemán.

A pesar de que el hexámetro dactílico es un metro muy difícil para cualquier lengua que no conserve la cantidad vocálica, el alemán es más apropiado que el español, dado que la sílaba tónica coincide casi siempre con el lexema de las palabras, lo cual resulta muy conveniente pues en este tipo de verso el acento (que sustituye a las cantidades) debe caer siempre al principio de cada pie. Por otro lado, el alemán cuenta con recursos fonéticos muy convenientes para este tipo de versificación de los que el español carece, tales como la posibilidad de alargar algunas vocales en determinadas palabras. El trabajo de versificación en español es, por tanto, tarea difícil, y se lleva a cabo necesariamente con considerables licencias sintácticas y semánticas.

4. Estudio comparativo

Dada la extensión de este poema, he limitado este análisis comparativo a la primera mitad, hasta el verso 135. Estos versos corresponden a la presentación del espíritu griego dentro de su circunstancia geográfica (exposición de los elementos paisajísticos) e histórica (descripción de la batalla). En lugar de seguir el orden de los versos se va a proceder señalando los elementos recurrentes en el poema que ofrecen mayores dificultades a la hora de traducir, precisamente porque son decisivos para entender el sentido profundo del poema y del pensamiento del autor: términos específicos de la obra de Hölderlin, simbología del paisaje, traducción de prefijos y partículas y categorías verbales. Para ordenar los aspectos que se van a comparar se ha atendido a tres puntos definitivos para comprender el poema: en primer lugar, los tres movimientos de la vía excéntrica como camino hacia lo sagrado (verticalidad, horizontalidad y circularidad); en segundo lugar, la personificación del mar como testigo de la historia de Grecia y encarnación de su espíritu; y en tercer lugar, la cuestión de la poesía como fuerza actante y potencia creadora capaz de transformar el mundo.

4.1. Los movimientos de la vía excéntrica

El camino hacia lo sagrado que propone Hölderlin, la vía excéntrica, se articula a través de tres movimientos diferentes que están presentes a lo largo de todo el poema:

4.1.1. *Verticalidad: anhelo y aspiración*

En primer lugar, un movimiento vertical y ascendente, el del anhelo (*ahnen*), el que efectúa el alma humana cuando atisba el rostro de los dioses ausentes. El hombre era en origen uno con los dioses (*das Göttliche*), y está en su naturaleza la búsqueda de esa unidad perdida. El verbo *ahnen* en alemán no tiene el matiz de regreso que tiene el verbo “anhelar” en español, sino una connotación de potencialidad, de aspiración a algo que aún no se conoce y que el deseo no explicita con una forma concreta. *Ahnung* podría significar “anhelo”, pero también “aspiración” e “intuición de futuro”. Sin embargo, esta verticalidad es bidireccional, pues este movimiento de ascenso no se puede dar sin haber descendido hasta los abismos del ser humano. Mirar el rostro de los dioses implica ser consciente de la herida del hombre, ahondar en las profundidades del ser para emerger de nuevo. A continuación, se muestran algunos ejemplos en los cuales está presente este movimiento de ascenso o de *Ahnung*.

Ejemplo 1 (versos 3 y 4)

Original	Traducción de Helena Cortés Gabaudán	Traducción de Luis Díez del Corral
<i>Lüfte dir die beruhigte Flut, und sonnet der Delphin, aus der Tiefe gelockt, am neuen Lichte den Rücken?</i>	(...)¿Envuelven en calma tu flujo brisas ansiadas y sube del fondo el delfín y su lomo baña al reclamo del sol que le alumbraba con luces no usadas?	(...)¿acarician brisas propicias tus olas tranquilas? ¿y solea el delfín sus lomos a la nueva luz, atraído desde lo profundo?

El movimiento de ascenso aparece desde los primeros versos del poema. El delfín le tiende su lomo al sol emergiendo “desde las profundidades”. La traducción de *Tiefe* por “fondo” en la versión de Cortés Gabaudán pierde el contraste entre la tiniebla de lo profundo y la luz de la superficie, un contraste que no solo juega con la isotopía de la claridad, sino también con la de la verticalidad. En este caso, considero más apropiada la traducción de Díez del Corral, que no solamente mantiene este sentido de profundidad, sino también el sentido de atracción del verbo *locken*, que sugiere un movimiento vertical (que también tiene el verbo *ahnen*), que tiene su origen en el sol: el delfín, representando al hombre, no asciende por iniciativa propia, sino que su movimiento es generado por la atracción del sol. Del mismo modo, los hombres, de acuerdo con la poética de Hölderlin, experimentamos un anhelo que proviene de la parte divina que aún permanece en nosotros.

Ejemplo 2 (versos 13-24)

Este movimiento de verticalidad se expresa también a través del paisaje: las islas surgen desde lo profundo del mar y se elevan sobre la superficie hacia el cielo. La estrofa describe cómo el mar permanece inalterable y eterno, a pesar de que las islas se hundan o de que emerjan otras nuevas como consecuencia de los movimientos sísmicos. Los versos originales representan este ascenso de manera muy gráfica.

Original	Traducción de Helena Cortés Gabaudán	Traducción de Luis Díez del Corral
<i>Kreta steht und Salamis grünt, undämmert von Lorbeern, Rings von Strahlen umbliht, erhebt zur Stunde des Aufgangs Delos ihr begeistertes Haupt, und Tenos und Chios Haben der purpurnen Früchte genug, von trunkenen Hügeln Quillt der Cypriertrank, und von Kalauria fallen Silberne Bäche, wie einst, in die alten Wasser des Vaters. Alle leben sie noch, die Heroënmütter, die Inseln, Blühend von Jahr zu Jahr, und wenn zu Zeiten, vom Abgrund Losgelassen, die Flamme der Nacht, das untre Gewitter; Eine der holden ergriff, und die Sterbende dir in den Schoss sank, Göttlicher! du, du dauertest aus, denn über den dunkeln Tiefen ist manches schon dir auf und untergegangen.</i>	Creta persiste y laureada verdece también Salamina Delos nimbada de un halo a la hora del alba su frente yergue entusiasta, lo mismo que Tenos y Quios rebosan frutos purpúreos y ebrias colinas derraman sin tregua zumo de Chipre y Calauria se viste de arroyos de plata; claras corrientes cayendo en las aguas antiguas del Padre. Héroes parieron tus islas , mas todas conservan la vida; año tras año florecen, por mucho que a veces el fondo suelta le diera el abismo a nocturnas tormentas y llamas, íncultas islas hundiendo tocadas de muerte en tu seno . Tú, sin embargo, perduras; pues sabes, divino, que siempre círculo eterno de cosas resurge o se hunde en tu fondo .	Creta se yergue y Salamina verdea; alboreada de laureles florecida de rayo, levanta Delos a la hora del amanecer , entusiasmada, su cabeza; Tenos y Chíos abundan en frutos purpúreos; de las embriagadas colinas mana el vino de Chipre, y en Calauria se precipitan arroyos de plata, como entonces, en las viejas aguas del padre. Todas ellas viven todavía, las madres de los héroes, las islas , floreciendo de año en año, y cuando, a veces, desatada del abismo , la llama de la noche, la tormenta inferior, conmovía a alguna de las islas graciosas, que, moribunda, se sumergía en tu seno , tú, divino, tú, perdurabas, ¡pues es tanto lo que ha nacido y se ha hundido en tus oscuras profundidades!

A continuación, presento un esquema con las palabras que configuran esta verticalidad del paisaje ordenadas en el eje de la recta. Entre paréntesis aparece el significado literal de las palabras y a continuación el modo en que han sido traducidas.

Göttlicher (“divino”): divino/divino
Hügeln (“colinas”): colinas/colinas
Aufgang (“amanecer”): alba/amanecer
erhebt (“erguir”): yerguen/levanta
Insel (“isla”): isla/isla
steht (“estar de pie”): persiste/yergue
auf und untergegangen (“emerger” y “hundirse”): resurge o se hunde/ha nacido o se ha hundido
fallen (“caer”): cayendo/se precipitan
sank (“hundir”): hundiendo/se sumergía
Abgrund (“abismo”): fondo/abismo
Tiefen (“profundidades”): fondo/profundidades
manches (“algo”): círculo eterno/tanto

Por lo general, ambas versiones difieren poco en la traducción de estos términos. Cabe señalar la dificultad que supone traducir el verbo *stehen*, que indica una manera vertical de estar inmóvil en un espacio. El alemán es extremadamente preciso y el español ha de suplir muchas veces esa carencia con adverbios que maten el significado del verbo. Helena Cortés Gabaudán ha optado por escoger un verbo distinto, “persistir”, que no expresa una posición, sino que tiene un matiz temporal que en el texto original no está.

En los últimos versos, que significarían “pues sabes que siempre, sobre la oscuridad del abismo algo emerge o se hunde en tu fondo”, se sustituye el “oscuro abismo” por el “círculo eterno” que se justifica como una alegoría de la naturaleza eterna, que se transforma, pero nunca muere. En efecto, este movimiento circular aparece en muchas partes del poema, y por ese motivo, se trata de una licencia plenamente defendible, tanto desde el punto de vista semántico (pues se describe el movimiento eterno de ascenso y descenso), como desde la perspectiva de la poética del autor. Sin embargo, con esta elección la traducción pierde el sentido de la imperturbabilidad del mar ante el hundimiento y el resurgir de sus islas. La traducción de Díez del Corral se ajusta más al significado exacto de estas palabras. Sin embargo, la exactitud terminológica de la traducción de Díez del Corral, propia de una versión que asume menos riesgos, conlleva una sintaxis menos sintética y, por tanto, más alejada del estilo de Hölderlin, que genera versos más largos.

Ejemplo 3 (25-27)

Original	Traducción de Helena Cortés Gabaudán	Traducción de Luis Díez del Corral
<i>Auch die Himmlischen, sie, die Kräfte der Höhe, die stillen, Die den heiteren Tag und süßen Schlummer und Ahnung Fernher bringen über das Haupt der fühlenden Menschen</i>	Ellos, los astros celestes, que pueblan callados lo alto, ellos, que el día sereno y sus dulces presagios y ensueños portan de lejos llenando la mente del hombre sensible	También ellas, las celestes, las potestades de la altura, las silenciosas, que traen desde lejos, de la plenitud de la fuerza, el día sereno y el dulce sueño sobre la cabeza de los hombres sensibles;

De este ejemplo cabe señalar la elección de Cortés Gabaudán de traducir *Ahnung* por “presagios”. El término es, como hemos visto, muy polisémico, y en el contexto de este pasaje, en el que los astros, “los celestes, las fuerzas silenciosas de lo alto”, depositan en la frente de los hombres los “anhelos” y los ensueños, la palabra alemana *Ahnung*, más que un anhelo, representa una intuición, un augurio, un indicio, la reminiscencia dormida de algo que hemos olvidado pero cuya sombra aún conservamos dentro de nosotros mismos. La traducción de Díez del Corral omite directamente este término, que reviste especial importancia en el poema para comprender la trascendencia de la intuición como verdadera forma de conocimiento en la obra de este poeta.

Ejemplo 4 (54-56)

Original	Traducción de Helena Cortés Gabaudán	Traducción de Luis Díez del Corral
<i>Dennoch einsam dünkest du dir; in schweigender Nacht hört Deine Weheklage der Fels, und öfters entflieht dir Zürnend von Sterblichen weg die geflügelte Woge zum Himmel.</i>	Solo te sientes, empero, y escuchan en noche que calla triste lamento las rocas, y a ratos, la furia te estalla: lanzas tus olas aladas al cielo, del mundo bien lejos.	Y, sin embargo, tú te imaginas solitario; en la noche callada la roca oye su lamento, y muchas veces, con enojo de los mortales, huyen hacia el cielo tus olas aladas.

La palabra *entfliehen* significa “fugarse” y el prefijo *ent-* tiene un significado de distanciamiento. La imagen que propone Hölderlin es la de las olas huyendo del mar hacia el cielo. El movimiento es de nuevo vertical, de ascenso, el mismo ascenso que experimenta el corazón cuando se levanta hacia lo alto. La traducción de Cortés Gabaudán no recoge del todo este sentido de elevación (como sí lo hace en cambio la de Díez del Corral) sino que evoca un retiro del mundo.

4.1.2. Horizontalidad: retorno, permanencia y eternidad

El segundo movimiento que articula el poema es el regreso (*kehren*: “regresar”), un movimiento que sí podemos identificar con la nostalgia y que tiene que ver con la mirada retrospectiva al pasado de Grecia. Este movimiento tampoco es unidireccional: la vuelta al pasado tiene como objeto la construcción de un futuro nuevo.

Ejemplo 5 (versos 1-2)

Original	Traducción de Helena Cortés Gabaudán	Traducción de Luis Díez del Corral
Kehren die Kraniche wieder zu dir, und suchen zu deinen Ufern wieder die Schiffe den Lauf? (...)	¿ Tornan las grullas de nuevo a tu lado y enfilan de nuevo rumbo a tus costas los barcos?	¿ Vuelven las grullas hacia tí?, ¿y dirigen de nuevo hacia tus orillas su rumbo las naves?

El primer verso del poema empieza con un verbo (*kehren*) que marca claramente este movimiento de retorno al pasado, un verbo que ambas traducciones han respetado. Sin embargo, ninguna de ellas conserva el sentido de tentativa que encierra la expresión *den Laufsuchen* (“buscar el rumbo”). Tanto el verbo “enfilan” como “dirigen” implican la idea de un destino claro que se conoce con precisión. Hölderlin en estos versos expresa más bien la idea de la errancia y del peregrinaje: el viaje hacia las costas de los barcos es incierto, la vuelta a casa, tal y como hiciera Ulises, no va en línea recta, sino que se plantea como un interrogante, como una búsqueda. Una posible opción podría haber sido: “¿Buscan de nuevo a tus costas su rumbo las naves?”

Ejemplo 6: la traducción de los adverbios temporales (versos 9-12 y 17)

Lo que busca Hölderlin en la ruina de Grecia es la posible pervivencia del espíritu sagrado que caracterizaba a este pueblo. Esto se expresa a través de innumerables adverbios temporales (monosilábicos casi siempre), cuya abundancia en modo alguno carga el texto original alemán, un idioma que admite muchísimas partículas enfáticas y que tiende a ser muy preciso en sus enunciados: *immer* (“siempre”), *noch* (“aún”), *einst*, *sonst* (“entonces”). Conservar estos adverbios en español es difícil, pues nuestro idioma no admite un exceso tal de partículas y adverbios:

Original	Traducción de Helena Cortés Gabaudán	Traducción de Luis Díez del Corral
<i>Immer, Gewaltiger! lebst du noch und ruhest im Schatten Deiner Berge, wie sonst; mit Jünglingsarmen umgänst du Noch dein liebliches Land, und deiner Töchter, o Vater! Deiner Inseln ist noch, der blühenden, keine verloren.</i>	Tú, poderoso, pervives por siempre inmutable a la eterna sombra que arrojan tus montes; con brazos de joven estrechas fuerte a tu tierra amorosa y ninguna de todas tus hijas, islas amadas, perdiste, pues siguen cubiertas de flores.	¡Siempre, poderoso!, vives todavía y descansas a la sombra de tus montañas, como entonces ; con brazos de muchacho ciñes todavía a tu tierra querida, y de tus hijas, ¡oh padre!, de tus islas, de las florecientes, ninguna se ha perdido todavía

Verso 17

Original	Traducción de Helena Cortés Gabaudán	Traducción de Luis Díez del Corral
<i>Silberne Bäche, wie einst, in die alten Wasser des Vaters</i> (como entonces)	Claras corrientes cayendo en las aguas antiguas del padre.	arroyos de plata, como entonces , en las viejas aguas del padre

En este ejemplo se puede ver con mucha claridad todos los adverbios que no se trasladan al español en la traducción de Helena Cortés Gabaudán y que dotan al paisaje de una sensación de perdurabilidad precaria: en efecto, el mar “vive todavía”, las montañas perduran “como entonces”, el mar sigue “estrechando su tierra querida”, y “ninguna de las islas se ha perdido todavía”. Estos adverbios, que la traducción de Díez del Corral sí conserva, hacen que contemplemos el paisaje como una ruina, con una cierta sensación de incertidumbre e inestabilidad. No obstante, la repetición hasta tres veces del adverbio “todavía”, especialmente sonoro en español, sí que resulta reiterativa. En alemán solo se repite *noch* y únicamente una vez y, en cualquier caso, estas partículas son muy habituales en alemán, además átonas. Consideramos que “aún” hubiese sido una opción más adecuada para mantener la musicalidad de los versos evitando esas repeticiones tan molestas desde el punto de vista eufónico.

Ejemplo 7: errancia y peregrinaje (versos 32-33)

Original	Traducción de Helena Cortés Gabaudán	Traducción de Luis Díez del Corral
<i>Leuchtest du von himmlischem Glanz, und so, wie sie wandeln, Wechseln die Wasser dir, es tönt die Weise der Brüder Droben ihr Nachtgesang, im liebenden Busen dir wieder (v.32-33)</i>	Fulges con brillos celestes, si trocan su curso los astros mudas tus aguas con ellos, resuena en tu pecho amoroso eco de canto nocturno que entonan celestes Dioscuros.	luces tú con fulgor celeste, cambiándose tus aguas a su paso, y alta melodía de los Hermanos, su canto nocturno, resuena de nuevo en tu pecho amante.

Las palabras *wandeln* y *wandern* son términos que remiten inmediatamente a la poética del viaje del Romanticismo. Forman parte del conjunto de elementos culturales que asociamos a lo germánico. Pero, al margen de todo eso, en cierta medida irrelevante, puesto que Hölderlin no es un poeta estrictamente romántico, son palabras imprescindibles para comprender el camino de la vía excéntrica. Ambas tienen la misma raíz y se asocian a la acción de caminar. *Wandeln* tiene el matiz del deambular, del caminar sin un rumbo fijo. No obstante, deambular no implica para Hölderlin una pérdida, y en este punto la traducción “trocar su curso” es algo fallida. La errancia es un requisito para el peregrinaje (*wandern*). Tan solo podemos alcanzar una meta asumiendo el desvío, la caída, el fracaso, y aceptando recorrer sin atajos el camino de la herida propia.

Ejemplo 8 (72-75)

Original	Traducción de Helena Cortés Gabaudán	Traducción de Luis Díez del Corral
<i>Siehe! da löste sein Schiff der fern hinsinnende Kaufmann, Froh, denn es wehet' auch ihm die beflügelnde Luft und die Götter Liebten so, wie den Dichter; auch ihn, dieweil er die guten Gaaben der Erd' ausglich und Fernes Nahem vereinte.</i>	¡Mira! Ya zarpa añorante de ignoto horizonte el mercante, sóplale brisas que alas le prestan dichoso y los dioses ámanle como al poeta, pues ricos presentes del agro carga y reparte y cercano y lejano reúne en su barco.	¡Mira! En aquel lugar soltaba las amarras de su nave el comerciante, soñando en lejanías , alegre, pues también a él le soplaban la brisa alígera, y los dioses también le amaban, como al poeta, pues conciliaba los vuelos dones de la tierra y unía lo lejano con lo próximo.

La traducción de los participios de presente resulta muy difícil en español. *Fernsehen* significa en español “mirar lejos”. Helena Cortés ha hecho una traducción muy interpretativa del verbo que conserva muy bien el movimiento horizontal en la línea del paisaje.

4.1.3. Circularidad

El tercer movimiento presente en el poema es envolvente y circular: se trata del movimiento del éter, la presencia divina que atraviesa la realidad entera. Esta circularidad se expresa sobre todo a través del prefijo *um-*, que implica rodear, abrazar o circundar. La formación de palabras en alemán es mucho más flexible que en español. El prefijo puede añadirse a casi cualquier verbo y el significado que se genera de la combinación de ambos elementos se representa de manera muy gráfica, difícilmente trasladable al español de manera sintética. A continuación, se presentan algunos ejemplos de cómo se han traducido los verbos que contienen este prefijo:

Ejemplo 9: *umatmen* (*um*+respirar)

Original	Traducción de Helena Cortés Gabaudán	Traducción de Luis Díez del Corral
<i>Kehren die Kraniche wieder zu dir, und suchen zu deinen Ufern wieder die Schiffe den Lauf? umatmen erwünschte Lüfte dir die beruhigte Fluth, und sonnet der Delphin, Aus der Tiefe gelockt, am neuen Lichte den Rücken?</i>	¿Tornan las grullas de nuevo a tu lado y enfilan de nuevo tumbo a tus costas los barcos? ¿ Envuelven en calma tu flujo brisas ansiadas y sube del fondo el delfín y su lomo baña al reclamo del sol que le alumbraba con luces no usadas?	¿Vuelven las grullas hacia ti?, ¿y dirigen de nuevo hacia tus orillas su rumbo las naves?, ¿ acarician brisas propicias tus olas tranquilas?, ¿y solea el delfín sus lomos a la nueva luz, atraído desde lo profundo?

Ambos traductores han preferido traducir por el sentido del prefijo *um-* y obviar el significado de *atmen*. La traducción de Díez del Corral se aleja bastante del significado original, optando por el término “acariciar”, que tan

solo de manera lejana sugiere un sentido envolvente. En caso de haber querido mantener el sentido del verbo principal *atmen* conservando la partícula, hubiera sido difícil no recurrir a una paráfrasis (“Respiran en torno ansiadas corrientes el flujo calmado”). Hölderlin juega con la incompatibilidad semántica del verbo “respirar” y del sustantivo “flujo” (de agua). Quizás traducir *Lüfte* (“brisas”, “aires”) por “corrientes” ayudaría a combinar el elemento acuático y el aéreo.

Ejemplo 10: *umblühen* (um+floreecer), *umdämmern* (um+atardecer)

Original	Traducción de Helena Cortés Gabaudán	Traducción de Luis Díez del Corral
<i>Kreta steht und Salamis grünt, undämmert von Lorbeern Rings von Stralen umblüht, erhebt zur Stunde des Aufgangs Delos ihr begeistertes Haupt, und Tenos und Chios Haben der purpurnen Früchte genug, von trunkenen Hügeln Quillt der Cypriertrank, und von Calauria fallen Silberne Bäche, wie einst, in die alten Wasser des Vaters.</i>	Creta persiste y laureada verdece también Salamina Delos nimbada de un halo a la hora del alba su frente yergue entusiasta, lo mismo que Tenos y Quios rebosan frutos purpúreos y ebrias colinas derraman sin tregua zumo de Chipre y Calauria se viste de arroyos de plata; claras corrientes cayendo en las aguas antiguas del Padre.	Creta se yergue y Salamina verdea; alboreada de laureles florecida de rayo , levanta Delos a la hora del amanecer, entusiasmada, su cabeza; Tenos y Chíos abundan en frutos purpúreos; de las embriagadas colinas mana el vino de Chipre, y en Calauria se precipitan arroyos de plata, como entonces, en las viejas aguas del padre.

En este caso la traducción de Helena Cortés ha renunciado a traducir la imagen que brinda el verbo *umdämmern*: la isla está efectivamente laureada (*Lorbeern* significa “laureles”) por la luz del sol que desciende sobre ella rodeándola por entero. Díez del Corral sí ha mantenido la imagen de la luz del sol con el verbo “alborear”, usándolo como verbo transitivo. Pasa algo parecido con el verbo *umblühen*. Díez del Corral ha obviado el matiz circular y ha mantenido la imagen del florecimiento y de los rayos, en una construcción un poco difícil en español. Helena Cortés ha mantenido el matiz circular y luminoso del verbo (“nimbada”) de un modo muy sintético, aunque perdiendo la imagen de florecimiento. Una posible alternativa podría ser añadir el adjetivo “florido” a la palabra “halo”, pero esta solución rompería el hexámetro que mantiene la versión de Cortés Gabaudán.

4.2. Personalización del mar

Como ya se ha comentado, en *Der Archipelagus* el poeta se dirige directamente al dios del mar, que no es tan solo un elemento paisajístico más, sino testigo del pueblo de Grecia, de su historia y de su espiritualidad. La personalización del mar y su implicación en los acontecimientos se expresan a través del dativo ético, un elemento muy difícilmente conservable en español.

Ejemplo 11 (61-64)

Original	Traducción de Helena Cortés Gabaudán	Traducción de Luis Díez del Corral
<i>Sage, wo ist Athen? ist über den Urnen der Meister Deine Stadt, die geliebteste dir, an den heiligen Ufern, Trauernder Gott! dir ganz in Asche zusammengesunken</i>	Dime ora, ¿qué fue de Atenas? ¿Recubren tu polis amada sobre las tumbas de sabios, en sacras riberas, cenizas, ¡oh dios del luto!, y ya toda se ha hundido , perdióse con ellas?	Di, ¿dónde está Atenas? Tu ciudad preferida, ¡dios afligido!, ¿ha sido reducida totalmente a cenizas en las sagradas orillas sobre las tumbas de los grandes antiguos?

En el poema original, el modo que tiene el poeta de dirigirse al mar resulta muy familiar. El dativo ético contribuye a crear ese tono de intimidad. En ninguna de las presentes traducciones, se mantiene ese dativo ético del original, aunque en este caso el verbo sí que podría admitirlo: “¿Se *te* ha hundido tu ciudad amada, en las urnas sagradas, oh dios del luto, en las cenizas?”

4.3. La poesía como fuerza actante

Como se ha observado, Hölderlin entendía la poesía como una labor sagrada, vinculada con el devenir colectivo de su propio pueblo y como un instrumento para la educación de la civilización en una moral estética. La palabra es, pues, una fuerza dinámica, artífice de belleza y de pensamiento, y por tanto potencialmente capaz de crear un mundo nuevo. Esta capacidad creadora de las palabras se expresa a través de los participios de presente.

Ejemplo 12 (54-55)

Original	Traducción de Helena Cortés Gabaudán	Traducción de Luis Díez del Corral
<i>Dennoch einsam dünkest du dir; in schweigender Nacht hört Deine Weheklage der Fels</i>	Solo te sientes empero, y escuchan en noche que calla triste lamento las rocas	Y, sin embargo, tú te imaginas solitario; en la noche callada la roca oye tu lamento

Helena Cortés ha optado por traducir el participio de presente por una oración de relativo, manteniendo así el carácter actante de la palabra, pero perdiendo su valor como adjetivo. Díez del Corral, en cambio, opta por un participio de pasado. Es difícil mantener ambos sentidos en español. El adjetivo “silente” hubiese sido adecuado para este adjetivo concreto, dado que en este caso el adjetivo deriva directamente del antiguo participio de presente latino. Los participios de presente son muy importantes en este poema, porque caracterizan los elementos paisajísticos como sujetos del poema: la naturaleza está viva y es dinámica. El participio de presente del verbo *schweigen*, “callar”, expresa el silencio como acto, como presencia que porta un significado y no como ausencia o vacío.

Ejemplo 13 (37-38)

Original	Traducción de Helena Cortés Gabaudán	Traducción de Luis Díez del Corral
<i>Dann die Lebenden all im goldenen Traume beginnen, den die Dichtende stets des Morgens ihnen bereitet (...)</i>	súmense todos los vivos en sueños labrados en oro don que el artista poeta con cada mañana les brinda.	comienza para los vivientes el sueño dorado, que el sol creador cada mañana les prepara

Hölderlin utiliza aquí un participio presente sustantivado para apelar al sol. No le llama *Dichter*, poeta, sino *Dichtende*, el que poetiza. Dota así al epíteto de un matiz de creación. El poeta crea realidad con la palabra y al crear belleza crea también pensamiento. El sol, como el poeta, crea belleza, pero también ilumina la tierra y la hace prosperar. Este matiz está recogido en las notas al poema de Helena Cortés (2011: 93) que ha querido trasladar este sentido de creación artística en su traducción. Díez del Corral opta por “creador”, perdiendo así el matiz, tan importante en la obra de Hölderlin, de que la creación se opera a través de la palabra.

5. Conclusiones

El objetivo de este análisis no ha sido en ningún momento establecer cuál de las traducciones elegidas es mejor, ni tampoco señalar sus aciertos y sus faltas, sino mostrar la importancia de reconocer los elementos que son más relevantes en un texto para poder trasladarlos del modo más conveniente en la traducción. Para ello es fundamental el análisis del texto original a la luz del universo propio del autor, de sus constelaciones semánticas y de su visión acerca del papel que debe desempeñar la poesía. En este trabajo se ha adoptado la perspectiva del paisaje como hipótesis de trabajo. Sin embargo, la calidad de la traducción de Cortés Gabaudán, que prioriza y consigue de forma magistral el mantenimiento del hexámetro dactílico, demuestra que una traducción puede abordarse desde múltiples perspectivas, siempre y cuando se tengan en cuenta los factores que determinan la arquitectura del poema (aunque no siempre puedan trasladarse todos). Toda decisión traductológica tiene consecuencias. El mantenimiento del metro de la traducción de Cortés Gabaudán conlleva la imposibilidad de mantener siempre la máxima precisión terminológica. La traducción de Díez del Corral, que es más conservadora y no parte de una decisión traductológica tan clara ni tan fundamentada como la de Cortés Gabaudán, prioriza la literalidad semántica (lo cual no implica siempre una mayor fidelidad al sentido del poema) a costa de complicar la sintaxis con frases muy largas y algo difíciles de seguir.

A través de este análisis, se ha podido comprobar la vinculación que existe entre la poética del autor y la configuración paisajística a través de la cual se ordenan las imágenes de este poema. Para Hölderlin el paisaje marítimo constituye un vestigio del vínculo perdido del hombre con los dioses. La naturaleza presente remite al pasado de la Antigüedad clásica, y es el lugar desde el que poder construir un futuro basado en una Humanidad nueva. Tal y como se ha expuesto, el poema se articula en torno a tres movimientos, horizontalidad, verticalidad y circularidad, que dan cuenta de la expansión de este paisaje a través del tiempo y de la presencia de una sacralidad inmanente en la propia realidad. Estos movimientos se generan en el poema a través de elementos lingüísticos concretos. La fidelidad al sentido último del poema y a las particularidades de la obra de un autor, si bien no garantiza la posibilidad de trasladar todos los matices, las imágenes, las referencias, los modos de representación y las significaciones del texto, se impone como requisito para no traicionar el texto original y para reconstruir un texto con el que poder entablar una relación, un diálogo y una forma de habitación análogos a los que podríamos establecer con el texto original.

Referencias

- Barrios Casares, M., "Prólogo", en: *Hölderlin. Fragmento de Hiperión*. Sevilla: Athenaica 2016, 4-16.
- Cortés Gabaudán, H. (ed.), *Hölderlin. Der Archipelagus*. Madrid: La Oficina 2011.
- Díez del Corral, L. (trad.), *Hölderlin. El archipiélago*. Madrid: Alianza 1979.
- Guardini, R., *Hölderlin. Weltbild und Frömmigkeit*. Mainz: Matthias Grünewald 1996.
- Martínez Matías, P., "Hölderlin y lo no-dicho: sobre la cuestión del silencio en la interpretación de Martín Heidegger de su poesía", *Dianoia: Anuario de Filosofía* 69 (2012), 31-69.
- Ospina, W., "Lo bello y lo terrible", en: Plotz, J. (ed.), *Friedrich Hölderlin*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia 1995, 17-38.
- Peña Arroyave, A., "Hölderlin. Nostalgia y anhelo en 'Hyperion o el Eremita de Grecia'", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 21 (2015), 237-247. doi: https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_Romant.2015.i21.13.
- Schmidt, J. (ed.), *Hölderlin. Hyperion*. Frankfurt: Insel Taschenbuch 1979.
- Simmel, G., *Filosofía del paisaje*. Trad. de M. Andlau. Madrid: Casimiro 2013.