

MANUEL GONZÁLEZ PRADA Y LA TRADUCCIÓN COMO RECREACIÓN: EL CASO DE “ERLKÖNIG” DE JOHANN WOLFGANG GOETHE

Luis Eduardo Lino Salvador¹

¹Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Peru

Resumen: Este trabajo estudia la traducción de Manuel González Prada como parte del “programa internacionalizador y modernizante” propuesto por Antonio Cornejo Polar, que buscó inscribir a la literatura peruana en la modernidad a finales del siglo XIX. Así, el trabajo se divide en tres partes. La primera busca construir la “poética de la traducción” de Manuel González Prada como recreación a partir de sus comentarios u opiniones dispersos en sus ensayos. El segundo apartado, se centra en el interés del peruano por la balada germánica y la relación con su propia producción cristalizada en su libro *Baladas*. Finalmente, el tercer apartado busca describir, explicar y confrontar el proceso de traducción como recreación realizado por González Prada sobre el poema “Erlkönig” de Johann Wolfgang Goethe.

Palabras-clave: González Prada; Goethe; Poesía Peruana; Baladas; Traducción

MANUEL GONZÁLEZ PRADA AND TRANSLATION AS RECREATION: THE CASE OF “ERLKÖNIG” BY JOHANN WOLFGANG GOETHE

Abstract: This work studies the translation of Manuel González Prada as part of the “internationalizing and modernizing program” proposed by Antonio Cornejo Polar, who sought to inscribe Peruvian literature in modernity at the end of the 19th century. Thus, the work is divided into three parts. The first seeks to construct the “poetics of translation” by Manuel González Prada as a recreation based on his comments or opinions scattered throughout his essays. The second section focuses on the



Peruvian's interest in the Germanic ballad and the relationship with his own production crystallized in his book *Baladas*. Finally, the third section seeks to describe, explain and confront the process of translation as a recreation carried out by González Prada on the poem "Erlkönig" by Johann Wolfgang Goethe.

Keywords: González Prada; Goethe; Peruvian Poetry; Ballads; Translation

Antonio Cornejo Polar señala que Manuel González Prada (1844-1918) constituye una de las figuras representativas en el proceso de la construcción de la tradición literaria peruana a finales del siglo XIX (91). La valía de González Prada radica en la búsqueda de otras tradiciones literarias más allá de la escrita en lengua castellana; por ejemplo, aquellas en lengua inglesa, alemana o francesa. A partir de ello, y del conocimiento de dichas tradiciones no hispánicas, formula el rechazo hacia los valores literarios españoles (González Prada, *Obras* v1, 66). Estos últimos, aún dominantes en el desarrollo de la literatura peruana decimonónica, realidad duramente cuestionada por el erudito peruano. Así, su propósito consistió en inscribir a la literatura peruana dentro de las coordenadas de la modernidad y en diálogo con otras tradiciones literarias; pues desde su concepción el Perú no había producido una literatura original y no poseía un escritor representativo (González Prada, *Obras* v1, 65).¹ Incluso, sentenció de manera categórica que el Perú no tenía tradición y que esta radicaba en el futuro.

González Prada llevó a cabo su propósito desde el terreno de la poesía. Principalmente con la incorporación de formas estróficas poco usuales en la poesía española como el rondel o el triolet (Paraíso 317) formas de composición imperantes en su primer libro titulado *Minúsculas* (1901). Asimismo, experimentó con medidas silábicas diversas e incluso se aproximó a la práctica del verso libre con su denominado polirritmo sin rima en su poemario *Exóticas* (1911). Además, elaboró un tratado incompleto sobre

¹ Incluso, a pesar de su gran prestigio, no reconoce el valor de Ricardo Palma. Asimismo, preciso es indicar la pugna, enemistad y lucha ideológica entre Palma y González Prada.

teoría de la versificación que fue publicado póstumamente con el título de *Ortometría. Apuntes para una rítmica* (1977). Esta labor le permite a Antonio Cornejo Polar afirmar que González Prada ejecuta un “programa internacionalizador y modernizante” (96), para la literatura peruana. Vale decir, renovar, modernizar, la literatura peruana desde la forma del verso y en diálogo con otras tradiciones culturales. En este trabajo se considera que es posible extender dicho programa a la labor de traductor desarrollada por Manuel González Prada; eje temático escasamente estudiado, pero que resulta valioso para comprender ese diálogo con otros horizontes poéticos. Así, en términos del versólogo checo Oldrich Belic: “El objetivo de la traducción es hacer posible el intercambio de los valores poéticos entre los pueblos que los crean” (619). Desde esa perspectiva, entonces, la importancia de González Prada es fundamental dado que con sus traducciones posibilitará dicho intercambio y, sobre todo, nuevos conocimientos sobre las demás tradiciones literarias que persigue introducir. Sus traducciones, entonces, constituyen parte importante de dicho “programa internacionalizador y modernizante”; porque fueron difundidas en diarios y revistas entre los años 1870 y 1890. Así, existe una labor de difusión que con sus posibilidades y límites desarrolla el intelectual peruano y que apunta a un determinado público que “consumirá” tales traducciones. Con ello se busca, acaso, acercar al lector peruano de fines del siglo XIX a tradiciones literarias más allá de la escrita en lengua española.

Primeras ideas de Manuel González Prada en torno a la traducción

Si bien es cierto que González Prada no tiene un ensayo propiamente dicho en el que reflexione sobre la traducción como tema específico; sin embargo, es posible reconstruir y proponer su concepción, una poética, sobre la traducción en sus diversos ensayos. Así, en primer lugar, González Prada es enfático al señalar que el

proceso de la traducción deberá siempre tomar el texto primario en su lengua original, vale decir, que se debe rechazar traducir a partir de una lengua intermediaria o, en sus propias palabras, “no por versiones de segunda mano” (González Prada, *Obras* v1, 215). Con ello, entonces, acusa la necesidad de revisar y conocer la fuente directa con el objetivo de ofrecer una versión traducida en la que no medie la traducción a partir de otra traducción.

En segundo lugar, y acorde con el primer punto, un requisito fundamental que se desprende del pensamiento del peruano radica en el dominio de la lengua extranjera del texto base. Sin duda, es un requisito relevante en la labor del traductor y del que González Prada es totalmente consciente: “La oscuridad relativa de las obras científicas no se puede evitar i [sic] pretender que un ignorante las entienda con sólo abrirlas, vale tanto como intentar que se traduzca un idioma sin haberle aprendido” (*Obras* v1, 255). A partir de esta cita, se infiere, entonces, en analogía con las obras científicas, la relevancia del dominio del idioma a traducir; así como también en esa “oscuridad relativa”, de naturaleza inevitable, se identifica que pese a ella es aún posible desarrollar conocimiento y, específicamente, para el caso de la traducción esta sí es dable, operativa y funcional. En otras palabras, que el proceso de traducción resulta valioso en la medida que pueda manejar con solvencia la opacidad que ofrezca el texto en lengua extranjera. Así, afirmará lo siguiente:

Las bellezas originales que deja traslucir una buena traducción bastan para deleitar a los lectores clásicos: lo que se pierde no vale la pena de aprender profundamente el latín o el griego. La humanidad goza hoy con la *Iliada* en francés, con la *Eneida* en inglés, con el *Quijote* en alemán y con el *Fausto* en español. Hay en toda buena traducción un coeficiente de belleza que basta para el deleite de la humanidad. ¡Y qué! Un Quevedo, un Goethe, un Byron, un Leopardi o un Víctor Hugo ¿no pueden decir en español, alemán, inglés, italiano y francés lo que dijeron Homero y Virgilio en griego y en latín? (*Obras* v2, 214)

La cita plantea dos nociones relevantes interrelacionadas, a saber: buena traducción y coeficiente. La primera de ellas es directamente proporcional con el disfrute, el aprendizaje, de las obras consideradas clásicas; asimismo, la buena traducción posibilitaría el conocimiento de los valores universales de la antigüedad. Además, la cita también permite deducir que no existiría una superioridad entre los clásicos y los modernos ni mucho menos fundar tal diferencia en el criterio de la lengua. González Prada implícitamente reconoce que no hay lenguas mejores que otras y, por tanto, se cuestiona el carácter imperativo del griego y el latín como lenguas superiores. A partir de ello, el peruano sugiere que todos los idiomas y sus mentes creadoras pueden en sus respectivos idiomas enunciar los valores universales. Desde esa perspectiva, la traducción asume un rol relevante, pero, sin duda, no cualquier traducción; puesto que esta deberá evidenciar su “coeficiente de belleza”. Vale decir, esta segunda noción se manifiesta como la proporción constante que revela la potencia tanto comunicativa como estética del texto traducido que está en relación con el placer que produce leerlo. En el pensamiento de González Prada, dicho coeficiente de belleza se encontraría en el trabajo con la forma.

Así, en tercer lugar, para el peruano no solo es suficiente que la traducción pueda comunicar los valores universales que plantea el texto motivo de traducción. También resulta fundamental el tratamiento sobre la forma literaria que para el caso de la poesía significa el conocimiento de las formas de composición del verso ya sea en los planos de las medidas silábicas, del ritmo acentual, de las estrofas, las estrategias eufónicas tanto del idioma fuente como del meta. Si ello no es tomado en cuenta por el traductor, entonces, según el erudito peruano, se ofrecería un producto de inferior calidad. Menciona la siguiente analogía: “Las canciones de Heine traducidas al castellano recuerdan el aguardiente de uvas envasado en un pellejo mal curtido: olemos el aroma o *bouquet*, pero, al catar el líquido, gustamos el dejo del odre” (*Obras* v2, 217). Resulta ilustrativa la imagen que ofrece el peruano sobre aquellas traducciones que no toman en cuenta el “envase”, el

“recipiente”, o la forma del verso; en otros términos, el material formal del verso en sus aspectos métricos y estilísticos. Es, sin duda, álgida la preocupación de González Prada por la forma del verso y así lo demuestran sus escritos sobre aquellos temas y sus propios ensayos métricos tal cual se señaló líneas atrás. Por lo tanto, en su concepción sobre la traducción, la forma va a ocupar un sitio de gran importancia.

En cuarto lugar, del ideario de González Prada se puede integrar a su concepción sobre la traducción la necesidad de estudiar literaturas en lenguas no hispánicas con el objetivo de recoger, recrear, reformular, los aportes que se encuentren en ellas. En el programa del peruano, la urgencia de aprender de las otras culturas es fundamental para renovar la literatura peruana y asumir nuevos referentes:

Nuestro guía debe estar, pues, en el estudio de los grandes escritores extranjeros, en la imitación de ninguno. Estudiar ordenadamente es asimilar el jugo segregado por otros; imitar servilmente, significa petrificarse en un molde (*Obras* v1, p. 67).

Todo ello, tal como se observa en la cita, para asimilar, más no para imitar; así como también para formular conocimientos cuya base epistemológica es la Europa de lengua de no hispana. Realidad que implica, además, construir un espacio de diálogo con esas áreas culturales y la necesidad de producir conocimientos basados en la recreación de lo aprendido y no en la imitación. Así, la traducción permitirá cumplir con el programa de González Prada al posibilitar el intercambio con literaturas de otras lenguas, asimilar su tratamiento sobre el quehacer literario, aprender de ellas y producir una nueva literatura peruana en aras de su modernización. Este programa lo desarrollará el peruano inicialmente entre los años de 1871 y 1879 especialmente con su aprendizaje y traducciones de la balada germánica.

La balada alemana en las *Baladas* de Manuel González Prada

Tal como lo plantea Isla, Manuel González Prada apunta en la década del ochenta del siglo XIX, la necesidad de integrar a la literatura escrita en lengua española elementos propios de la balada de cuño alemán, tales como el objetivismo y el dramatismo (4). Estos elementos y su puesta en práctica en baladas compuestas por el poeta peruano le permiten proponer al crítico que se trata de uno de los primeros “proyectos de renovación poética intentados en el Perú” (4). Proyecto que, sin duda, se inicia con la traducción de las baladas alemanas y que luego lleva a González Prada a crear las suyas. Sin embargo, dicho proyecto tomó un destino diferente, vale decir, su libro de las *Baladas* se publicó de manera póstuma y en dos partes desnaturalizando la unidad del libro. El libro original está dividido en tres unidades, a saber: baladas de tema peruano, baladas creadas por el autor de tema vario y sus traducciones de las baladas principalmente del idioma alemán, del inglés e italiano; a esta última se suman once poemas a la manera de imitaciones. Así, la primera aparición del libro en 1935 solo rescató las composiciones de tema peruano y se le asignó el nombre de *Baladas peruanas*.² Las otras dos partes aparecieron en 1939 con el título de *Baladas*. Sin duda, el haber fragmentado el libro hizo que se privilegiara las llamadas *Baladas peruanas* en desmedro de las otras y con ello se pierda el carácter unitario del libro y el proceso de interrelación que entre ellas existen.³

Pese a lo anterior, el libro de la *Baladas* fue concebido como una unidad y, en el sustrato de su composición, la traducción cumple un papel importante en dos líneas. En la primera, la traducción es una forma de conocimiento de la tradición literaria alemana o en lengua extranjera; en la segunda, se convierte en la identificación,

² Sin duda, es uno de los libros más representativos de González Prada e incluso se le ha considerado como el iniciador de la poesía indigenista en el Perú (Espino 97).

³ El libro fue publicado de manera definitiva como originalmente fue diseñado en el 2004. La edición estuvo a cargo de la profesora Isabelle Tauzin.

aprendizaje y recreación de las formas de composición escrita en dicho idioma especialmente sobre la balada para luego conducir dicho proceso a la escritura de sus propios poemas. Vale decir, la traducción entendida como formación e intercambio de saberes: apropiación y, a la vez, diferencia; puesto que en la lógica de González Prada el aprendizaje de las otras tradiciones literarias es clave con el objetivo de reformularlas, asimilarlas, pero para crear un producto nuevo, distintivo.

En función de lo anterior, si González Prada defendía la necesidad de imprimir el “objetivismo alemán” y el “elemento dramático” a la lírica castellana; entonces, se basaba en la necesidad de asimilar y, a la vez, marcar una distancia sobre lo creado. Así, traducir baladas al español le brindaba los insumos necesarios para utilizarlos creativamente en su búsqueda de originalidad. Por lo tanto, la escritura de sus baladas, aprendida en su ejercicio de traductor, de tema peruano constituyó el ejemplo más fehaciente de la coherencia de su programa: asimilar para aprender y no para imitar. Traducir, en consecuencia, le permitía al peruano estudiar y potenciar su propia actividad creativa.

Los insumos que le sirven al poeta de las *Baladas* son identificados por Isla a partir de la revisión general de la balada europea. El crítico señala que uno de ellos consiste en la representación de la historia en pleno desarrollo de las acciones; un segundo insumo radica en su componente dramático propiamente dicho, vale decir, su estructuración a partir de diálogos y el desarrollo de los acontecimientos en tiempo presente. Un tercer insumo involucra la ausencia de un yo poético que participe en las acciones representadas; aquel se mantiene distante de lo sucedido, tiende a ser impersonal (Isla 5). Así, con estos elementos, González Prada los llevó a la práctica en la escritura de sus baladas de tema peruano como es el caso de “El Mitayo” (Isla 8-9). Asimismo, el peruano va a dotar sus baladas con la intensificación de la tensión dramática y el carácter dialéctico de lo representado (Isla 8).

La filiación germánica de González Prada se inicia con su aprendizaje del idioma en su formación escolar en Chile a

mediados del siglo XIX (Ferrari 44). Asimismo, continúa con su acercamiento principalmente a los dos poetas más representativos del *Sturm und Drang*: Goethe y Schiller (Ferrari 44-45); poetas que formarán parte de su ejercicio como traductor, así como también sobre el poeta Uhland. Ferrari responde a una importante pregunta que se formula acerca del por qué el erudito peruano no consideró a Hölderlin y Novalis como parte de su ejercicio de traducción. Según el crítico, muy posiblemente no despertaron el interés de González Prada; así como también la escasa difusión que en su momento dichos poetas tenían impidieron un conocimiento mayor. Además, al igual que Isla, Ferrari incide también en lo atractivo que resultaba para González Prada la despersonalización del yo poético, pues con ello se lograba anestesiar su flujo sentimental o la carga de emotividad de la voz poética (46). Ferrari identifica también que para el poeta peruano era imprescindible conservar el lirismo de la balada germánica, pero no basado en la efusión de los sentimientos del yo poético, sino por la representación de los acontecimientos que narraba la balada. Entonces, una de sus preocupaciones era conservar ese punto medio entre el lirismo de lo creado y que no se convierta en el patetismo del yo (46).

En la tradición de la poesía española, González Prada necesita encontrar el equivalente de las baladas. Así, el romance medieval español será para el peruano el vehículo más idóneo para traducir las baladas románticas alemanas. Identifica en aquellas una medida silábica como el octosílabo o los cuartetos asonantados (Ferrari 47), y la puesta en práctica de los insumos de la balada germánica que no son ajenos a la forma de composición del romance español. Esta realidad le permite a González Prada apropiarse de la experiencia de una forma poética equivalente a la balada alemana, pero que como toda forma de composición a nivel métrico y estilístico va a implicar un conjunto de cambios, incluso sustanciales, en el proceso de la traducción. En esa misma línea, Ferrari señalará:

Prada en general añade o modifica o suprime términos (algunas veces una estrofa entera) forzado seguramente por su

opción estilística; es lo que se suele llamar la ‘versión libre’; pero se trata de un asunto de técnicas y opciones de la traducción que no es del caso analizar aquí. Lo que logra González Prada en sus traducciones del alemán es el traslado a ritmos y metros tradicionales de la poesía hispánica de una atmósfera y de un espíritu de la balada romántica alemana que se propagan fuera ya del proceso estricto de la ‘traducción’, a todas sus otras baladas, incluidas las *peruanas*. En este sentido podemos decir que todas las composiciones incluidas en el volumen de *Baladas* son creaciones originales del poeta, incluso las traducciones. (48)

De la cita, se propone que un quinto punto que integraría la poética de la traducción de González Prada se desprende de su propia práctica como traductor. Específicamente a comprenderlo más que como una versión libre, en términos de Ferrari, a concebirla como “recreación”. Vale decir, González Prada parte del original, lo estudia y lo conoce; ergo busca transmitir no solo el contenido, sino también la forma: planos del sentido y del sonido. Es, considero, consciente de la complejidad de realizar el trasvase de una lengua a otra en la que incluso los sistemas versales y el ritmo son marcadamente diferentes. Por ello, busca “recrear”, “reorganizar”, “reestructurar”, el material original previo estudio de las condiciones de las lenguas alemana y española. Por extensión, la propuesta de González Prada no debe quedar reducida a ser calificada como versión libre. Sin duda, tal como apunta Ferrari, la originalidad que le imprime el peruano a sus creaciones propias y a sus traducciones son incuestionables; sin embargo, ello no debe implicar que tal originalidad pierda de vista el papel medular que le dio a la traducción. Resulta, entonces, pertinente examinar de manera detenida el proceso de traducción de Manuel González Prada, es decir, cómo es la manera en que se operativiza la traducción como recreación.

González Prada y la traducción del “Erlkönig” de Goethe

Cómo se ha señalado, la traducción en la obra de González Prada cumple un papel relevante pues es el paso inicial para conocer y estudiar nuevas tradiciones literarias; así como también llevarlas a la práctica en composiciones propias. Ello enmarcado en el proyecto de construir los referentes que permitan modernizar la literatura peruana. Así, en este apartado final el objetivo es examinar e identificar el operar del peruano en su ejercicio como traductor. Además, considero importante partir de la siguiente idea como premisa para realizar tal examen; así según Oldrich Belic:

La traducción permite dar cuenta de las posibilidades y las limitaciones, las semejanzas y las diferencias de los idiomas que entran en contacto, en cuanto al inventario de los versos, de los fonemas, de las rimas, etc. Traducción significa confrontación. Y la confrontación es siempre útil. (629)

Desde esta afirmación, el ejercicio traductor de González Prada se comprende como la confrontación no solo de idiomas sino de sistemas versales como materiales para la elaboración de los versos, del poema en general. Optar ya no solo por un vocablo, frase o expresión; es también decidir por un tipo de ritmo, por una medida silábica por una forma de composición estrófica, en otras palabras, por una propuesta poética. Tales acciones conllevan decisiones que van más allá de lo lingüístico; es decir, abarcan, a la vez, cuestiones estéticas e ideológicas. Visto así, la confrontación en el ejercicio traductor de González Prada propone una riqueza que revela la plena responsabilidad y conciencia de lo que para el peruano implica traducir.

A partir de lo anterior, se elige para realizar tal examen la traducción que realiza el autor de *Minúsculas* sobre uno de los poemas más conocidos de Johann Wolfgang Goethe: “Erlkönig” o

“El rey de los Elfos” según el título en la traducción del peruano.⁴ Para cumplir con el propósito de este apartado, se va a presentar el poema en alemán seguido de la traducción de González Prada. Luego se realizará el análisis correspondiente a partir de una metodología descriptiva y del funcionalismo dinámico. Léase el poema “Erlkönig” de Johann Wolfgang Goethe (13-14).

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind
Es ist ein Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? –
Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron und Schweif? –
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif –

“Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
Gar schöne Spiele spiel ich mit dir;
Manch bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gülden Gewand.”

Mein Vater, mein Vater, und hörst du nicht,
Was Erlenkönig mir leise verspricht? –
Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;
In dürrren Blättern säuselt der Wind. –

“Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
Meine Töchter sollen dich warten schön;

⁴ Son siete los poemas que traduce González Prada de Goethe, a saber: “Las gotas de néctar”, “El poeta”, “El rey de los Elfos”, “El filibustero”, “Mignon”, “Leyenda”, “Las pulgas”, “Las ranas” (*Obras* v6, 331-340).

Meine Töchter führen nächtlichen Reihn
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.”–

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Tochter am düstern Ort? –
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau:
Es scheinen die alten Weiden so grau. –

“Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt.” –
Mein Vater, Mein Vater, jetzt faßt er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan! –

Dem Vater grauset’s, er reitet geschwind,
Er hält in Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Not;
In seinen Armen das Kind war tot.

A continuación se reproduce la traducción de Manuel González Prada titulada “El rey de los Elfos” (*Obras* v6, 334-335).

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist ein Vater mit seinen Kind.

¿Quién galopa a rienda suelta
Entre la sombra y el viento?
Es el padre que en sus brazos
Va llevando al hijo enfermo
Y en la angustiada carrera
Le ciñe contra su pecho.

– “¿Por qué te escondes y tiembles?”.

– “¿No ves al Rey de los Elfos,

No le divisas, oh padre,

Con el manto y con el cetro?”.

– “Nada temas, hijo amado:

Son las nubes en el cielo”.

– “Ven, oh niño, que en mi estancia

Vivirás en mimo eterno;

Vestirás de seda y oro;

Y te hará mi madre el dueño

De la flor de sus jardines,

De la fruta de sus huertos”.

– “¿No oyes, padre, que me llama

La voz del Rey de los Elfos?”,

– “Nada temas, hijo amado:

Es el silbido del viento

Entre las ramas del árbol:

Nada temas, ven sin miedo”

– “Ven, oh niño, que mis hijas

Cubrirán tu sien de besos,

Y en la calma de la noche,

Porque a ti descienda el sueño,

Cantarán alegres cantos,

Te dirán sabrosos cuentos”.

– “¿No ves, padre, a las hermosas

Hijas del Rey de los Elfos?

¿No las ves en el sombrío?”.

– “Son los sauces del sendero

Con su lóbrego ramaje:

Nada temas, ven sin miedo”.

– “Te amo oh niño, que me atraes
Por lo hermoso y por lo bueno;
Obedece a mi llamada,
No te esquives a mi ruego,
Que si tú venir no quieres,
Yo te arrastro, yo te llevo”.

– “¡Padre, se acerca, me coge
Me lleva el Rey de los Elfos!”.
Más estrecha el padre al niño;
Corre, vuela con el viento;
Pero al fin de la jornada
Ve al hijo, en sus brazos, muerto.

Tal como se puede observar, el mundo que se representa en el poema plantea la escena de un padre cabalgando en muy entradas horas de la noche con su hijo en brazos atravesando, se infiere, un bosque. En el tránsito por dicho espacio, se produce la tensión dramática al confrontarse dos realidades: la que percibe el hijo y la que observa el padre a partir de la presencia y ausencia del Erlkönig respectivamente. Vale decir, el hijo escucha su llamado y todo lo que le ofrece para que acceda a irse con él, incluso la tensión dramática se incrementa cuando en la penúltima estrofa el Erlkönig hará uso de la violencia en caso el hijo ofrezca resistencia. El padre, ante cada alerta del hijo, solo observa sombras y figuras objetivas propias de la morfología del bosque. Finalmente, cuando el padre culmina el recorrido al llegar a una granja⁵ observa que su hijo está muerto.

Luego de esta síntesis del poema, es pertinente examinar sus características métricas y estilísticas. En primer lugar, el poema está organizado a partir del empleo de ocho estrofas de cuatro versos cada una. Resulta relevante el empleo de esta estrofa dado

⁵ El término alemán “Hof” tiene varios significados como patio o granja. Se opta por este último que resulta, considero, acorde con lo representado en el poema.

que posibilita el incremento de la tensión dramática al concentrar en cada estrofa un determinado núcleo dramático que va desde la presentación del padre con su hijo hasta la muerte de este último. Un punto importante, también, radica en la flexibilidad de la estrofa para brindar la agilidad de los diálogos representados entre el padre y su hijo; así como también la inserción de la voz del Erbkönig. Así, en el poema confluyen cuatro voces, a saber: la voz poética impersonal, la del padre, el hijo y la de Erbkönig. Siendo esta última la que, a la vez, llega a expandirse en una estrofa completa.

En segundo lugar, si se revisa la medida silábica, entonces, se identifica una tendencia a las diez sílabas métricas (*Dekasyllabus*), pero el conteo de las sílabas reales brinda un total de nueve a la que se le agrega una sílaba métrica adicional por ley de acentos finales, dado que el final de los versos es agudo. Obsérvese, por ejemplo, el conteo de la primera estrofa:

Wer / rei / tet / so / spät / durch / Nacht / und / Wind	9+1=10 SM
Es / ist / ein / Va / ter / mit / sei / nem / Kind;	9+1=10 SM
Er / hat / den / Kna / ben / wohl / in / dem / Arm,	9+1=10 SM
Er / faßt / ihn /si / cher, / er / hält / ihn / warm.	9+1=10 SM

Los finales de los versos de esta estrofa con su final agudo posibilitan la regularidad del poema. Asimismo, se va a encontrar que la segunda medida silábica con la que trabaja el poema abarca las once sílabas métricas (*Elfisilber*) tal cual se aprecia en el quinta estrofa con excepción de su primer verso; medida que se obtiene también de la terminación aguda del poema en general:

“Willst, / fei / ner / Kna / be, / du / mit / mir / gehn?	9+1=10 SM
Mei / ne / Töch / ter / so / llen /dich / war/ ten / schön;	10+1=11 SM
Mei / ne / Töch / ter / füh / ren /nächt / li / chen / Reihn	10+1=11 SM
Und / wie / gen / und / tan / zen / und / sin / gen / dich / ein.”	-10+1=11 SM

La tercera medida silábica con la que se trabaja en el poema es el dodecasílabo como sucede en la séptima estrofa. Lo llamativo es que las medidas silábicas van incrementando en número a medida que también lo va haciendo la tensión dramática. Es decir, en dicha estrofa a nivel del sentido muestra la amenaza del Erlkönig hacia el hijo pues usará la violencia si este último se resiste o rechaza su invitación; además, es la estrofa en la que el Erlkönig toca y lastima al hijo y este se lo hace saber al padre. Así, tal tensión e intensidad dramática se articulan en una nueva medida silábica que permite que la acción desarrollada se prolongue en un verso de mayor medida:

"Ich / lie / be / dich, / mich / reizt / dei / ne / schö / ne / Gest / alt; 12 SM
Und / bist / du / nicht / will / ig, / so / brauch / ich / Ge / walt." -11 +1 = 12 SM
Mein / Va / ter, / mein / Va / ter, / jetzt / faßt / er / mich / an! 11 +1 = 12 SM
Erl / kö / nig / hat / mir / ein / Leids / ge / tan! - 10 +1 = 11 SM

Esta es una de las estrofas de mayor potencia dramática dado que es el clímax de la historia del poema. Entonces, la siguiente (octava estrofa) es la resolución del conflicto dramático y a la vez es la aparición de la voz poética impersonal. Lo relevante es que a nivel del metro, el poema retorne al decasílabo como distensión que no solo abarca al sentido, sino también a la forma: regresar a una menor medida silábica que, acaso, le correspondería a dicho yo impersonal. Todo ello remite a la existencia de toda una conciencia del manejo de las formas métricas por parte de Goethe a la que González Prada se debe enfrentar o, mejor dicho, confrontar para realizar su traducción.

Incluso, en tercer lugar, al revisar las rimas del poema "Erlkönig" estas son todas de naturaleza consonante y de predominio agudo. A partir de esta organización, entonces, es posible identificar uno de los ejes rítmicos que brinda musicalidad y, sobre todo, lirismo; pero cuya fuente no son los afectos de la voz poética, sino la disposición del alemán como material estético

del verso. Las rimas de naturaleza consonante se van distribuyendo por pares de manera continua, creando entre ellas relaciones de correspondencia, contigüidad e incluso de oposición no solo fónica sino también semántica. Por ejemplo, en la primera estrofa la contigüidad de la rima entre el tercer y cuarto verso “Arm” y “warm”, que significan brazo y abrigo respectivamente.⁶ Vemos que en español su cercanía semántica se mantiene, pero a nivel eufónico desaparece; en cambio, en alemán ambas propiedades se mantienen. Un segundo ejemplo, se encuentra en los dos primeros versos de la séptima estrofa en el par “Gestalt” y “Gewalt”; esta complementariedad entre figura y violencia respectivamente se comprende en el contexto de sus versos en los cuales se construye la relación entre la atracción que despierta el hijo y la necesidad de poseerlo así sea con el empleo de la fuerza.

El “Erlkönig” de Goethe es un poema complejo, fuertemente cohesionado en los niveles del sentido y del sonido; vale decir, resultan indescifrables, pues ambos potencian la dimensión comunicativa del poema. Frente a ello, queda por identificar cómo procede González Prada en la traducción de este poema. Así, un hecho que, a todas luces, llama la atención es el cambio de la estrofa. Mientras que en el “Erlkönig” dominan los cuartetos, el peruano elige la estrofa de seis versos con una medida particular, a saber: el octosílabo.

¿Quién / ga / lo / pa a / rien / da / suel/ ta	8 SM
En / tre / la / som / bra / y el / vien / to?	8 SM
Es / el / pa / dre / que en / sus / bra / zos	8 SM
Va / lle / van / do al / hi / jo en / fer / mo	8 SM
Y en / la an / gus / tia / da / ca / rre / ra	8 SM
Le / ci / ñe / con / tra / su / pe / cho. ⁷	8 SM

⁶ Si bien es cierto que “Arm” como tal alude a “pobre” en alemán, en el verso completo adquiere el sentido de brazo. Por ello, se opta por este último.

⁷ Se ha procedido a emplear en el interior de los versos las respectivas sinalefas que como fenómeno lingüístico permiten conjuntar vocales de palabras separadas.

A todas luces, lo que hace González Prada es descartar la estrofa de cuatro versos del poema original y buscar su equivalente funcional en español. Si la balada es una forma de composición de origen popular, el peruano elige una estrofa que se encuentre muy cercana al carácter de la balada. Así, su estrofa de seis versos octosílabos se identifica plenamente con una de las formas de composición más empleadas en la métrica española oral y popular, es decir, el romance. González Prada rescata y elige el romance como la estrofa análoga con la que podrá traducir balada en su aspecto métrico y de sentido. Antes de revisar este último aspecto, es oportuno señalar que la elección del romance, a la vez, con sus seis versos, tuvo para González Prada el propósito de lograr la musicalidad y el lirismo del poema original; por ello, acaso, entendió que no podía traducir el poema en los diez, once y doce versos que plantea el original dado que en español dichas medidas silábicas pertenecen a la poesía de arte mayor y, por tanto, pertenecen a un sistema culto y no se conectan con el carácter popular que en sí proyectan las baladas. He ahí una razón más por la que su elección apunta al romance español. González Prada comprende que si la balada germánica es un vehículo de expresión oral, de mitos, leyendas o tradiciones populares; no podía verterse en español en una forma que esté contra su substancia.

Sin embargo, un punto clave también apunta al cómo traducir la potencia comunicativa de las rimas que en el poema original posee una fuerte cohesión. En el “Erlkönig”, la rima desempeña un rol relevante, según lo revisado anteriormente; además, dicha rima es de naturaleza consonante y aguda. En el caso del español, la rima aguda es considerada una rima facilista, es decir, una rima carente de ingenio o de destreza por parte del poeta. ¿Cómo resuelve, entonces, González Prada evitar una rima aguda considerada mediocre en el verso español y que, por el contrario, es funcional en el idioma original? La solución la encuentra en la misma elección del romance, vale decir, este último se caracteriza por mantener la rima en los versos pares; pero esta es de naturaleza asonante. Indudablemente, González Prada es consciente de que

no puede mantener la rima consonante del idioma alemán tal cual, porque el inventario de palabras del español susceptibles de crear rima se pierde de forma inevitable en la traducción. Pese a ello, la rima asonante le permite crear una cadencia que va a mantener a lo largo de las ocho estrofas de su traducción a partir del juego vocálico “e-o”. Es muy relevante que logre sostener y hacer fluir como constante dicha rima; puesto que logra generar la percepción de continuidad. Por ejemplo, véase la quinta estrofa:

– “Ven, oh niño, que mis hijas
Cubrirán tu sien de besos,
Y en la calma de la noche,
Porque a ti descienda el sueño,
Cantarán alegres cantos,
Te dirán sabrosos cuentos”.

Tal como se puede observar, las rimas asonantes posibilitan dicha percepción de continuidad propia, por supuesto, del romance; pero que puede resultar equivalente, con sus posibilidades y límites, en el caso de la balada de Goethe.

Resulta importante examinar cómo traduce González Prada el contenido del poema. Evidentemente, la elección de una determinada forma métrica condiciona parte del proceso del trasvase de un idioma a otro. Así, la elección del romance e implícitamente del octosílabo y de una rima asonante en los versos pares determinan que el peruano deba operar con diversas variantes. Sin embargo, en cuanto a la substancia del mundo representado en el poema, el poeta de *Minúsculas* respeta el original. Es en el caso del tratamiento de las palabras empleadas en las que sí se observa un cambio importante. Confrontemos la séptima estrofa de ambos poemas:

“Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt.” –

Mein Vater, Mein Vater, jetzt faßt er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan! –

– “Te amo oh niño, que me atraes
Por lo hermoso y por lo bueno;
Obedece a mi llamada,
No te esquives a mi ruego,
Que si tú venir no quieres,
Yo te arrastro, yo te llevo”.

La traducción de González Prada desarrolla y profundiza en seis versos lo que Goethe escribe en los dos primeros versos de dicha estrofa. El peruano brinda mayor cantidad de información que si bien es cierto orbita sobre el contenido del original, no tiene por propósito constituir una traducción de naturaleza literal. Lo que busca González Prada es, acaso, en todo el poema y en particular en esta estrofa, generar el *in crescendo* de la tensión dramática propia de la balada. Si leemos su propuesta de traducción se enfatiza en la atracción y posesión del rey de los Elfos sobre el niño, pero a la vez se remarca que el primero actuará con suma violencia si este último se resiste. Esa tensión que puede resultar escueta en el original es amplificada por González Prada en su traducción en aras de lograr el clímax dramático. Lo llamativo es que en esa misma línea de intención, González Prada traslade el sentido de los versos finales de la séptima estrofa de Goethe a la última y octava estrofa traducida:

– “¡Padre, se acerca, me coge
Me lleva el Rey de los Elfos!”.
Más estrecha el padre al niño;
Corre, vuela con el viento;
Pero al fin de la jornada
Ve al hijo, en sus brazos, muerto.

Es decir, González Prada deja el pico más alto de la tensión dramática para su estrofa final a diferencia del poema de Goethe en el que, tal cual se apuntó, se busca distender dicha tensión con el yo poético impersonal. Así, el peruano cierra el poema, su traducción, con el daño que le ha causado el rey de los Elfos al niño: se lee que este se lo lleva, lo captura; y con el reconocimiento del padre acerca de la muerte de su hijo pese a su velocidad y al haber llegado a su destino. En el original, en cambio, se entiende que el Erlkönig ha herido gravemente al niño y es aún en la octava estrofa en la que se descubre la muerte del niño cuando ambos arriban a la granja.

A manera de conclusión

Entonces, lo que realiza González Prada, en función de sus planteamientos, es ante todo estudiar el poema en su dimensión formal, estructural, y de sentido. Con esa base, su traducción se decanta por elegir los materiales que, desde su visión, resultan ser los más pertinentes para comunicar la experiencia no solo de lo representado, sino del valor estético, métrico y estilístico del poema a traducir. Es innegable que González Prada fue un apasionado por las formas poéticas y que estas tengan un papel determinante debería llamar la atención como una de las premisas en su labor de traductor. Acaso, consciente sobre su idea de traducción como recreación, acto de crear identidad/diferencia sobre la base de realidades de diferentes idiomas, haya acompañado a cada una de sus traducciones, a modo de epígrafe, de los dos versos iniciales del poema en su idioma original. Ello con el objetivo de guiar, orientar, referir al lector hacia la fuente bibliográfica original y con ello construir implícitamente un diálogo con otras tradiciones y señalar al lector el camino que le permita ingresar a nuevos espacios culturales. Visto así, la traducción es un eje central en el programa de modernización de la literatura peruana que emprende Manuel González Prada desde el último tercio del siglo XIX.

Bibliografía

Belic, Oldrich. *Verso español y verso europeo. Una introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2000.

Cornejo Polar, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de estudios y publicaciones, 1989.

Espino, Gonzalo. *Imágenes de la inclusión andina -Literatura peruana del siglo XIX-*. Lima: Instituto de Investigaciones Humanísticas - Facultad de Letras y Ciencias Humanas, UNMSM, 1999.

Ferrari, Américo. *La soledad sonora. Voces poéticas del Perú e Hispanoamérica*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2003.

Goethe, Johann Wolfgang. *Gesammelte Verse und Gedichte*. Limassol: Lechner, 1993.

González Prada, Manuel. *Obras. Tomo I. Volumen 1*. Lima: Ediciones Copé, 1985.

González Prada, Manuel. *Obras. Tomo I. Volumen 2*. Lima: Ediciones Copé, 1985.

González Prada, Manuel. *Obras. Tomo III. Volumen 6*. Lima: Ediciones Copé, 1989.

Isla Jiménez, Julio. “Procedimientos dramáticos y narrativos de la balada europea en las *Baladas peruanas* de Manuel González Prada”. *Lucerna. Revista de literatura*, 2, (2013): 4-9.

Paraíso, Isabel. *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco Libros, 2000.

Recebido em: 14/09/2020

Aceito em: 21/10/2020

Publicado em janeiro de 2021

Luis Eduardo Lino Salvador. E-mail: luis.lino@unmsm.edu.pe. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6415-5744>