

El Cancionero de Heinrich Heine
en la traducción Juan Antonio Pérez Bonalde (1885)*

Olga Vallejo M.

Buch der Lieder (1827) ocupa un lugar privilegiado en la obra del poeta, periodista y prosista alemán Heinrich Heine (1799-1856); aunque algunas de las publicaciones de este controvertido escritor se destaquen por haber fracturado las formas de escritura periodística y otras sean hoy importantes reflexiones críticas sobre el Romanticismo, es sin lugar a dudas el ciclo de las *Lieder* –término que se ha expandido en otras lenguas europeas como «baladas»– el más conocido en las literaturas de ascendencia occidental. Esta obra pertenece a la producción temprana de Heine y forma parte de la llamada etapa alemana de su vida artística, definitivamente ligada a la tradición romántica.¹

La primera edición del *Buch der Lieder* data de 1827 y gozó de una amplísima recepción en Alemania –en pleno furor de la figura patriarcal de Goethe– por parte del público lector y de los críticos. Las versiones musicales de dieciséis canciones hechas por F. Schubert, por ejemplo, dejaron para siempre algunos de estos versos en la memoria popular alemana, en cuya cultura estaban inspirados; inspiración conceptualizada por Heine como el mayor aporte de la tradición romántica a la historia literaria. Tanto las trece reediciones realizadas en vida del autor, como las más o menos

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación FFI2009-13326-C02-02, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación español y es un resultado del proyecto inscrito en el Sistema Universitario de la Universidad de Antioquia, titulado *Hacia una historia de la traducción en Hispanoamérica. Capítulo Colombia*, en ejecución entre 2011 y 2012.

¹ El ensayo *La escuela romántica* fue publicado por entregas en la revista francesa *Europe littéraire* en 1832 y 1833; en formato de libro aparece en Francia en 1835, aunque el último artículo de esta serie entró en circulación apenas en 1964. Este escrito es una crítica radical a la literatura alemana, redactado para un amplio público y cuyo objetivo principal es involucrar a la masa en las discusiones culturales. Para la historia de la literatura universal, este libro encierra las más arduas críticas al Romanticismo europeo, al cual el mismo Heine había pertenecido en su temprana escritura. Este texto, de tardía circulación en lengua española, «constituye una polémica con la posición reaccionaria del movimiento romántico [...], abarca mucho más de lo que anuncia su título; Heine no solo trata los autores que tradicionalmente –o desde su perspectiva– se consideran románticos; nos ofrece en cambio toda su concepción sobre la literatura alemana desde Lessing [...] hasta la naciente literatura de los años 30» (Setton 2007: 19). En relación con el periodismo, se hace alusión a la nueva prosa folletinesca que Heine afianzó como género; véase especialmente *Viaje por el Harz* (1821).

rápidas traducciones al español hacen de este libro un material de obligada inclusión en el estudio de las formas románticas de la literatura hispanoamericana.

En lengua española, la obra de Heine ha sido objeto de una inusitada lista de traductores, apenas comparable con Goethe o Schiller. Luis Guarner realiza en 1934, a modo de prólogo para su propio libro de traducciones, un balance bastante detallado de las versiones españolas del poeta alemán. De esta compilación llaman la atención varias cosas. Para comenzar, que el número de traducciones llegue a cuarenta y dos, que se distinga entre aquellas que se realizaron directamente del alemán (las menos) y otras hechas del francés;² que la mayoría de traductores sean españoles, distinguiéndose solo tres traductores latinoamericanos: el cubano Francisco Sellén (1836-1907), autor de varias traducciones e imitaciones; el poeta venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892), quien publicara en 1885 la traducción completa de *Der Buch Lieder*; y el escritor y periodista peruano Ricardo Palma (1833-1919), que en 1886 dio el volumen *Traducciones de Enrique Heine*.

De este breve listado, es el poeta romántico venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde quien realiza la versión más destacada por la crítica literaria; de 1877 data la primera traducción del *Lyrisches Intermezzo* (1822-1823),³ de la cual dice:

La inesperada buen acogida que tuvo aquel ensayo [la traducción de 1877], las instancias de los amigos a que completase la obra comenzada, y la circunstancia alentadora de tener ya andada cerca de la tercera parte del camino, fueron razones que animaron al traductor, años más tarde, a acometer la ardua empresa de la versión completa del libro entero. (Heine 1885: 134)

Este libro no es otro que *El Cancionero*, publicado en Nueva York en 1885 «con ilustraciones de los mejores artistas alemanes» (no se indican los nombres) y una dedicatoria a Edward Kemp –mecenas de la obra– y otra «al eminente literato, poeta y humanista español Don Marcelino Menéndez Pelayo», de quien se publica una carta en la que se cifra una importante reflexión sobre la labor del traductor y las dificultades expresas de traducir a Heine. Además de estos paratextos, el libro cuenta con uno muy importante para este estudio: el prólogo del famoso hispanista Johannes Fastenrath, que realiza una comparación bastante curiosa entre la traducción de Pérez Bonalde y la del italiano Bernardino Zendrini. Antes de adentrarnos en estas críticas específicas al

² Recuérdese que Heine vivió en Francia y según indica Carducci en el prólogo (traducido del italiano por José Sánchez Rojas para la edición de 1917 de la traducción de Pérez Bonalde), estas obras en francés fueron hechas por Gérard de Nerval con la participación del propio poeta alemán; el resultado de este trabajo a cuatro manos eran versiones diferentes no solo por la traducción sino porque Heine «podaba, añadía o suprimía para agradar mejor al gusto francés» (Carducci 1917: xvii).

³ La primera versión del *Intermezzo lírico* se publicó como parte del poemario *Estrofas*, a la sazón el primer libro de Pérez Bonalde; no disponemos de datos bibliográficos de este documento excepto que fue impreso en Nueva York y reimpresso por la Academia Venezolana de la Lengua en 1964.

texto es necesario describir la estructura del objeto de este estudio: *El Cancionero* de Pérez Bonalde.

Debido a que *El Cancionero* se inicia con el poema titulado «El Esfinge» –texto que, según Heine, surgió de la revisión del libro para una nueva edición, y lo fecha el 20 de febrero de 1839 en París– suponemos que Pérez Bonalde usó la tercera edición para su trabajo, aunque para 1877 ya hubiese otras ediciones. La versión final del poeta venezolano, la de 1885,⁴ respeta la estructura de la tercera edición del libro de Heine (que solo se diferencia de las dos anteriores por el prefacio); así, la traducción contiene los siguientes ciclos: «El Cancionero», sección que hace las veces de presentación del libro; «Cuitas juveniles», escritas entre 1817 y 1821; el «Intermezzo lírico» publicado en 1822 y 1823; «El regreso» de 1823-1824; además los romances «Doña Clara», «Idilio», «La romería a Klevaar», «El pastorcillo» y «El crepúsculo de los dioses». El libro se cierra con las «Notas» [del traductor] y con el índice del libro en alemán «para aquellos de los lectores que quieran comparar la versión con el original; de ese modo será más fácil encontrar la pieza traducida que deseen leer en el texto» (Heine 1885: 351).

No solo esta indicación al lector sino también las «Notas» dan cuenta de que la fidelidad a la obra en alemán preocupó a Pérez Bonalde⁵ hasta el punto de afirmar que su obra no es para cualquier clase de lector, pues este solo será tal si es capaz de comprender las dificultades que entraña traducir del alemán al español:

Ignoro verdaderamente si el público sabe y comprende en todo su íntimo sentido lo que representa y es una traducción en verso castellano de una lengua tan diametralmente opuesta a la española como la germana; de una lengua eminentemente sintética y monosilábica, a una esencialmente parafrástica y polisilábica; y más aún cuando la traducción es de un poeta de estilo tan raro y tan peculiar como el de Enrique Heine, y cuando, como esta pretende ser fidelísima, no solo en las ideas y sentimientos, en la intención profunda y poderosa individualidad poética del autor sino también en la forma, conservándole a la estrofa su original estructura, y observado, en gran número de casos, el mismo metro, el mismo ritmo y hasta la misma disposición de la rima; todo esto tratando al mismo tiempo de preservar la frescura y la espontaneidad de la inspiración teutónica, y

⁴ *El Cancionero* cuenta con varias ediciones posteriores. En 1890 se registra la segunda edición en París por la Librería Paul Ollendorff, texto al que esta investigación aún no ha tenido acceso. De 1917 data publicación bastante mutilada y deficiente realizada por la Editorial América de Madrid antecedida por un prólogo de Carducci traducido del italiano y en el cual no hace ninguna referencia al texto de Bonalde (una selección de esta edición está disponible en <www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/cancionero/indice.htm>). En adelante las ediciones de 1944 y 1964 han estado a cargo del gobierno venezolano que ha incluido *El Cancionero* en las publicaciones de la Academia Venezolana de la Lengua, los cuales aún no hemos revisado.

⁵ Fidelidad confirmada, por ejemplo, en las dos versiones diferentes del «Intermezzo lírico»; la primera de ellas, puesta en circulación en 1877, fue conocida en Colombia ese mismo año gracias a su publicación en *La Patria. Revista literaria de Colombia* (1877-1882), en la que puede leerse el siguiente comentario del crítico cubano Luis A. Baralt: «Al leer estos hermosos versos no sabe uno qué admirar más si la belleza del original o el mérito de la versión» (1877: 128).

de mantener limpia de extraño urdimbre la soltura del verso y el idioma castellanos.
(Heine 1885: vi)

En esta extensa cita, justificada por demás, Pérez Bonalde –en uso de su completa conciencia de traductor y de la incapacidad del público letrado para entender la dimensión del trabajo del traductor profesional, acostumbrado como estaba acostumbrado (en su mayoría) a leer en francés, pero no en inglés– enumera los principales puntos de análisis de la obra de Heine a la luz de su propia versión, como veremos a continuación.

El venezolano es conocido en la historia de la literatura venezolana como el bardo romántico por excelencia, lo que supone la misma etiqueta con que se importó la figura de Heine para los letrados latinoamericanos, quienes incluso dijeron que su lugar en la poesía alemana está después de Goethe y de Schiller. Sin embargo, Pérez Bonalde percibía un hálito extraño en el romántico alemán: quizá adivinaba ya ciertos cambios en su poética, esos cambios que lo transformarían en el último poeta romántico. Heine conoce de la mano de J. G. Herder la versificación de los romances y con ella respira la literatura popular española, cuyos rasgos habrán de sentirse en esa especie de elíptica que fue su paso por el Romanticismo.⁶ Así, con el modelo de las «brillantes galas de la poesía española» (Baralt 1877: 165-166), como las que inspiraron el *Cantar de Mío Cid* herderiano, construye Heine buena parte de su obra a la vez que innova las formas del primer Romanticismo europeo. La característica narración de la estructura romancista, por ejemplo, desaparece en algunos de los poemas, aunque versos y estrofas indiquen que allí hay un romance. En el *Lyrisches Intermezzo* el poeta persevera en las formas populares tan utilizadas en la saga del Cid Campeador como la brevedad, la facilidad para la recordación y la adaptación musical o simplemente su improvisación instrumental. Pérez Bonalde, conocedor de esta arraigada tradición literaria mantiene la forma típica de la canción popular: dos estrofas de cuatro versos. Lo mismo que observa Balzer en la obra de Heine lo encontramos en la versión española de Pérez Bonalde: «Estos poemas tienen en su mayoría una estructura muy ponderada, a veces simétrica, a veces de contrapunto, que incorpora elementos retóricos igualmente típicos de la canción popular como la repetición a modo de estribillo, el paralelismo anafórico y el oxímoron» (1995: 39). A pesar de esta aparente continuidad de las formas, la ruptura con el Romanticismo en Heine está cifrada en pequeños cambios que acercan su lírica a la sátira; así, la imagen que es creada con tanto empeño en clave de

⁶ Recuérdese que la época romántica de Heine concluye antes de emigrar a Francia en 1831, cuando «decepcionado por la escasa repercusión de la lírica en la gran masa ‘enmudeció su lírica’ tras la publicación de sus canciones y se pasó a la prosa moderna, crítica, periodística, para irremisiblemente volver a la lírica en la epopeya moderna *Alemania, un cuento de invierno* (1844) y rematar su obra en 1851 con el legado poético más sublime: *El Romancero* es la suma filosófica de toda una vida intensamente volcada en el sentimiento amoroso y en el disfrute de los sentidos, pero también en compromiso de unos ideales sociopolíticos muy por encima de lo que la época estaba preparada para permitir» (Balzer 1995: 53).

emociones es invertida por un último verso que rompe la armonía. El poeta mismo reconoce su estrategia, y con ella su alejamiento de la métrica romántica, y la llama «romantische Brechung», es decir, la entiende como una especie de refracción, modificación o variación. Pese a que la crítica coincide en la fidelidad de la traducción de Pérez Bonalde al texto alemán, estos momentos completamente heinianos – satíricos, posrománticos o antirrománticos– no son del todo asimilados por el traductor. En estos pasajes se cifra la crítica que hace Fastenrath en su «Prólogo» a *El Cancionero*. El hispanista asume en esta sección la voz de Heine, quien desde los cielos lee la traducción del venezolano y la compara con la del italiano Zendrini; desde esta impostura, Fastenrath reconoce que hay más de Heine en la versión española que en la italiana, excepto por las equívocas traslaciones de los momentos satíricos:

Tampoco es *heiniano* tu precioso cantar:

Raras veces me entendisteis;

Yo a vosotros rara vez...

En el polvo de la tumba

Nos entenderemos bien

Yo decía en: «En mi peregrinación por ese valle de lágrimas he encontrado a los hombres en el fango» y añadía en tono de sarcasmo: «En el fango nos hemos entendido bien». Pero a ti, que en aquel cantar irónico hallaste una perla, no te hubiera encontrado nunca en el fango. No te censuro, hijo mío, por haber omitido en tu *Cancionero* algunas frívolas composiciones mías que hoy llamaré pecados literarios, ni por haber puesto:

En el polvo de la tumba

Nos entenderemos bien!» (Heine 1885: xxxii-xxxiii)

Algunos de los «pecados literarios» son explicados por el traductor en su sección de «Notas», en la que hace referencia no solo a las conocidas dificultades de traducir el ‘Kopf-ab!’ del cuervo alemán y de su decisión de optar por el pájaro ‘se acabó se acabó’, o de la comprensible dificultad con el nombre de la ninfa Loreley, «cuya estructura extranjera del nombre y la imposibilidad de traducirlo o de adaptarlo convenientemente al castellano, no me permitieron introducirlo en el verso como aparece en el texto» (Heine 1885: 351). En la sección se habla también de algunos de los casos que comentaba Fastenrath y justifica sus supresiones en razones artísticas impuestas por la lengua de llegada y, en un caso, por juzgar de inútil el verso omitido.

Indudablemente, estas anotaciones no obstan para considerar justas las palabras con que Luis A. Baralt presenta a un amplio público americano, desde las páginas de *La Patria*, la traducción primera versión del *Romancero lírico*:

Muy distinta es la presente versión de las que estamos acostumbrados a leer de poetas extranjeros. Son estas obras, en su gran mayoría, o traducciones serviles y prosaicas que por ser demasiado literales han perdido mucho el espíritu poético o por el contrario,

meras paráfrasis, que apenas tienen una ligera semejanza con el texto. Ni las unas ni las otras merecen en rigor el título de versiones poéticas. Aquellas son calcos, estas imitaciones. El señor Pérez Bonalde con raro tino, con exquisito gusto y verdadero espíritu poético ha sabido hacer una traducción que, siendo fiel y exacta es al mismo tiempo correcta y elegante, y, sin violentar los pensamientos del autor, ataviarlos con las brillantes galas de la poesía española. (1877: 165-166)

Para cerrar, es importante afirmar que los románticos y modernistas colombianos no dispusieron de la obra completa del más polémico escritor de Alemania; la historia de la literatura colombiana solo conoció una de las caras de Heine, la romántica. Y bastante desfigurada, ya que la crítica al movimiento no fue objeto de traducción en el momento en que su discusión era vital para el curso de las nuevas poéticas. Tampoco el periodismo, aún naciente en el Nuevo Continente, pudo conocer el Heine preocupado por la cotidianidad y por la necesidad de formar opinión pública calificada.

BIBLIOGRAFÍA

- BALZER, Berit. 1995. «Introducción» en Heinrich Heine, *Gedichte-Asuwahl. Antología poética*. Ed. y trad. de Berit Balzer, Madrid, Ediciones de la Torre, 9-70.
- BARALT, Luis A. 1877. «Heirich Heine. Intermezzo lírico. Introducción», *La Patria. Revista literaria de Colombia* 3, 165-169.
- CARDUCCI, Giosue. 1917. «Comentario sobre Heine» en Heinrich Heine, *El cancionero: el Intermezzo lírico, Baladas, El regreso*. Trad. de Juan Antonio Pérez Bonalde, Madrid, América, <www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/cancionero/indice.htm>.
- GUARNER, Luis. 1960. «Prólogo» en Heinrich Heine, *Libro de canciones. Seguido de Noches florentinas*, Madrid, Aguilar, 13-37.
- HEINE, Heinrich. 1885. *El cancionero*. Trad. de Juan Antonio Pérez Bonalde, Nueva York, s. i.
- HEINE, Heinrich. 1995. *Gedichte-Asuwahl. Antología poética*. Ed. y trad. de Berit Balzer, Madrid, Ediciones de la Torre.
- SETTON, Heinrich. 2007. «Introducción» a Heinrich Heine, *La escuela romántica*, Buenos Aires, Biblos / Universidad Nacional de San Martín, 9-31.