

**Ludwig Strauss**

*Friedrich Hölderlin:*

*Mitad de la vida*

NOTA DEL TRADUCTOR: Este muy extenso estudio de Ludwig Strauss sobre una muy breve poesía de Hölderlin se publica en forma fragmentaria, debido a que una gran parte de él (especialmente la central de sus tres secciones) se refiere muy específicamente a peculiaridades puramente formales que sólo son apreciables en el original alemán, pues se trata de detalles sobre la longitud y acentuación de las palabras, su correspondencia y su sonido propio (alteraciones, por ejemplo), que resultarían de interés muy discutible para el lector no alemán. Pero comentaremos de pasada algunas de estas apreciaciones, así como otras del resto del ensayo de Strauss. Para mejor comprensión hacemos preceder el estudio (como lo hace su autor) de la poesía original, pero por nuestra parte añadimos algunas cuantas versiones poéticas y literarias, que servirán sobre todo, para ver cuán fútil es el intento de traducir satisfactoriamente este brevísimo poema inmortal.

Hälfte des Lebens

Mitad de la vida  
(Versión literal)

Mit gelben Birnen hängt  
Und voll mit wilden Rosen  
Das Land in den See,  
Ihr holden Schwäne,  
Und trunken von Küssen  
Tunkt ihr das Haupt  
Ins heilignüchterne Wasser.  
Wech mir, wo nehm'ich, wenn  
Es Winter ist, die Blumen, und  
[wo  
Den Sommenschein  
Und Schatten der Erde?  
Die Mauern stehn  
Sprachlos und kalt, im Winde  
Klirren die Fahnen.

Con amarillas peras cuelga  
y llena de rosas salvajes  
(agavanzos, escaramujos)  
la tierra en el lago,  
vosotros graciosos cisnes,  
y embriagados de besos  
sumergís la cabeza  
en la santamente sobria agua.  
Ay de mí, dónde tomo yo, cuando  
invierno es, las flores, y dónde  
el rayo del sol  
y sombras de la tierra?  
Los muros están  
sin voz y fríos, en el viento  
rechinan las veletas.

*The Middle of Life*

The land with yellow pears and full of wild roses hangs  
dow into the lake, you gracious swans, and drunk with kisses  
you dip your heads into the sacredly sober water.

Alas for me, where shall I get the flowers when it is winter  
and where the sunshine and shadow of earth? The walls stand  
speechless and cold, in the wind weather-vanes rattle.

(Trad. Leonard Forster, *The Penguin Book of German Verse*).

Moitié de la Vie

*Avec des poires jaunes, vois,  
et pleine de roses sauvages  
la terre sur les eaux,  
et vous, cygnes charmants,  
étourdis de baisers,  
vous plongez votre tête  
dans l'onde austère et sainte.  
Hélas! où les prendai-je,*

*moi, dans l'hiver, les fleurs? où  
[prendre  
l'éclat de la lumière  
et les ombres de la terre?  
Les murs se dressent  
muets et froids; au vent  
cliquettent les girouettes.*

(Trad. René Lasne, *Anthologie bilingue de la Poésie Allemande*, Marabout Université). . . .

Mitad de la Vida

*Con amarillas peras  
y llena de rosas silvestres  
asoma la tierra en el lago;  
vosotros, cisnes benignos,  
embebidos de besos  
sumergís vuestra testa  
en el agua sagrada y virgen.*

*¡Ay de mí! Dónde buscar  
durante el invierno las flores,  
dónde el fulgor del sol  
y las sombras del suelo?  
Están los muros en pie  
mudos y fríos, en el viento  
restallan las banderas.*

(Trad. Luis Cernuda).

Mitad de la Vida

*Con peras amarillas  
y llena de rosas silvestres  
la tierra cuelga en el lago.  
¡Oh, amables cisnes  
que ebrios de besos  
hundís las frentes  
en la santa pureza del agua!  
¡Ay de mí! Dónde hallar*

Mitad de la Vida

*Colgantes peras amarillas,  
plenitud de rosas silvestres,  
pende la tierra sobre el lago;  
vosotros, dulces cisnes,  
en ebriedad de besos,  
sumergís la cabeza  
en la serena agua sagrada.  
Ay de mí! dónde hallar*

Mitad de la Vida

*Con áureas peras pende  
y con silvestres rosas,  
la tierra en el lago;  
graciosos cisnes  
y de besos ebrios  
os sumergís  
en ondas sacras y puras.*

*en invierno las flores y dónde  
la solana y las frescas  
sombras de la tierra?  
Fríos, sin palabras,  
se yerguen los muros. Y al viento  
chirrian (sic) las veletas).*

(Trad. José Vicente Alvarez - Hölderlin Poemas, Ediciones Assandri, Córdoba, Argentina).

*siendo invierno las flores,  
dónde el brillo del sol,  
la sombra de la tierra?  
Los muros se levantan  
mudos, fríos; al viento  
restallan las banderas.*

(Trad. Antonio de Zubiaurre, Revista Eco, marzo de 1966).

*Mas ay, en el invierno [de  
las flores dónde tomarlas, y don-  
la luz del sol  
y sombras del suelo?  
Mudos y fríos  
los muros; y las veletas  
crujen al viento.*

(Trad. Otto De Greiff)

I. Contenido y forma interior

Estío e invierno, como mitades de la vida, no son juventud y vejez. Hölderlin sabe, y más de una vez lo ha dicho en cartas y

en poesías, cuán apacible, alegre y deliciosa puede ser la vejez. La incurable enfermedad lo abatió, no en la vejez, sino en los años de mayor vigor. Estío e invierno, en nuestra poesía, son el bendecido, floreciente y fecundo tiempo frente al maldecido, frío y estéril, como si entre sí se restringieran, en breves estaciones variables, o en dos grandes períodos sucesivos. En su época sana, el sentimiento de la naturaleza en Hölderlin era afín al de los antiguos y al del medioevo, como que prefería con mucho el paisaje fértil y cultivado al invernal y salvaje. Como hostil aparece el invierno en todas las poesías donde lo menciona (recuérdense *Der Winter*, *El Invierno*, y más tarde *Vulkan*, *Vulcano*, y *Menons Klage um Diotima*, *Lamentos de Menón por Diotima*); al viento norte, espíritu del invierno, lo llama “el amado enemigo”, “el siempre enfadado Bóreas, mi enemigo mortal”. Ajeno a Hölderlin es el descubrimiento de la belleza del paisaje invernal que aparece en poesías de Klopstock y Herder. Sólo considera la belleza especial del invierno como belleza espiritual, como expresión de creciente claridad en las poesías del tiempo de su enfermedad que llevan el título *Der Winter*. Sólo entonces aparece por primera vez aquello de “más espiritual la vida alargada”. “más fino es el aire”, “las imágenes son, aunque dispersas, más patentes” y “pálida nieve alca los campos”. Estos son trozos de un gran poema al invierno, **versos admirables pero no poesía organizada**. En la época de buena salud, y aun en el tránsito hacia la enfermedad, el invierno, como en nuestro poema, sigue siendo negativo.

Como símbolo de dos paisajes, estío e invierno se contraponen como las dos mitades de la vida; y la clave del sentido de la imagen está en el idioma, que es conciso. Norbert von Hellingrath, en su comentario a nuestro poema, anota “que en la segunda imagen, y sólo en la segunda, se expresa el propio yo del poeta. Sólo aquí dice “ay de mí” y “yo”. Y debemos agregar que con esta aparición del Yo, que invoca el dolor, desaparece el Tú. Toda la primera estrofa es un apóstrofe, la segunda no va dirigida a nadie; el solitario yo interroga al vacío invernal, sin hallar respuesta. En los muros sin voz calla el mundo, que antes era todo

verbo. Sólo clama ahora el propio yo; sin nombrarlo, haciéndose prominente, habla en el apóstrofe o invocación de la primera estrofa, vive en relación con el paisaje. Ahora se le ofrenda éste; no hay relación entre él y aquel a quien rodea. La abolición de la correspondencia entre el yo y el mundo circundante, el impulso hacia el monólogo del yo aislado es exilio, es invierno. En un pasaje central de los fragmentos filosóficos de Hölderlin (“Sobre Representaciones Religiosas”), dice: “Sea sólo de por sí mismo, y aún más propiamente de los objetos que lo rodean, puede el hombre darse cuenta de que más que un mecanismo móvil, es en la tierra un espíritu, un dios; y ciertamente en una más viva relación, por encima de las miserias en que está y que lo rodean”. El mundo, que así manifiesta la presencia de la divinidad, pierde la palabra con la interrupción de esta relación, y muestra al hombre tan sólo el mudo “movimiento mecánico” de los hechos.

El paisaje estival de la primera estrofa se dirige pues a los cisnes, con imperioso afán; y pasa entonces de la esfera de la descripción a la del verbo, como expresión de la correspondencia. Así, tras la expresiva invocación a los cisnes que están en el centro del paisaje, la descripción de su acción se liga por medio de un “und” (“y”) con la descripción del paisaje antes de la invocación. Y entonces más rudamente irrumpe el monólogo del solitario Yo al comienzo de la segunda estrofa. Para el poeta son los cisnes imagen de los amantes, como prototipo de seres “relacionados” (*Lamentos de Menón* por Diotima IV; Emil Lehmann, en su libro *Hölderlins Lyrik*, habla de la similitud de este pasaje con nuestro poema), y como esta comparación es acertada, los amantes son el mundo circundante; y antes de la irrupción de la muerte, el espíritu los defiende del paisaje:

### III

.....  
*primaveras fenecen, los años expulsan los años,  
 cambian y pugnan, el tiempo se cierne  
 sobre testas mortales, mas no en los ojos beatos*

*de amorosas parejas que nueva vida comparten.  
Pues los días, los años estelares por siempre,  
Diotima!, con nos íntimamente se unieron,*

## IV

*Pero unidos en plácida paz, como cisnes amantes,  
que ante el lago reposan o son por las ondas mecidos,  
viendo el fondo en que nubes de plata la linfa refleja,  
y el etéreo azul que a su paso tremola;  
de tal guisa fuimos los dos; alzábase el Bóreas  
que persigue al amor y que supo abatir  
del ramaje el verdor, y la lluvia en el viento arrastrar;  
mas tranquilos reíamos, nuestro dios vigilaba  
el idilio con faz infantil y serena,  
que en un canto común nuestras almas unía.*

.....

El sér no protegido por ningún vínculo vital con el pasado entiende apenas entonces el “invierno”, y pierde, con el paisaje, floración, fructificación y lenguaje. “Al solitario los dones divinos no llegan”, dice más adelante en la citada elegía. Al vencido por el invierno, al cabo de la vida, los cisnes rememoran su propio pasado, que para él es símil también; la propia estación estiva habla en él, despidiéndose.

La composición interior de ambas estrofas se despliega en cuatro grandes representaciones: en la primera el “hängen” (“colgar”) de la tierra en el lago y, como a continuación el mismo movimiento de inclinación y sumergimiento de las cabezas de los cisnes en el agua; todo aquí es armónico, y el “und” (“y”) que liga ambas partes de la estrofa, es natural; en la segunda estrofa el movimiento inquisitivo del abatido por el invierno, y en contraste y desligado, la rigidez de los muros inmóviles, cuya mudez interrumpe sólo el chirriar de las veletas con su són vacío, pues ya en el mundo sólo hay “movimiento maquinal o mecánico”, y en lugar de la voz de las flores, los frutos y la vida resuena sólo el metal que

gira con el viento. Así en todo el poema imperan movimientos: el del amoroso postrarse y penetrar, luego el del desconsolado asir en el vacío, el del "Wo?" ("Dónde?") sin respuesta, hasta que todos los movimientos chocan contra los mudos y yertos muros del mundo cerrado, y sólo queda el extraño movimiento de un mecanismo sin sentido. Todo ello se aclara al contraponer los verbos de ambas estrofas: pende, sumergid, tomo, es, están, chirrían; apacible, blando y vivo contra desapacible, duro y muerto.

Acertadamente dice Hellingrath que el "hänget" ("pende") del primer verso "significa tanto al suspenderse de la vegetación encima de la orilla como... visto al modo de un mapa, el "pender de la superficie del terreno en la superficie del lago". Se refuerza literalmente el movimiento oscilante de esta descripción, si en primer término, justamente después de indicar un color y una forma (amarillas peras) oímos el predicado "hänget" ("pende"), luego la superficie sobre la cual vemos las peras amarillas, ampliada y enriquecida con nuevos elementos de color y de forma (y llena de rosas silvestres (1), pero siempre el "hängen" tiene sujeto o atributo, y sólo entonces, al contrario de la usual ordenación de las palabras, se nos brindan los fenómenos "pendientes", captados en su sustancia, como el sujeto de la oración y la meta de su movimiento: la tierra en el lago. Es como si se nos presentara suspenso a nuestra vista un tapiz pintado con peras amarillas y rosas silvestres, y sólo después se aferrara a la tierra y se hundiera en el lago. La contemplación de la imagen toda así creada se aprecia entonces, tras la exhortación a los cisnes, en "und" ("y") como un espectáculo *invocador*; y sólo entonces, pues hasta el momento de la invocación puede ser todavía una contemplación objetiva, la llamada misma podría traer un nuevo contenido, pero el "und" después de tal llamada significa que ya ha cesado la enunciación de lo contemplado en la invocación. En *Die Rose*

(1) Se observará que en las traducciones arriba transcritas "wilde Rosen" aparece siempre como "rosas silvestres", "wild roses", "roses sauvages". El traductor francés no utilizó el lindo vocablo "églantine", que es la versión exacta francesa; y los traductores españoles evitaron "agavanzo" y "escaramujo", muy exactos pero poco poéticos. (Nota del traductor).

(La Rosa), uno de los bosquejos que desembocaron en nuestro poema, la llamada fue dirigida a la rosa: "holde Schwester" ("graciosa hermana"), lo que suena muy semejante al "ihr holden Schwäne" ("vosotros, graciosos cisnes"); un solo ser vivo en el paisaje bastaría para dárnoslo todo, y a él se hubiera dirigido la invocación. En el poema definitivo se resume pues así en los cisnes la vida del paisaje, siendo invocados a la mitad de un período sui géneris, entrando en seguida en él, como segundo sujeto después de "Land" ("tierra"); de ellos se habla a ellos, como anteriormente del paisaje, según sabemos, se había hablado a ellos; la contemplación está ya en el diálogo y se expresa en medio de la frase. Igualmente la segunda mitad de la frase es de estructura ligera, como que aquí por primera vez están la definición adverbial, luego el predicado y solo ahora sujeto y objeto; pero la tensión es menor, solo como un eco leve de lo anterior; al predicado sigue inmediatamente el sujeto, sin retención interpolada al estilo del retardo que hay en el segundo verso. Quien piense en lo de "unidos como amantes cisnes", de los *Lamentos por Diotima*, entenderá por "Küssen" ("besos") ante todo las mutuas caricias de los cisnes; quien acepte la poesía sin establecer símiles, considerará los cisnes como beados, no entre sí, sino por todo el rico y amable paisaje. En la mutua relación se desplazan en medio de su mundo común y siente en él el común "propio dios". Y entonces, "trunken von Küssen" ("embriagados de besos") surgen las cabezas "ins heilignüchterne Wasser" ("en el agua santamente sobria").

Ciertamente yerran C.C.T. Litzmann (al comienzo de su colección de cartas de Hölderlin) y E. Lehmann al hablar de una "desierta superficie acuática" que al poeta se le aparece como "nuchtern" ("sobria"), y por supuesto "helignuchtern" ("santamente sobria"), en contraste con el florido y vivaz paisaje de la orilla. Quien así piensa oye en nuestro poema, entre líneas, valores extraños a él y a su poeta. Si Hölderlin hubiera sentido desierta la superficie del agua, lo hubiera dicho expresamente, pues en sí significaría para él algo positivo, y así lo advertirían quienes vie-

ran nuestra imagen con ojos desprevenidos. Puesto que la duda se ha suscitado, quizá sería bien recordar lo que para Hölderlin, por otra parte, significa el agua. En el fragmento juvenil *Hyperions Jugend* (La Juventud de Hiperión) se dice: “y el espíritu del agua, cuando en las profundidades acuáticas encuentra a nuestros discípulos, no canta la melodía de su corazón?. En el símil arriba citado de los cisnes en los Lamentos de Menón, el agua en que los cisnes se sumergen es un espejo azul etéreo y de las nubes plateadas. Y la serie de las alabanzas continúa hasta la dición del “agua inocente” en *Patmos*. Magenau amigo de la juventud de Hölderlin, cuenta como él, Hölderlin y Neuffer prepararon, para cantarle a Bowle, la *Canción* (sic) *a la Alegría* de Schiller, “pero Hölderlin solicitó que primero nos purificáramos en la fuente castalia. Cerca del jardín corría la llamada Fuente de los Filósofos, que era para Hölderlin la fuente castalia; atravesámos el jardín y nos lavámos la cara y las manos... esta canción... dijo Hölderlin, no la debe cantar un impuro”. Esta conexión con la fuente castalia se conserva hasta en el fragmentario *Deutscher Gesang* (Canto Alemán) de la madurez que, como nuestro poema, contiene elementos de embriaguez y sobriedad, y cuyo bosquejo le es afín. Comienza “Cuando el día surge, embriagado y radiante...” y adelante dice:

“...y está a la densa sombra,  
cuando en su cabeza susurra el olmo,  
junto al fresco raudal de poetas germanos  
y canta, si del agua sobria y santa bebe  
en el silencio, las canciones de las almas  
lejanas oyendo...”

Hellingrath escribe aquí “heilignüchterne” (en una sola palabra), pero en el manuscrito los dos adjetivos están separados; sólo en nuestro poema hallaron su significativa fusión (Zinker-nagel lo trae en la forma correcta en su edición de Hölderlin, Editorial Insel). En todo caso ya aquí se le asigna al agua la sacra sobriedad. Nos preguntamos qué significa para Hölderlin la palabra “nüchtern”, y si realmente con el “heilig” sólo tiene el sentido atenuantemente negativo que en ella creen advertir

Litzmann y Lehmann. Ya el hecho de que en el fragmento citado el beber el agua así calificada prepare al poeta para el canto de las almas, debiera enseñarnos que aquí “nüchtern” no significa ni vacío ni frío. Pero del sentido de “Nüchternheit” (“sobriedad”) tenemos detallada noticia del mismo Hölderlin. El 24 de noviembre de 1796 escribió Shiller una carta a su joven amigo en la que lo prevenía contra el peligro de “die Nuchternheit in der Begcisterung zu verlieren” (perder la “Nüchternheit en el entusiasmo”). El vocablo incide en la mitad de la vida de Hölderlin, suscita en él fuerzas e ideas, y él las desarrolla poéticamente. Dice así Hölderlin en sus aforismos: “Es la dosis de entusiasmo que a cada cual, le es otorgada, con que cada cual, con grande o escaso fuego, mantiene el conocimiento en el grado requerido. Donde la “Nüchternheit te abandona, allí esta la linde de tu entusiasmo. Un gran poeta no está nunca abandonado por sí mismo, siempre puede alzarse cuanto quiera sobre sí mismo. También en la altura se puede caer, como en lo profundo. Lo último lo impide el espíritu elástico, lo primero la fuerza de gravedad que yace en el conocimiento sobrio. Pero en verdad el sentimiento es la mejor sobriedad y conocimiento de poeta, cuando es recto, claro, cálido y fuerte”. Hablando en términos de Hölderlin, embriaguez y sobriedad se contraponen armónicamente, no excluyéndose sino complementándose o, mejor, compenetrándose; el conocimiento sobrio es para el sentimiento como su medida natural, incorporado como realidad de su “exactitud”. Si el vocablo “nüchtern” ha de tener en Hölderlin un sentido negativo, debemos entonces decirlo con un expresivo sustituto, como en la Elegía que sirve de introducción o preparación a los *Lamentos de Menón por Diotima*, cuando el Hades es llamado “reino archisobrio”. Pero aquí, como en el “sobrio Orco” de la oda *Lebenslauf* (La Carrera de la Vida), el poeta abolió el vocablo en versiones posteriores (1), principalmente, y en verdad, para

---

(1) Efectivamente, en la versión definitiva de este poema, Hölderlin cambió la expresión original “nüchternen Orkus” por “schiefesten Orgus” (Orco escarpado, en forma superlativa: Orco escarpadísimo). (Nota del traductor).

evitarlo en su acepción negativa. Tal vocablo, tan vivificado, tan coloreado por el sentimiento, puede solo combinarse con "heilig" ("santo") en una unidad insoluble, que tiene la fuerza vital suficiente para influir en Stefan George, resonando de nuevo en éste, en muy otro tono, grandioso y bello:

*Un corazón lleno de amor urge todos los seres,  
un corazón lleno de ardor aspira a todas las cimas,  
y santamente puro ("heilig nüchtern") levanta el vuelo del día.  
(Estrella de la Unión)*

La palabra compuesta ("heilignüchtern") se separa de nuevo, de conformidad con la esfera racional del poema de George, pero en este punto la yuxtaposición de ambos adjetivos no es concebible sin la fusión introducida en el poema de Hölderlin. El agua es afín al aspecto sensorial de la atmósfera de esta voz compuesta; los ejemplos arriba citados, y el uso del agua en muchos símiles, atestiguan que el caso más bello es quizás el de Hyperion: "Una palabra amistosa de un bravo corazón de hombre, una sonrisa en la que se esconde el agostado esplendor de espíritu, es poco y mucho, como un mágico vocablo que resuelve un enigma, que en su simplicidad oculta muerte y vida; es como un agua espiritual que brota de lo profundo de las montañas, y que en sus gotas cristalinas nos transmite la fuerza secreta de la tierra". Profundidad y plenitud de las fuerzas secretas de la vida y de la muerte, simplificadas hasta su más serena expresión, ello es "agua espiritual". Se pasa así de la expresión espiritual y elemental a la unidad estremecida en que se preserva nuestro poema. El agua "heilignüchterne" (santamente sobria) es un elemento cordial, inocente, protector y purificador, y por ello vital, y que por su naturaleza es parte esencial del paisaje estival, sin estorbarlo y sin interrumpir su continuidad.

En el bosquejo había confesado: "Y ebrios de besos sumergís ("taucht") la cabeza en las frías aguas ("Gewässer") santamente sobrias". "Tunkt" reemplazó a "taucht", sin duda por afinidad sonora con "trunken"; en su trivialidad obra aún más concreta

y enérgicamente; "Wassr" (agua), en lugar de "Gewässer" (las aguas") va de la designación del fenómeno individual al elemento sin límites; podría prescindirse de la palabra "kühl" (fresco), porque sin ella el calor del sol en la orilla se advierte en las "aguas santamente sobrias". Pero este vocablo, como alusión a la frialdad latente, es ciertamente el elemento de la estrofa más afin al frío invernal de la segunda estrofa, así como la sobriedad misma es un elemento vital positivo, aunque dentro de la unidad vital es aproximadamente aquel estado de creciente conciencia de sí mismo y aislamiento que dicha unidad disocia, o cuya disociación muestra. Y así es natural que a partir de este momento ocurra la transformación en el paisaje helado de la segunda estrofa. Esta conexión se aprecia en el sonido del verso, cuando la serie aliterativa "Whe, wenn, Winter, wo" del comienzo de la segunda estrofa se liga con la "w" de "Wasser", aún no sentida como dolorosa, al final de la primera estrofa; y va hacia lo quejumbroso, como puente sobre el abismo entre ambas partes de la poesía: puente que se reafirma con la aliteración de "nehme" y "nüchtern".

El lento ascenso del elemento conciencia en la primera parte lleva al de superconciencia en la segunda. En el "und" ("y") del quinto verso la contemplación (del paisaje) obra activamente, como invocador, mientras el alma va relacionada pasivamente y con vigor renovado este "und" transforma la pura imagen del primer verso en expresión de relación. Los cisnes, para amortiguar su susurro, sumergen la cabeza en el elemento del conocimiento, que aquí solamente ofrecen medida y consagración, no estorbo ni aislamiento. Pero así como los cisnes se ven sumergirse en este elemento del conocimiento, el Yo emerge de él y se siente como aislado, privado de relación, abatido por el invierno. Lo sobrio se transforma en supersobrio. Si se pudiera de otra parte mostrar (véase ante todo Viëtor, *La Lírica de Hölderlin*) en la poesía de Hölderlin una distribución tripartita según el esquema dialéctico de tesis, antítesis y síntesis, en nuestra poesía se observaría el camino inverso; la síntesis, expuesta en la primera estrofa, se resuel-

ve; la segunda estrofa, en violento contraste, muestra su yo, antes lentamente vuelto auto-consciente, como aislado, tras del complemento antes suministrado por medio de medio circundante armónico y definido, inquisitivo e interrogante; y luego como antítesis de esta tesis, el ambiente invernal de él desgarrado, y en el que parece imposible hallar una nueva síntesis.

No menos que en su contenido difiere en la segunda estrofa el estilo de las imágenes y del lenguaje. La riqueza de los adjetivos, que en la primera estrofa adornaban a los sustantivos, o que eran sus predicados, ordenados adverbialmente, desaparece para tornar con los dos adjetivos, empleados adverbialmente, "sprachlos und kalt" (mudos y fríos), mientras en la primera estrofa tenemos amarillas, llena, silvestres, embriagados, sacro-sobrias. Los sustantivos, iguales en número a los de la primera estrofa, aparecen igualmente despojados de epítetos, como el calvo grupo de árboles del invierno frente al verdor del verano. En el bosquejo el yo buscó las flores "im kahlen Felde" (en el campo calvo, árido) como antes en las aguas frescas, y de nuevo en la versión definitiva renunció al adjetivo, pero la configuración despierta la impresión de lo árido con mayor fuerza, tanto como el vocablo directo puede lograrlo, inclusive por medio de las demás características verbales y sonoras que intentamos describir. La primera estrofa contiene una sola designación expresiva de color, "gelb" (amarillo), pero en el amarillo de las peras se adivina, sin nombrarlo explícitamente, el rojo de las rosas, el verde que rodea rosas y peras, el blanco de los cisnes; frente a estos vivos colores el agua solo puede aparecer azul. La segunda estrofa es totalmente incolora, solo luz, sombras y contornos; en lugar del esplendente detalle óptico brinda solo grandes superficies vacías. Aun en la reminiscencia del mundo estival aparecen sólo fulgor del sol y sombras de la tierra, y en vez de la expresión concreta "wilde Rosen" (rosas silvestres) la abstracta "die Blumen" (las flores). La realidad del invierno es la superficie gris de los muros. Todo el poema se mueve en la esfera óptico-sensorial, y sólo hacia el final

entra en lo acústico; la transición aparece muy sorprendentemente con el acústicamente negativo "sprachlos" (sin voz, mudo), puesto que no se suelen describir los muros como parlantes, pero insinuándonos con ello que todas las cosas antes descritas o invocadas pueden hablar, y que también lo mudo está en el diálogo con el hombre. El sonido al final es el único de toda la poesía, y por eso impresiona lo agrio y agudo en él, tan lúgubramente acentuado: el chirriar de las veletas, sobre cuyo significado hemos hablado antes. Algunos comentaristas y traductores de este poema toman la palabra "Fahnen" en el sentido habitual ("banderas"), con lo cual el verbo "klirren" (chirriar, entrechocar) suena muy artificioso tan incómodo como poco convincente en el sentido de chirriar de banderas de trapo, húmedas y heladas. Ciertamente el sentido que le da Hellingrath a la palabra "Fahnen" como "Wetterfahnen" ("veletas") es correcto; de ello habla también el poeta en un pasaje en los himnos de la época de locura, que Waiblinger incluye en *Faetón*, su novela sobre Hölderlin, y que con muchas probabilidades son genuinamente de Hölderlin; se dice allí, en la descripción de la iglesia de la torre: "pero arriba, en el viento, canta ("krähet", canta como gallo) la veleta ("Fahne)". Aquí solo puede tratarse de la veleta de viento (1). Indudablemente en nuestro poema el habitual sentido de la palabra "Fahnen" obra como contraste: desentonado, chirriante, el trágico e irónico tono que acompaña a un murmullo festivo. El proceso interior, que desarticula el vocablo de doble acepción, debe considerarse como un elemento de conformación del

---

(1) Para el significado de "Fahnen" como "Wetterfahnen" (veletas) es diciente el hecho de que medio siglo más tarde un poeta, para quien el antecedente de Hölderlin sin duda era desconocido, oyó en las veletas, y en otros metales rechinantes en el viento de invierno, la voz de la muerte. Baudelaire habla, sí, por boca del derruido esqueleto, última de las «*Métamorphoses du Vampire*»:

Tremblaient confusément des débris de squelette,  
 Qui d'eux-mêmes rendaient le cri d'une girouette  
 Ou d'une enseigne, au bout d'une tringle de fer,  
 Que balance le vent pendant les nuits d'hiver.

(Nota del autor)

poema; porque es inevitable la asociación con la bandera de tela, pero al mismo tiempo, conscientemente corregida y sustituida por la representación de la veleta, resume esta palabra final el plan de todo el poema: un mundo rico, pintoresco y cálido se contrae hasta tornarse mezquino, incoloro y frío, lo orgánicamente flexible se transforma en dureza metálica, el movimiento vivo en mecanismo muerto.

Sintácticamente la primera estrofa se nos presenta como un período muy armónicamente construido, de dos mitades coordinadas, paralelas, de igual extensión, con apóstrofe central y ligadas por el “und” (“y”) que sigue a éste. La segunda estrofa se parte sintéticamente, y en cuanto al contenido, en dos partes separadas, antitéticas y desiguales: la pregunta de los cuatro primeros versos, y las dos breves frases, que rehusan responder, de los últimos tres. El centro del apóstrofe, simétricamente dividido, es abolido, como lo fue también la homogénea y ordenada fuerza de relación que en él se exteriorizaba. Nuestro poema sólo muestra construcción subordinada en la frase interrogante; también se divide en dos partes ligadas por el “und”, la segunda de las cuales, sin embargo, no es independiente sino que va ligada a la tácita repetición del predicado en la primera. Esta primera parte, introducida por la interjección “Weh mir” (“Ay de mí!”), está tan unida a la oración principal y a la condicionada, que ésta está interpolada en aquella. Por medio de esta desviación del orden usual de las palabras, el atributo y el sujeto de la oración principal se separan de su objeto. El objeto, “die Blumen” (“las flores”) se aparta mucho también, literalmente hablando, del interrogante “wo nehm ich” (“¿dónde tomo yo?”), como lo está en cuanto al contenido. Se crea una tensión sintáctica aún más acentuada que la de la primera estrofa; y debemos considerar toda la parte intercalada en esta expresión como el objeto de la oración principal. En cuanto al sentido, lo mismo se hubiera dicho con “Wo nehm ich die Blumen, wen es Winter ist” (“Donde tomo yo las flores, cuando invierno es”). Pero desaparecería la simbolización verbal del contenido, y con ella el espíritu poético de la frase. Ya veremos

cómo la tensión aumenta con la estructura rítmica. Ecos tristes siguen, lamentándose, ya no alcanzados por esta tensión, de otros dos objetos, después del segundo “wo” (“dónde”). Concluye la pregunta y, en vez de la respuesta, dos frases escuetas, desconectadas, como añadidas al acaso, que rematan la inarmónica construcción sintáctica de la segunda estrofa.

## II — Ritmo y Sonido

(Nota del traductor): Este capítulo central de los tres que componen el estudio de Ludwig Strauss sobre el breve poema de Hölderlin, *Mitad de la Vida*, está dirigido, más aún que los otros dos, a los lectores de habla alemana; pues en él se estudia el poema desde el punto de vista puramente formal, mediante un análisis muy minucioso de su estructura rítmica y, en general, de su forma métrica. Prescindimos de publicar su versión completa, que no atraen al lector no interesado en la métrica alemana, pero damos alguna idea de él, incluyendo algunas partes que, en nuestro sentir, puedan llamar la atención del dicho lector. Los versos alemanes, como es sabido, se miden, no como los españoles, por el número de sílabas, sino por pies rítmicos, como los griegos o los latinos. Los alemanes hablan de sílabas acentuadas (“Hebung”, en español “arsis” o sílaba tónica) y de sílabas no acentuadas (“Senkung”, en español “tesis” o sílaba átona). Muchas veces se ha hecho la observación de que más que de acentuadas y no acentuadas debiera hablarse de sílabas fuertemente o débilmente acentuadas.

Para la mejor comprensión de nuestro resumen, transcribimos nuevamente el poema original, separando sus sílabas, y escribiendo con mayúsculas las que corresponden a “Hebungen” (literalmente “alzamientos”) y con minúsculas las débilmente acentuadas o “Senkungen” (“hundimientos”) además, se numeran los versos de cada estrofa:

1	mit	GEL	ben	BIR	nen	HÄN	get			
2	und	VOLL	mit	WIL	den	RO	sen			
3	das	LAND	in	den	SEE					
4	ihr	HOL	den	SCHWAN	e					
5	und	TRUN	ken	von	KÜS	sen				
6	TUNK	ihr	das	HAUPT						
7	ins	HEIL	ig	NÜCHT	er	ne	WAS	ser		
1	WEH	mir	wo	NEHM	ich	wenn				
2	es	WIN	ter	IST	die	BLU	men	und	WO	
3	den	SON	nen	SCHEIN						
4	und	SCHAT	ten	der	ER	de?				
5	die	MAU	ern	STEHN						
6	SPRACH	los	und	KALT	im	WIN	de			
7	KLIR	ren	die	FAH	nen					

Arthur Hübscher, en su muy poco difundida investigación *Hölderlins Hymnische Formen* (Las Formas Hímnicas en H.) muestra que los libres ritmos de la última época de Hölderlin siguen normas estróficas. Y esto ocurre también en nuestro poema, no hímnico sino puramente lírico. Tales regulaciones se refieren en general al número de versos y al contenido de la composición. En nuestro poema determinan además del orden rítmico dentro del verso. Cada estrofa consta de siete versos, de ellos tres con tres acentos, cuatro con dos. De los versos con tres acentos, hay en la primera estrofa dos al comienzo, un único al final, que así enmarcan los más cortos, los de dos. En la segunda estrofa hay igualmente un par con tres al comienzo. En realidad el segundo de estos versos puede leerse, como con cuatro acentos, si se acentúa la palabra “ist” (“es”):

es WIN ter ist die BLU men und WO

Pero se conserva la medida rítmica si se comprende el “ist” en una secuencia de tres sílabas no acentuadas:

es WIN ter ist die BLU men und WO

lo que Hölderlin hizo a menudo en sus últimos himnos.

(Analiza en seguida Strauss otros aspectos de la forma de este poema, tales como la cantidad y distribución de los versos de desinencias masculinas, es decir, de sílaba final aguda, y femeninas, o sílaba final grave, así como los “encabalgamientos” y otras particularidades meramente formales, relacionándolas con la expresión misma de la poesía pero ello es intraducible, es decir, inexplicable en otra lengua distinta de la original. Parte muy principal del estudio de Strauss en este capítulo es la que se refiere a las aliteraciones, o sea la repetición de sonidos, muy características de la vieja poesía alemana y nórdica en general. Un ejemplo muy claro lo dan los dos primeros versos de la segunda estrofa, con la insistencia en el sonido W, equivalente a nuestra V: *Weh', wo, wenn, Win-wo*. El análisis es muy interesante para el estudioso de estos temas en alemán, pero arduo y confuso para el lector no conocedor de esta lengua. Baste esta muestra para justificar la supresión de este capítulo en nuestra versión).

### III — Génesis y Resultado

El más importante de los bosquejos en que se origina nuestro poema ha sido citado ya varias veces; lo reproducimos ahora completo:

#### La Rosa

*Noble hermana!  
Dónde hallar, cuando invierno es,  
las flores con que teja guirnalda a los dioses?  
Cómo ha de ser, así ignorar las deidades  
y que así de mi vida huya el espíritu;  
si a las deidades de amor la cifra,  
las flores, en campo estéril busco, y no puedo hallarte*

Cómo el parentesco en el bosquejo para la conclusión del himno *Wie wenn am Feiertage* (Como cuando en días festivos), al que claramente perteneció el “Weh mir”, atestigua el bosquejo toda la verdad de la observación de Hellingrath: “La aridez in-

vernal se hace aún más dolorosa con la sensación, casi culposa, de que florecer era propiamente un deber para con los dioses” La interrupción de la relación con el mundo circundante, sea por la privación de los objetos amados, sea por culpa o debilidad de la persona, como lo recordamos al comienzo de nuestra consideración, significa para Hölderlin la interrupción de la unión con la divinidad, que se manifiesta en la relación vital, y sólo en ella. Cuando el mundo relacionado es el verano, y el mundo desligado de la relación es el invierno, vuelto maquinal, entonces, naturalmente, la búsqueda de las flores desaparecidas es más que una nostalgia privada hacia el gozo del verano. Es la exigencia ritual de los símbolos, del amor entre el hombre y la divinidad. El bosquejo dice lo que en el poema apenas se advierte. Cuánto más *dice* aquel, y cuán callado es el poema! Claro que mientras más calle es más intensa la configuración. Lo que ya no se comunica toma cuerpo en todas las esferas de la forma poética: en la composición, en el contenido de las imágenes y en la sonoridad de las palabras, y en la relación entre ambos, así como en la relación entre palabra y palabra, en la sintaxis, en el ritmo. Las alusiones al significado han desaparecido casi de las palabras del poeta, ya ningún “pero” comunica los mundos opuestos. El cuerpo de las palabras es de tan densa vitalidad, que despliega toda la plenitud del sentido en su aparición y movimiento, y sólo en ellos. Esto supone un radicalismo de la posición poética, que durante mucho tiempo repugnó al lector alemán, pero que ahora, al captar en la poderosa fuerza de atracción de la poesía lo sentido e inteligente de ella, se le acerca sólo vacilantemente, y con reservas. Dice así también Wilhelm Dilthey, al final de su ensayo sobre Hölderlin en *La Experiencia y la Poesía*, sobre el período siguiente al viaje de Hölderlin a Provenza: “Capta ya poderosamente la naturaleza en sus características, pues su contemplación del sur encierra en él lo contrario de sus formas. Y su idioma va, en su fuerza imaginativa, hasta lo extraño y lo excéntrico. Y hay en él una mezcla sui géneris de rasgos morbosos y del sentimiento del genio lírico hacia un nuevo estilo. Se conserva un par de versos, que pueden ser

fragmentos de un gran todo, de escritura rápida y con muchos errores; pero que bien pueden representar la dirección de Hölderlin hacia ese nuevo idioma lírico". Sigue el texto de nuestro poema. Me parece que hoy apenas es necesario mostrar su función artística, y con ello atestiguarla como sana y necesaria, con base en la presente disertación, deteniéndose en los detalles que Dilthey juzga morbosos y extraños. Tal vez el relajamiento de la relación con el ambiente social, y con él el del convencionalismo literario, que la primera época de enfermedad trajo consigo, constituye una favorable estipulación anticipada de la fuerza poética creadora, aun no deteriorada por la enfermedad y en tan incondicional forma llevada a cabo; es este un momento biográfico que concierne a la creación del poema. En la poesía misma no hay rasgo alguno morboso. La hoja de los bosquejos, que indudablemente es anterior al viaje a Burdeos; nos enseña también que la *Hälfte des Lebens* no es fugaz escritura plagada de errores, fragmento de un gran todo; al contrario, de fragmentos se formó un todo bien meditado, y transcrito presumiblemente después del regreso del sur (1802), a donde pudo haber ido, según lo presume Wilhelm Böhm en su biografía de Hölderlin: "El poeta, al ojear el manuscrito, descubre de nuevo estos motivos, que ahora fluyen y se hacen forma en aquella visión única de naturaleza apacible y madura, y de amarga dureza de destino invernal, en que nunca es suficientemente encarecido el despertar del contraste espiritual en la forma definida".

Si analizamos aquí con la reticencia del primer acercamiento antes de la inmensa ola de la exégesis de Hölderlin, que se suscitó después de 1910, y que halló sus primeros testimonios literarios importantes en los trabajos de Wilhelm Michel y de Norbert von Hellingsrath, nos queda aún la discusión con una extraña, pero tal vez no aislada reacción de la indignación por la moda de Hölderlin, que en el séquito de aquella emoción dominó largo tiempo la periferia de la vida espiritual alemana. Esta reacción, en sí muy comprensible, ha obrado contra nuestro poema también; y después de que había sido reconocido por muchos como una de las más acabadas imágenes líricas, ha sido de nuevo relegado al sector de las

joyas fragmentarias. Rudolf Borchardt, en su muy representativa antología *Ewiger Vorrat deutscher Poesie* (Acervo eterno de la poesía alemana) trae la *Hälfte des Lebens* en la forma preservada en varios bosquejos de Hölderlin, como palabras esparcidas en una hoja, que él inserta, en adecuados lugares, en el esquema de una oda alcaica. Con mucha razón aclara Zinkernagel que en el manuscrito no se encuentra en qué apoyarse en corroboración de tal hipótesis que supone este poema como esbozo de una oda alcaica. En las ocasiones en que Hölderlin fija de esta manera palabras sueltas para una futura unidad poética, no hay nunca una unidad sintáctica tan acabada. Y ya hemos mostrado cómo nuestra poesía exhibe una forma estrófica definida, no el tránsito hacia una forma aún imprecisa. El ordenamiento de este poema, según Borchardt lo entiende, es una pura demostración, con cuya motivación se puede estar de acuerdo, pero que se desvía y se extravía.

Estamos pues frente a una obra definitiva y acabada, no a una preparación, como ensayo y tanteo, de un nuevo estilo lírico, sino a algo logrado y alcanzado. Lo que a Dilthey y a muchos otros ha aparecido como novedad, nos parece que estriba ante todo en la irrestricta confianza en la inspiración lírica, confianza suficientemente fuerte como para poder renunciar a toda suerte de apoyo en una unión racional de los elementos poéticos, manteniéndose fuera de las leyes gramaticales del idioma, y sin tener que renunciar, por otra parte, a genuinas posibilidades de su conexión irracional. Ahora se llega a no comentar nada, a dejar de lado lo relacionado con el uso idiomático y lógico, ahora el hecho interior se torna, con arrolladora urgencia, forma verbal. Podría decirse igualmente que tampoco anteriores obras maestras del arte lírico muestran rasgos de que hayan de entenderse sólo como obras convencionales, sino que están en la frontera donde se entrecruzan los campos de lo lírico absoluto y de un proceso idiomático. Así, por ejemplo, Goethe en su poema *Über allen Gipfeln* (Sobre todas las cimas) no hace ciertamente ninguna concesión al convencionalismo verbal, pero tampoco rompe fuertemente los límites de este convencionalismo. Esto ocurre igualmente en varias poesías juveniles de Goethe, que

con toda su magnitud que rompe todo límite, no muestran el tranquilo vigor de la perfección incondicional. La *Hälfte des Lebens* de Hölderlin está fuera de los límites de lo ordinario, pero por otra parte no tiene nada demostrativo, nada del ademán del conquistador. Vista de fuera, es más audaz que el *Wanderers Sturmlied* (Canto de Tormenta del Caminante), pero vista desde dentro es tan natural como *Über allen Gipfeln*. En su campo ya no existen las leyes de lo acostumbrado. Con tranquila certidumbre se exponen los asombrosos encadenamientos, simplemente el mundo de lo convencional se ha olvidado. No llegamos pues a su centro en tanto seamos aún (o libres, o maravillados, o estorbados) asombrados ante lo audaz, sino sólo cuando lo reproduzcamos como un tranquilo sér, de los elementos de nuestro propio sér.

Nos parece oír preguntar a más de un lector de nuestras investigaciones: "Puede entonces una poesía, que es la más compacta expresión de un poderoso proceso vital, ser entendida como un tejido de finos agregados, exactamente calculados? Podemos atribuir al poeta la conciencia de esta compactación, y sus efectos, sin poner en duda la genuinidad de su experiencia ni la urgencia de su expresión? No es un crimen descuartizar así lo vivo, y no se falsifica con ello lo incidental y casual, tornándolo esencial y anhelado?" Contestamos: El problema biográfico-psicológico de hasta dónde las leyes de la vida y el destino interior de una poesía son conscientes en su creador, es diferente del problema estético-objetivo que nos ocupa. Salimos de la poesía misma, consideramos todos los elementos y partes de su organismo y tratamos de comprender la construcción y la regulación de este organismo. Sus etapas, los fenómenos semejantes en organismos análogos, las expresiones del poeta y de su exégeta sólo nos sirven para aclarar, por comparación nuestra tesis. Aun si el poeta mismo no se da cuenta de las leyes y conexiones que imperan en su poesía, no quiere ello decir que tales leyes sean sólo aparentes o tales conexiones sólo casuales. Ciertamente no fueron buscadas adrede por el poeta, sino que lo llevó a ellas un seguro instinto, con lo cual no perdieron nada de su carácter. Se puede respirar correctamente sin conocer la con-

formación de los propios pulmones ni las leyes que regulan sus funciones; es por ello menos real esta conformación, o son estas leyes menos imperativas? Claro que en Hölderlin debemos dar por sentado un alto grado de conciencia, tanto con base en sus bosquejos, que nos señalan las sendas de muchas poesías, entre ellas nuestro poema, y la meta que buscan, como con base en sus fragmentos teóricos, que con casi sobrehumano esfuerzo buscan aprehender, por medio de reglas, la génesis de la obra. Si quisiéramos hallar una regulación en la secesión de las palabras y de las frases, el siguiente aforismo de Hölderlin nos da expresamente derecho a ello: "Se tienen inversiones de las palabras en los períodos. Pero mayores y más efectivas aún deben ser las inversiones de los períodos mismos. La lógica posición de los períodos, donde al período fundamental sigue la transformación, a ésta la meta, a la meta el objeto, y donde las oraciones secundarias apenas son agregadas a las principales, que con ellas se relacionan, tal cosa es en el poeta sólo muy excepcionalmente usual". Si sólo necesitamos seguir la señal del poeta, entonces deberíamos creer, inclusive en el caso en que tal señal no sea expresamente seguida, en nuestra apreciación de que en la obra artística nada es casual, y estar de acuerdo con el poeta siguiendo su entendimiento, si buscamos lo regulable. Sólo es preciso distinguir exactamente entre voluntad y conciencia. Que el poeta capte, y guarde a conciencia el proceso de la traducción a imágenes de la vida interior por medio de la palabra, no significa una elaboración cualquiera, sino un servicio a la ley reconocida. Nos queda sobre toda conciencia de que fuera de las regulaciones formuladas sobre poesía, hay otras, racionalmente insaciables, que apenas podemos presentir, y que en ellas, solamente se funda la grandeza toda y la vitalidad de nuestro poema. Lo cual no ha impedirnos formular lo formulable ni captar racionalmente lo racionalmente captable.

Con esto entramos en la justificación de nuestro procedimiento. Hemos decidido, y sin temor ni timidez, destruir así el encanto del poema. Sentimos dolorosamente nosotros mismos la temporal su-

blimación de la totalidad, con la que tuvimos qué ver en este análisis, especialmente al vernos abocados a una alternativa indispensable en el orden de nuestra exposición. Si hubiéramos querido comunicar claramente, entonces nos hubiéramos visto precisados, o bien a abandonar las grandes líneas de la composición, considerando verso por verso en cuanto a contenido y sintaxis, ritmo y sonido, o, como lo hicimos, a abandonar la integridad del verso aislado, para exponer el contenido, la composición y la sintaxis, el ritmo y la forma sonora en sí, tal como a menudo hemos venido siguiendo el poema todo. Invitamos al lector a que siga juntamente esta exposición, alternativamente en su conjunto y en las partes de sus diversas secciones que se refieren a un mismo verso, después de que haya leído la exposición en el orden que hemos seguido. Así logrará una idea global del conjunto. Conscientes de que nuestro método no podía ni debía conducir a la solución del secreto íntimo de la poesía, y de que no podíamos comprender sino dar fe de cómo esta poesía es bella, hemos intentado, sin embargo, llenar los inevitables vacíos del análisis por medio de la indicación de la aglomeración de los correspondientes elementos y partes separadas, y abarcar esta aglutinación hasta donde ello sea posible. Creemos que tal método sirve, tanto para la comprensión total perseguida, como para la adecuada reproducción, en ambiente y espíritu, de la vida en la poesía. Por esta senda debemos naturalmente desistir transitoriamente de la desmembración y determinación de las partes del todo vivo. Si pudiéramos nuevamente reestablecerlo, lograríamos de manera más regular y completa que antes del conocimiento, atinar exactamente en las palabras en cuanto a contenido y atmósfera, y realizar ritmo y oraciones satisfactoriamente en cuanto a idioma y oído. Y aun fue esta la meta principal de nuestro estudio; ayudar a hacer posible entre nosotros una verdadera actualización de la obra.

**Ludwig Strauss**

(Traducción de Otto De Greiff)