

Te doy mi palabra Un itinerario en la traducción*

Cartapacios
Juan Villoro

El álgebra y la luna

A los cuatro años comenzó para mí una travesía que se asemeja al recorrido por los bosques hechizados de los cuentos de hadas. Entré al Colegio Alemán de la ciudad de México y, luego de un examen de aptitudes del que no tengo memoria, fui asignado al Grupo A de Primero de Kinder donde los alumnos eran mayoritariamente alemanes o hijos de alemanes.

A los seis años, cuando alguien me preguntaba si ya sabía leer, mi respuesta era: "Sólo en alemán". El conocimiento me llegó en una lengua extranjera. Si Elias Canetti y Georg Christoph Lichtenberg descubrieron que vivir en Inglaterra les permitía gozar más del alemán, yo descubrí en el Colegio que nada me interesaba tanto como el español, idioma que sólo hablaba en los recreos o en la clase de Lengua Nacional y que representaba para mí una reserva de libertad.

En un apunte de 1881, Nietzsche resume las bondades filosóficas de estar inmerso en una cultura ajena: "Quiero vivir durante un periodo largo entre musulmanes y, por cierto, ahí donde ahora su fe es más rigurosa. Así, sin duda, se agudizarían mi juicio y mis ojos para todo lo europeo". Lo exótico es la mejor escuela para entender lo propio.

Al inicio de *Memorias de un antisemita*, novela que traduje para editorial Anagrama, Gregor von Rezzori escribe: "*Skuchno* es una palabra rusa difícil de traducir. Significa algo más que un intenso aburrimiento: un vacío espiritual, un anhelo que atrae como una marea imprecisa y vehemente". El libro comienza con un problema de traducción: recordar es traducir, conocer de nueva cuenta. No siempre estamos seguros de la veracidad de una época pretérita y nos desconcierta la forma en que nos conducíamos entonces. "El pasado es un país extranjero", escribe Hartley en su novela *The Go-between*. Nada más lógico que lo evoquemos con palabras de otro idioma. Rezzori elige el ruso para titular su búsqueda del pasado del mismo modo en que Nerval titula su poema sobre la melancolía con un sustantivo español, "El desdichado". El recuerdo entristecido provoca una extranjería del alma; somos y no somos los mismos que actuamos en otro tiempo. Rezzori agrega al respecto: "Lo que aquí relato parece tan lejano, no sólo en el espacio sino en el tiempo, que a veces creo haberlo soñado".

Mi evocación del Colegio Alemán ya tiene la misma condición onírica. Resulta difícil remontarse a la época en que los padres confiaban a ciegas en las escuelas donde crecerían sus hijos y pensaban que el único antecedente para llegar ahí consistía en ser admitido. Un amigo de la familia nos franqueó el acceso a la selecta *Deutsche Schule*. Así me convertí en el primero de mi familia en aprender la lengua de Goethe o al menos de los crueles cuentos del *Struwelpeter*. El hecho de pertenecer al Grupo A reforzó mi extrañeza. Mis compañeros de clase se apellidaban Roth, Schurenkämper, Friedmann, Stransky o Weber. Curiosamente, entre los pocos niños de nombres hispanos había dos Juanes. Para distinguirlos, la titular del grupo, *Fräulein Hahne*, resolvió que me dijera "Juanito".

Esto favoreció mi identificación con la primera canción alemana que recuerdo, "*Hänschen klein*" ("El pequeño Juanito"). He olvidado muchas cosas de ese tiempo, pero no el estupor esencial de ese niño que se adentra en el mundo en soledad: "*Hänschen klein ging allein in die ganze Welt hinein*". El bosque del conocimiento semejava un sitio oscuro, cargado de peligros. La canción narra la errancia de Juanito durante siete años. Su madre llora de manera inconsolable mientras él vaga por el mundo. Cuando finalmente regresa a casa, su hermana no lo reconoce. Su madre lo abraza como si recibiera a un extraño. La historia parecía una metáfora de nuestra educación. Durante nueve años recorreríamos un sitio desconocido hasta dejar de ser niños.

La melodía refuerza el tono apesadumbrado del aprendizaje. Si tuviera que elegir, al modo de Rezzori, una idiosincrática palabra extranjera para ese momento acudiría a *Weltschmerz*, el intraducible dolor de mundo.

El extrañamiento de aprender en alemán se intensificaba por lo lejos que Europa estaba entonces de nosotros. La primera vez que volé en avión (creo que a Acapulco), mi madre me puso corbata para honrar el venerable acontecimiento. En 1960, cuando entré al Colegio, las noticias que el cine traía de Alemania casi siempre eran negativas. Abundaban las películas de la segunda guerra mundial y yo las contemplaba con perplejidad: ¿por qué estudiaba el idioma de los villanos? Mi padre había crecido en Bélgica y dominaba el francés, lengua de la Resistencia, y el idioma de moda era el inglés. Mientras los Beatles grababan *She loves you*, yo aprendía *Hänschen klein*.

La falta de un entorno propicio para comprender las ventajas del alemán me hicieron estudiar en contra del idioma. Aprendí como lo hace un condenado. Sobreviví sin reprobar pero sintiéndome al margen de ese ambiente; era un intruso que provenía de una parte más limitada de la realidad donde nadie sabía qué eran las declinaciones.

Al cabo de nueve años salí del Colegio Alemán como quien supera una ardua expedición. De pronto estaba en mi propio país. Pero en ocasiones, el bosque oscuro volvía a rodearme. Bajo las tupidas frondas de la noche, soñaba en alemán. Despertaba empapado en un sudor frío, como si estuviera preso en otra identidad. Joseph Conrad tenía una pesadilla recurrente: soñaba que olvidaba el inglés y sólo podía hablar polaco. Su deseo de adaptación a Inglaterra hacía que la lengua del origen se transformara en una amenaza que debía rechazar. Mi desafío era el opuesto: alejar la lengua impuesta en la que aprendí a leer.

Esta reacción neurótica se debía a la poca utilidad que concedía a un idioma sumamente difícil que además me hacía sentir en entredicho. En alemán yo era tonto. Es posible que mis facultades no mejoraran gran cosa en español, pero no había duda de que en la lengua escolar estaba por debajo de mis condiscípulos.

La disciplina imperante, no muy distinta de la de las demás escuelas europeas de la época, exigía la subordinación del alumno ante el maestro. Un amigo del Liceo Francés me dijo que los calificaban en un sistema de 20 sobre 20, pero que resultaba imposible obtener las máximas notas. El 20 era para Dios, el 19 para Víctor Hugo y el 18 para la maestro. Los alumnos comenzaban a existir a partir del 17. Esto garantizaba tres niveles de disminución respecto a la autoridad.

Durante siglos, la pedagogía y la literatura infantil trataron al niño como bobo. La gran rebeldía de Rousseau en el *Emilio* fue la de entender la infancia, no como una preparación para una etapa posterior, sino como un fin en sí misma.

En *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Bruno Bettelheim ofreció una reflexión pionera para entender el papel liberador del *Märchen* (relato fantástico) en la imaginación infantil. Sin embargo, su análisis no está exento de una visión reductora de la infancia. Fiel a su circunstancia histórica, considera que el niño se percibe a sí mismo como alguien intrínsecamente bobo o simple: "La inadaptación del niño le hace sospechar que es tonto, aunque no sea culpa suya". En consecuencia, celebra que haya cuentos como "Las tres plumas", de los hermanos Grimm, que permiten que los niños se identifiquen con el personaje que es "el más joven y el más inepto".

Bettelheim añade: "Al oír por primera vez un cuento cuyo héroe es 'bobo' un niño –que en su fuero interno también se cree tonto- no desea identificarse con él. Sería algo demasiado amenazante y contrario a su amor propio. Sólo cuando el niño se sienta completamente seguro de la superioridad del héroe, después de haber oído la historia varias veces, podrá identificarse con él desde el

principio". En otras palabras, el niño se siente tonto; al ver a un personaje que se le parece, tiene miedo de identificarse con él; poco a poco advierte que dicho personaje supera pruebas; entonces acepta, lo acepta como modelo, aunque no deja de ser alguien limitado.

La interpretación es sugerente pero elude una pregunta cardinal: ¿por qué el niño se siente tonto? No se trata de una condición inherente a su conciencia, como mostró Rousseau y como han mostrado numerosos psicólogos posteriores. La educación ha sido discriminatoria y punitiva con la mente infantil. Durante siglos, el niño fue educado para sentirse inferior y acatar a los mayores. En este sentido, llama la atención que a Bettelheim le parezca normal que la identificación con "El patito feo" se deba a que el niño "se desprecia por su torpeza".

No es éste el sitio para detallar los castigos del Colegio ni para exagerarlos con vanidoso masoquismo. Lo importante, para efectos de mi itinerario personal, es que la fascinación por la lengua alemana surgió a pesar de una pedagogía que no fue un estímulo útil ni placentero, sino una imposición que me superaba en forma insalvable, y en tal medida, representaba un instrumento de dominio.

Acepté, como un personaje de los hermanos Grimm, mi condición de tonto y sobreviví a los rigores asumiendo que eran necesarios.

En la adolescencia procuré no sólo evitar el alemán, sino olvidarlo. Pero nadie es amo de sus sueños. El idioma de mi primer aprendizaje regresaba en las trémulas visiones del inconsciente.

A los 15 años, en las vacaciones previas a la preparatoria, descubrí que la vida tenía sentido porque existía la literatura. Franz Kafka, Heinrich Böll y Bertolt Brecht se convirtieron en algunos de mis autores favoritos. Sin embargo, no pensé en leerlos en su idioma original. Esto cambió cuando leí *El tambor de hojalata*, de Günter Grass, en la traducción de Carlos Gerhard. El encuentro fue una transfiguración. La historia del niño que enfrenta la guerra armado de un juguete y suspende su crecimiento en forma voluntaria me remitió a mi propia infancia. La nostalgia por la ciudad libre de Danzig, el poderío visual de la narración (¡cómo olvidar al hombre que muere junto a un castillo de naipes!) y, sobre todo, el idioma, que en la traducción de Gerhard conservaba la potencia vitricida de Oskar Mazerath, me despertó el deseo de volver al bosque de la lengua alemana. La anti-maduración del protagonista de *El tambor de hojalata* me llevó a un deseo de maduración.

Instrumento de exactitud, la lengua alemana dispone de ricas variantes que no siempre tienen equivalente en otro idioma. En

español, la palabra "infantil" puede ser positiva o negativa. El alemán distingue lo que es bueno como un niño (*kindlich*) de lo que es malo como un niño (*kindisch*). Mi relación con la lengua pasó del repudio pueril a una entusiasta recuperación del idioma en que transcurrió mi infancia escolar.

En *Minima Moralia*, Theodor W. Adorno afirma que *Hänschen klein* representa el desafío del aislamiento intelectual. El pavor que me producía ser un niño perdido se transformaría con el tiempo en el deseo de explorar por mi cuenta el bosque de los signos.

Décadas después, *Hänschen klein* volvería a mí en el libro de memorias *Pelando la cebolla*. Günter Grass narra ahí el momento en que se extravía en un campo de batalla, cerca del frente soviético. Está solo y angustiado. De pronto, escucha un ruido. ¿Quién medra en las inmediaciones? ¿Un alemán o un ruso? Da un paso y también él hace ruido. El otro advierte su presencia. ¿Cómo identificarse en busca de simpatía? El desconocido silba la primera estrofa de una canción: *Hänschen klein*. La melodía que alude a la soledad absoluta se transforma en diálogo, señal de reconocimiento. Grass silba la siguiente estrofa. Luego continúan a dúo. Los soldados alemanes se saben a salvo. ¿Es posible entender la emoción que este encuentro produce en alguien que aprendió la misma melodía en un país remoto?

La anécdota reproduce el proceso del traductor: el paso de lo ajeno a lo propio, del ruido amenazante a la melodía compartida.

Hänschen klein fue en su origen un ruido adverso para mí. Al reaprender voluntariamente el idioma, me identifiqué con esa búsqueda solitaria, a tal grado, que deseé llevarla a otro bosque, el de mi lengua.

El impulso decisivo para acercarme a la traducción provino de un veterano en el género. En 1978, la escritora Julieta Campos, presidente del PEN Club mexicano, organizó un ciclo donde un escritor consagrado se presentaba con un principiante. Tuve la suerte de alternar con Sergio Pitol, quien ha vertido al español cerca de cien libros.

En el Museo de la Traducción propuesto por Ricardo Piglia para destacar los traslados que enriquecen nuestra lengua, no podrían faltar las versiones que Pitol ha hecho de Witold Gombrowicz, Boris Pilniak, Anton Chéjov y Henry James.

Pitol me habló de la importancia de la traducción como aprendizaje literario. Buscar equivalentes para cada palabra y cada giro, permite entrar en el taller secreto de otro autor, conocer y valorar sus

decisiones, precisar su estética. Pero sobre todo amplía tu propio lenguaje, obligado a decir cosas imprevistas. La lengua de llegada se moderniza con los desafíos de la lengua de partida. Los alemanes disponen del "nuevo" Cervantes traducido por Susanne Lange del mismo modo en que nosotros disponemos del "nuevo" Laurence Sterne traducido por Javier Marías.

De 1981 a 1984 viví en Berlín Oriental, donde trabajé como agregado cultural en la Embajada de México. Durante esos tres años, las calles y los cafés me pusieron en contacto con los matices y los sonidos que la lengua sólo adquiere en el sitio donde se habla. Sin embargo, a medida que ese idioma crecía como un organismo vivo, tenía presente el principal consejo de Pitol: lo que decide la calidad de una traducción es la fuerza de la lengua de llegada.

¿Qué tan confiable es un traductor que además aspira a escribir ficción? El novelista y traductor mexicano José María Pérez Gay preguntó a Elias Canetti por qué no ejercía la traducción. Buena parte de los intereses del autor de *Masa y poder* provenían del contacto con otras culturas, y compartió treinta años de matrimonio con Veza, notable traductora. La respuesta de Canetti revela la inquietud de quien prefiere escribir su propia obra: "el traductor es un autor tímido". Canetti exploraba la voz de los otros (uno de sus mejores libros lleva el título de *Der Ohrenzeuge, El testigo de oídas*) para fortalecer la suya. Sí, el traductor atempera su iniciativa para resaltar la ajena. Al respecto, José Aníbal Campos escribe: "Soy traductor, soy una sombra empeñada en no dejarse ver, una sombra que fracasa". Para el intérprete de otra lengua, mostrarse es traicionar.

Seguramente, los escritores que ocasionalmente traducen se distraen con mayor voluntad y frecuencia que los traductores profesionales; los poetas y novelistas metidos a intérpretes buscan las soluciones personales que enriquecen el idioma, pero también llevan al pecado de infidelidad.

De cualquier forma, la posibilidad de falsear el texto no sólo proviene de la mala interpretación o la inventiva del traductor. Está en la naturaleza de la lengua ser incierta, ambivalente.

Nietzsche, de quien no podemos olvidar su formación como filólogo, escribe en *La voluntad de poder*: "Lo que se dice siempre es demasiado o demasiado poco. Las exigencias de que uno se desnude con cada una de las palabras que dice es un ejemplo de ingenuidad". El lenguaje comunica, pero también disimula.

La escritura busca corregir el mundo; no refleja de manera indiferente una realidad; construye otra. En *Después de Babel*, titánico recorrido por los misterios de la traducción, George Steiner

comenta que el texto literario se desmarca creativamente de lo que nombra: "Este repliegue ante los hechos dados, este modo de negar y contradecir son inherentes a la estructura combinatoria de la gramática, a la falta de precisión de las palabras, al carácter fluctuante del uso y de la corrección gramatical. Nacen mundos nuevos entre líneas".

En otras palabras: disponemos de un instrumento aproximativo y movedido para decir lo que pensamos. La lengua es dúctil y cambia tanto como sus usuarios. Por eso, en su célebre ensayo sobre la traducción, tan hermético que Steiner lo considera un texto gnóstico, Walter Benjamin juzga que las malas traducciones "comunican demasiado".

La lengua de llegada debe transmitir el significado del mensaje original. En sentido riguroso, esto no sólo significa hacer comprensible un discurso, sino preservar su misterio, su ambigüedad, su desconcierto. La *Ur-Sprache* (la lengua primigenia) que traslada el traductor de conservar sus vacilaciones, sus rarezas, sus sobrentendidos, sus alusiones vagas. La estética de Samuel Beckett demuestra que la confusión, el silencio y el sinsentido son poderosas formas de comunicación.

Una frase hecha revela los desafíos del traductor literario: "Te doy mi palabra". Quien hace esa promesa, propone un pacto de lealtad. No sólo ofrecer su palabra; la empeña; va a cumplir.

El lenguaje literario es un cuidado artificio. Sólo es natural en la medida en que provoca esa ilusión. ¿Qué clase de registro debe usar el traductor? ¿Hasta dónde debe acercarse a la naturalidad de su región o su comunidad? La ensayista argentina Marietta Gargantagli encomia el estilo "neutro" que dominó las traducciones latinoamericanas en la primera mitad del siglo pasado. Los traductores no trataban de escribir versiones vernáculas que sonaran espontáneas en un sitio determinado; procuraban crear un habla común, basada en el español medianamente culto compartido por todos los países.

Desde el punto de vista de la riqueza del idioma, prescindir de localismos resulta "ligeramente conservador", pero también permite una singular apuesta creativa: explorar las posibilidades naturales del habla. La versión "neutra" no busca reproducir la forma en que se habla en una calle de Montevideo o Lima, sino la forma en que podría hablarse sin que eso desentonara.

La traducción "neutra" reclama un esfuerzo que debe pasar inadvertido: "Lo laborioso es que un discurso parezca de Denver sin decir una sola cosa propia de Denver", dice Gargantagli. La

espontaneidad es uno de los mayores artificios del traductor. Para conseguirla, debe estilizar su propia lengua.

Ante cualquier traducción, el lector sabe que enfrenta un texto intervenido, de lejana procedencia. Beatriz Sarlo ha hecho un comentario sugerente sobre la manera de leer traducciones. Durante mucho tiempo tuvo una relación conflictiva con Dostoievski. Lo leyó en español y en francés, las lenguas que más domina, sin sobreponerse a la impresión de desaliño y caos textual. Varios amigos le recomendaron las traducciones alemanas, que juzgaban superiores.

La autora de *El imperio de los sentimientos* aceptó el desafío. Aunque el alemán le costaba más trabajo, le reveló a un Dostoievski más sutil y estimulante, un autor que decía más cosas. Esto se debió, en principio, a los méritos de la traducción, pero también a uno de los muchos misterios que depara el trato con diferentes lenguas: "Como el ruso me es inaccesible, el alemán para mí se convierte en una lengua literaria y no en una lengua natural. Ese extrañamiento me permite imaginar la lengua que me falta". Adiestrada como decodificadora de textos, Sarlo agrega un aura en lo que no comprende del todo, una presencia espectral entre el ruso, que desconoce, y el alemán, que no domina del todo. Esa zona incierta es altamente literaria; permite cerrar vínculos, reconocer y aun imaginar segundas intenciones y valores entendidos.

¿Qué tanto se acerca el traductor al original? El ejemplo de Sarlo muestra que vale la pena dejar un leve hueco entre ambos textos, sugerir una grieta de sentido, mostrar las resonancias que sólo surgen en la frontera entre las lenguas. Julien Gracq extiende esta reflexión y llega a considerar que todo lenguaje dispone de resonancias que sólo advierten los extranjeros. A propósito de Edgar Allan Poe, a quien considera menospreciado en la tradición de habla inglesa, comenta: "¿Es preciso admitir que las vibraciones propias de Poe se emiten en algo así como una frecuencia *infrarroja* o *ultravioleta* de esa lengua –imperceptibles para los nativos y que sólo perciben los ojos asilvestrados, menos entrenados, pero más perspicaces–, de la misma forma en que el animal capta sonidos que emiten instrumentos que hemos fabricado y, no obstante, no oímos?".

Para ser leal al espíritu del texto, el traductor debe derrotar la tentación de ser literal y buscar, de ser posible, el *efecto infrarrojo*. Lo decisivo no es trasladar una palabra tras otra sino su sentido, de acuerdo con la lógica del lenguaje de llegada, que es distinta, entre otras cosas porque nunca antes había dicho eso que se traduce.

La paradoja comunicativa del idioma observada por Steiner (el

“repliegue ante los hechos dados”), obliga a ser leal adaptándose a otra realidad. José Aníbal Campos, traductor de Peter Stamm, Ingeborg Bachmann y Hermann Hesse, lo dice de este modo: “Hay una especie de tragedia inherente a toda labor de traducción: el que la emprende sabe que, en aras de la fidelidad, habrá de ser infiel [...] La literatura es, digamos, ‘meta-sentido’, y en la busca de ese sentido que está más allá, es preciso olvidarse de los sentidos literales, adocenados”.

El traductor trasvasa una visión del mundo que, para ser comprensible y natural en otro ámbito, exige modificaciones de ritmo y de sintaxis, supresiones, imaginativas equivalencias. Más que un pacto entre realidades se sella un pacto entre fantasmas. No es casual que la traducción se haya asociado con la transmigración de las almas.

En ocasiones, los equívocos crean literatura. Cuando Malcolm Lowry entró a una fonda mexicana, dos letreros lo convencieron de que estaba en un país mágico. El primero decía: “Huevos divorciados”. El autor de *Bajo el volcán* juzgó estupendo estar en un sitio donde un platillo merecía esa jurídica sentencia. En este caso, su interpretación de una rareza idiomática era correcta. El segundo letrero lo fascinó por un error lingüístico. Lowry creyó que esa fonda también ofrecía “Pollo espectral de la casa”. La idea de comer un guiso indivisible le pareció aún más fascinante que la de los “huevos divorciados”. La verdad es que la cocina del lugar no daba para tanto; se limitaba a ofrecer “pollo especial de la casa”, pero el *misreading* del escritor fue digno de la atmósfera de su principal novela.

Obviamente, el traductor no puede confundirse con la misma creatividad. Si acaso puede elevar el estilo del autor traducido. Al hacerse cargo de Jack London, Borges ofreció un despliegue estilístico muy superior a la del novelista de aventuras. Las rápidas frases de London adquirieron el tono de una saga épica: “Subiéndkov miraba y se estremecía. No temía la muerte. Demasiadas veces había arriesgado la vida en esa fatigosa huella de Varsovia a Nulato, para que el hecho de morir lo arredrara. Pero se rebelaba contra la tortura. Su alma se sentía ofendida. Y esta ofensa, a su vez, no se debía al mero sufrimiento que debería soportar, sino al doloroso espectáculo que daría”. Los autores de textura lingüística débil mejoran al ser traducidos por un autor con mayor comando del idioma: Jack London corregido por Borges o Patricia Highsmith por Peter Handke.

En ocasiones, las libertades que se toma el traductor literario redefinen una obra. Augusto Monterroso encomió la solución que José Bianco encontró para *The Turn of the Screw*, de Henry James. El traslado literal del título es “la vuelta del tornillo”, expresión de ferretería que dice poco en español. En sentido figurado, la frase

significa "la coacción". Un traductor competente hubiera optado por esto. Bianco decidió crear una nueva frase con sentido figurado: *Otra vuelta de tuerca*, ampliando así el registro del idioma.

La expansión del significado en el idioma de llegada se manifiesta con especial fuerza en la poesía. El primer verso de "El desdichado", de Nerval, es: "*Je suis le Ténébreux, -le Veuf-, -l'Inconsolé*". Octavio Paz lo traduce de este modo: "Yo soy el tenebroso –el viudo– el sin consuelo". Aunque no conserva la rima del soneto original, el poeta mexicano obliga a que el lenguaje dé un giro inusitado: traduce *l'Inconsolé* como "el sin consuelo". Es evidente que esta original manera de decir "desconsolado" o "desolado" sólo podía surgir de la necesidad de reaccionar con vitalidad ante un modelo previo.

En las grandes traducciones poéticas, el texto original es un acicate para alcanzar novedosas soluciones. En su prólogo a *Versiones y diversiones*, Paz comenta: "A partir de poemas en otras lenguas quise hacer poemas en la mía". No se refiere a poemas propios (las libertades que se toma son muchas, pero no tan grandes); su cometido es lograr que el español disponga de nuevos versos gracias a otras literaturas.

Tomás Segovia extiende esta tarea al ritmo de la lengua. En la introducción a su deslumbrante versión de *Hamlet* se adentra en un tema decisivo en el traslado de obras: la ilusión de naturalidad que deben provocar. Esto depende de la elección de las palabras, pero también del ritmo en que se dicen. Cada tradición responde a una sonoridad distinta. Por ello, Segovia propone cambiar la métrica en la recepción de Shakespeare, sustituyendo el pentámetro isabelino por la "silva modernista", más próxima a la respiración habitual del español. Vale la pena seguir al poeta Segovia en su viaje en pos de equivalencias rítmicas: "Mi primera reflexión tenía que ser la cuestión del nivel y el tono. Intentar escribir de veras en español del siglo XVII es a la vez imposible y absurdo. Pero tampoco quería hacer yo una 'trasposición' de *Hamlet* al mundo moderno –ni literalmente al español moderno. Hay cosas que una traducción no puede dar sino sólo sugerir. Yo quería sugerir a mi lector que esa tragedia no sucede en sus días ni en su barrio citadino, pero a la vez no quería hacer una reconstrucción de cartón-piedra de la lengua y el mundo en que sucede". Este modelo, difícil de alcanzar, representa una meta ideal en la traducción.

Acaso lo más fascinante del ejercicio de comerciar con lenguas sea que además de equivalencias reales se obtienen reflejos, ecos, espectros del original. La meta decisiva no se alcanza nunca.

Borges captó a la perfección este intangible objetivo en su poema "Al idioma alemán":

Mi destino es la lengua castellana,
El bronce de Francisco de Quevedo,
Pero en la lenta noche caminada
Me exaltan otras músicas más íntimas.

[...]

Tú, lengua alemana, eres tu obra
Capital: el amor entrelazado
De las voces compuestas, las vocales
Abiertas, los sonidos que permiten
El estudioso hexámetro del griego
Y tu rumor de selvas y de noches.
Te tuve alguna vez. Hoy, en la linde
De los años cansados, te diviso
Lejana como el álgebra y la luna.

En el campo de eros

No es posible traducir sin amar otra lengua. Esto se refiere al deseo platónico de atrapar por entero su inalcanzable riqueza, pero también a la sensualidad misma de las palabras, al fraseo, el ritmo, los giros que transforman al lenguaje en una materia viva, determinada por la época, la geografía, las infinitas y apasionadas huellas que le han dejado sus usuarios.

En los exámenes de idiomas, el más alto grado de dominio suele ser descrito como "posesión total", expresión claramente sexualizada. De modo semejante, alguien dice que al fin ha logrado "penetrar" en el sentido de un idioma.

En Los libros que no he escrito, George Steiner comparte proyectos inconclusos que le hubiera gustado llevar a cabo y tuvo que interrumpir por diversas razones. Uno de ellos hubiera llevado por título *Las lenguas de eros*. Ahí pretendía repasar sus encuentros con las mujeres que ha amado en cuatro idiomas distintos. Si la relación con el lenguaje es en sí misma erótica, la relación con alguien que habla otro lenguaje hace que la traducción sea doblemente sensual.

Como su planteamiento era autobiográfico, Steiner no hubiera podido desarrollarlo sin incurrir en indiscreciones. Se contuvo, pero adelantó significativas anécdotas y reflexiones sobre las diferencias entre amar en un idioma o en otro.

El lenguaje no sólo refleja las emociones; las guía. Es instrumento pero también personaje. Sentimos de manera distinta en otra lengua. Somos los mismos pero dejamos que la pasión nos traduzca.

La representación del sexo cambia de una cultura a otra; admite apodos, escatologías, claves, albuces y dobles sentidos que

pertenecen a una comunidad definida. El entorno contribuye al amor con la moral de la época y, sobre todo, con la posibilidad de transgredirla. Pero también con las canciones, las películas, los refranes y los slogans publicitarios que acompañan la relación, determinándola desde las palabras. Los amantes llevan a la cama las referencias de su tiempo. Con el orgasmo, regresan al origen del idioma, pronuncian, como diría el poeta Ramón López Velarde, el "monosílabo inmortal" -que en una lengua privilegia las vocales y en otra las consonantes-, se comunican con sonidos preverbales que significan sin articular palabras.

Para Steiner, la multiplicación de las lenguas ocurrida "después de Babel" no es una tragedia sino un estímulo semántico. Transitar de un idioma a otro aumenta las posibilidades del conocimiento y de la pasión.

En *Las lenguas de eros* no se ocupa de la traducción literaria, sino del territorio íntimo de los amantes. ¿Qué sucede cuando dos personas de distinto idioma se unen carnalmente? El coito puede ser un enredo o un acuerdo idiomático. En su último párrafo, concluye: "Es posible que el orgasmo compartido no sea otra cosa que un acto de traducción simultánea".

Numerosos traductores han asociado su oficio con el intercambio sexual. Al respecto, José Aníbal Campos, observa: "Para mí traducir es cópula: es transferencia de flujos, es penetración y entrega [...] en ese acto de pro-creación hay también mucho de renuncia por ambas partes". El traductor se abandona en el otro para serle fiel.

Cada idioma construye una relación propia con el erotismo. Aunque resulta imposible resumir las prácticas que se llevan a cabo en las alcobas de una cultura, ciertos detalles lingüísticos aparecen en un sitio y no en otro. Así como los esquimales disponen de cientos de vocablos para referirse a la nieve, los franceses cuentan con una refinada enciclopedia sobre la cambiante geometría del amor.

La lengua alemana depara eróticos asombros. Como en muchas frases el verbo debe ir al final, se trata del idioma perfecto para posponer el cumplimiento del deseo. La espera se convierte en un principio del placer. No es casual que en el idioma donde el verbo tarda en llegar, Lichtenberg haya escrito que la felicidad comienza con su anticipación.

La literatura francesa cuenta con códigos tan precisos para la seducción que el veneciano Giacomo Casanova decidió escribir sus memorias en esa lengua. Las proezas amorosas suenan más convincentes si se exageran en francés. En *La montaña mágica*, Hans Castorp declara su amor en francés, no sólo porque se siente menos

comprometido al usar una lengua que no es la suya, sino porque la dinámica de ese idioma lo lleva a una elocuencia que se beneficia de los miles de amantes que se anticiparon a esas palabras. El francés es la lengua de los trovadores cátaros que en el siglo XII perfeccionaron la retórica del amor no correspondido, de los *budoirs* sobrepoblados por los libertinos del siglo XVIII, de la fantasmagoría proustiana de los celos en el siglo XX. En comparación con la literatura francesa, la alemana y la española tienen un trato menos franco con la sabiduría carnal, y la subliman en forma diferente. El alemán pasa a los cielos fáusticos de la abstracción y el español cede a la mirada oblicua de la picardía.

Steiner observa que la cultura alemana asocia el desfogue amoroso con ciertos juegos infantiles, no ajenos a la escatología. Esto es tan común en el cabaret como en la literatura. "Las funciones naturales desempeñan un papel constante en el erotismo alemán", comenta Steiner: "La excitación y el gozo que provocan tienen algo regresivo, infantil; así conservan un toque de inocencia".

En numerosos pasajes literarios (a continuación veremos uno) el vello púbico se asocia con el musgo, textura esencial del bosque que, a su vez, es el espacio primigenio del *Märchen*. Los animales también están presentes en la fábula erótica alemana. El pene puede ser descrito como *Schwanz*, cola, y la cópula como una actividad de pájaros: *vögeln*. Por otra parte, el glande se asocia con la bellota (*Eichel*), nueva referencia al bosque de los cuentos.

El alemán es más gráfico que otras lenguas. "Trasero" nunca tendrá la contundencia de *Arsch*, ni "culo" podrá competir con *Arschloch*. No se trata sólo de una supremacía de exactitud en el significado, sino eufónica. Las consonantes permiten que la lengua alemana percuta como los latidos del corazón.

La gramática alemana permite unir dos o más palabras a en una sola, creando un *Kompositum*, variante gramatical de la cópula.

Por el sonido rico en consonantes y la gráfica exactitud de las palabras, una taberna, un establo o un prostíbulo adquieren especial concreción al ser descritos en alemán. Sin embargo, también estamos ante el idioma que más y mejor ha definido los conceptos filosóficos. En la patria del *Dasein*, el erotismo es una teoría del conocimiento. *Magd Zerline* de Hermann Broch, *La muerte en Venecia* de Thomas Mann, *Mine-Haha* de Franz Wedeking y *Tres mujeres* de Robert Musil son tratados sobre el deseo de una hondura reflexiva inencontrable en otras lenguas.

Un alto desafío de la literatura erótica consiste en abordar el sexo sin restarle misterio, sin que desaparezca la incertidumbre que provoca.

El hecho consumado, el trámite anatómico, carece de enigma y, por lo tanto, de relevancia literaria.

La gran literatura amorosa convierte las relaciones en un problema que no tiene interpretación unívoca y donde la reflexión se renueva tanto como el placer. En este sentido el traductor tiene una condición de amante insatisfecho; se acerca a su objeto del deseo, sabiendo que nunca lo alcanzará del todo.

Cuando traduje *Memorias de un antisemita*, de Gregor von Rezzori, encontré un pasaje que reflejaba la condición inagotable del acercamiento sexual. De manera simbólica, también capturaba las fatigas del traductor, que se acerca a un cuerpo que se le repliega.

En esta novela de formación, Rezzori hace que el protagonista llegue a la escena en la que al fin puede estar con una mujer. Ella es una gitana de la que no confía pero que le atrae profundamente. Entran a un hotel de paso y alquilan un cuarto. Él actúa con nerviosismo; ella es dueña de la situación. Entonces se produce un momento de elevada tensión erótica: la posibilidad del fracaso se mezcla con el hechizo de la belleza. ¿Es un encuentro o un malentendido? Misteriosamente, se trata de ambas cosas: "Le bajé la blusa y no bajó la mirada; me miró a los ojos, sonriendo como si supiera que no iba a poder con ella. Por un momento me quedé atónito ante sus senos desnudos, sobrecogido por una realidad más extraordinaria que todas mis ensoñaciones. Aquellos senos firmes y moldeables, de una sedosa suavidad, tibios, que olían a almendra, con respingados pezones color de rosa, reaccionaron al contacto con mi mano. Los sentí contraerse, ponerse rígidos. Eran testigos del maravilloso temblor que recorría su cuerpo hasta la oscuridad del sexo, la negra oquedad, la gruta húmeda, cerrada con avaricia entre los muslos que ahora se entreabrían..., eso era lo que había visto con mayor claridad y deleite en mis fantasías eróticas. La anticipación del goce me cerraba la garganta y colmaba mi estómago con una dulce ternura: el símbolo de la mujer, la más pura imagen de la feminidad, esa figura siempre extraña, sonriente, esquiva, inasible, que temía y odiaba y estaba condenado a amar hasta mi perdición".

El protagonista ve el torso desnudo de la mujer deseada. El resto del cuerpo permanece oculto. La mujer se ha entregado a medias. En ese momento llaman a la puerta. Es el encargado de la recepción. Dice que ha recibido una moneda falsa y pide otra. Molesto, el enamorado da el dinero y sigue con su tarea. Segundos después vuelve a ser interrumpido, por la misma razón. La escena se repite hasta que la gitana le revela que, cada vez que le piden otra moneda, se la cambian por una falsa. El joven amante ha caído en una red de estafadores. Indignado, se enfrenta a golpes con el recepcionista y todo termina de la peor manera.

Traducir es el arte de cambiar monedas en nombre del amor. El intérprete debe buscar divisas que circulen con validez en otro ámbito. No puede falsificar palabras; debe acuñarlas. La escena de Rezzori ofrece una metáfora perfecta de los límites del erotismo y del impreciso romance del traductor, que paga su pasión con moneda extraña.

En *El tambor de hojalata*, la novela que me llevó a recuperar la relegada lengua alemana, Günter Grass mezcla el erotismo con la confusión de identidades. Oskar Mazerath no es hijo de su padre, sino de Jan, amante polaco de su madre. El sexo no llevó a una paternidad comprobable sino fantasmagórica. También esto se asocia con la traducción.

Un episodio de la novela condensa en forma insólita numerosos aspectos de la tradición erótica alemana. El protagonista tiene algo infantil: Oskar es un enano voluntario; se resiste a crecer para no ingresar al nefasto mundo de los mayores. Su pasatiempo favorito es tocar un tambor de hojalata; la percusión típica de la lengua alemana se potencia con su redoble. Como veremos, en este pasaje el cuerpo de una mujer se asocia con un bosque donde se pueden buscar frambuesas y su vello púbico con el musgo.

La gran novela de Grass se ha traducido en dos ocasiones al español. La primera de ellas en 1963, por Carlos Gerhard, catalán de origen suizo y alsaciano que se exilió en México. La segunda es obra de Miguel Sáenz, titánico traductor que se ha hecho cargo de la obra entera de Thomas Bernhard y de la de Günter Grass. En 2009 publicó su versión de *El tambor*. Ahí reconoce que la traducción de Gerhard le parece admirable, pero agrega que no podría haber acompañado a Grass en su dilatada trayectoria sin abordar su novela decisiva. Se trata, pues, de un acto de pasión.

Recuperemos el episodio en cuestión. A los dieciséis años, Oskar se enamora de María, una chica de su edad. Hace que ella pruebe polvos efervescentes que la excitan. Vierte su saliva en la palma de María y ella experimenta un goce raro; no se entusiasma con el procedimiento, pero permite que suceda, con un placer despersonalizado.

Después de lamer el polvo en la palma de María, Oskar lo unta en su ombligo y descubre un alfabeto que hasta entonces no había conjugado. Grass demuestra que el erotismo es más eficaz cuando no se refiere a la anatomía, sino a las emociones que suscita. En la versión de Gerhard: "Su ombligo le quedaba más remoto que el África o la Tierra del Fuego. A mí, en cambio, el ombligo de María me quedaba cerca, y así, pues, sumí en él mi lengua en busca de frambuesas, de las que siempre iba encontrado más, de modo que en

mi búsqueda me extravié, llegando a las regiones en las que ningún guardia forestal solicitaba la exhibición de un permiso de buscar, y me sentía obligado a no desperdiciar frambuesa alguna [...] y cuando ya no encontré más, entonces y como por casualidad hallé en otros lugares cantarelas. Y comoquiera que éstas crecían más escondidas bajo el musgo, mi lengua no alcanzaba ya, y dejé que me creciera un undécimo dedo, porque los otros diez tampoco alcanzaban. Y así fue cómo Oskar vino a hallar su tercer palillo, para el que ya su edad lo autorizaba. Y ya no di sobre la lámina, sino en el musgo”.

El descubrimiento de la erección y del primer encuentro sexual es modificado por Sáenz en un detalle mínimo pero digno de comentario. En su versión escribe: “mi lengua no alcanzaba, y *me dejé* crecer un undécimo dedo”. En este caso, Oskar tiene mayor dominio de su voluntad: se deja crecer un dedo en vez de permitir que le crezca, como en la versión de Gerhard.

El español de España es más enfático y autoritario que el de América Latina. Quien habla en modo peninsular protagoniza más los sucesos. Hay cierto resabio imperial en la forma en que las frases se imponen en el español de Castilla. Si el mexicano dice “pedí un vodka”, el español dice “me pedí un vodka”.

Gerhard hace que Oskar sea un sorprendido testigo de sí mismo. Sáenz ofrece una versión igualmente correcta en la que hay mayor participación, no del protagonista, sino de la lengua española.

En ese encuentro con María, Oskar creer haber concebido a un hijo. Sin embargo, la paternidad le será adjudicada al señor Mazerath, su presunto padre, que una vez más inseminará en forma espectral.

La siguiente escena resume las fantasías de todo traductor. El pequeño Oskar sorprende a María en un sofá, siendo penetrada por Mazerath. Desesperado, toca su tambor. Ella le pide al hombre que la arremete que tenga precaución y no eyacule dentro de ella. Al mismo tiempo le pide que no se salga. La razón y la excitación oscilan al compás de la cópula y del tambor. Mazerath promete salirse pero sigue adelante.

En su cruda y deformada carnalidad, la escena parece un dibujo expresionista de Georg Grosz: “El vestido y las enaguas de María se le habían arremangado por encima del sostén hasta las axilas. Las bragas se le bamboleaban en el pie izquierdo que, juntamente con la pierna y feamente contorsionado, colgaba del diván. La pierna izquierda, replegada y como ajena, reposaba sobre los cojines del respaldo. Entre las piernas, Mazerath. Con la mano derecha le agarraba éste la cabeza, en tanto que con la otra ensanchaba la apertura de ella y trataba de ponerse sobre la pista [...] Él había

clavado los dientes en un cojín con la funda de terciopelo, y sólo dejaba el terciopelo cuando hablaban. Porque por momentos hablaban, sin por ello interrumpir el trabajo" (versión de Gerhard). La presencia del diálogo es esencial: "porque por momentos hablaban". El reloj da la hora y ellos lo comentan. Tienen prisa pero deben alcanzar el clímax, todo se puede arruinar si ella queda preñada, y no se separan. El deseo se alimenta de tensión. Además, hay un tercero incluido, Oskar, que se lanza sobre la espalda del amante. También él es contradictorio: empuja a su enemigo y así lo retiene en la cópula, obligando a que eyacule dentro de la mujer. ¿Quién es el verdadero padre de la criatura así concebida? Oskar fantasea que es él, pues ya antes había hecho el amor con María. Además, es él quien impide que el otro se salga de la mujer. El señor Mazerath, su presunto padre, sólo podrá ser presunto padre de otro hijo. Si su semen llega a María es porque Oskar se encarama en su espalda e impide la separación. El único que quiere la fecundación es el amante indirecto.

La fidelidad del traductor es como la del desesperado Oskar Mazerath. No puede ser el indiscutible padre de la criatura, pero se acerca lo más posible a ese acto amoroso, busca formar parte sin dejar de ser un sustituto.

Este capítulo ejemplar lleva el elocuente nombre de "Comunicados especiales". María tiene la radio encendida todo el tiempo. Quiere atrapar noticias en una época en que los mensajes que flotan en el éter cambian el destino. No son palabras cualquiera: son "comunicados especiales". Sin embargo, en ese ámbito, el mensaje más importante, de clave indescifrable, no proviene del frente de guerra sino de la confusión erótica, en la que nadie sabe muy bien hasta dónde participa.

El gozo y el esfuerzo de Oskar no serán recompensados por la paternidad que reclama. Su destino será idéntico al del traductor. Dos maestros del oficio, Carlos Gerhard y Miguel Sáenz, tradujeron la novela. Sus versiones varían como las caricias y los gestos del erotismo. El resultado final, como lo demuestra el episodio "Comunicados especiales", no puede tener dueño, es el milagro que se produce en la intersección de las lenguas.

Confusas, tentativas, inciertas, las palabras buscan lo imposible: definir el sentimiento. El diálogo trunco entre María y el señor Mazerath implica que algo se rompe cuando algo se une. En la versión de Sáenz: "Y entonces quiso que María le dijera si estaba bien como lo estaban haciendo. Ella respondió afirmativamente a la pregunta, varias veces, y le rogó que tuviera cuidado".

En el más alto punto de la pasión, el amante, como el traductor, no puede tener cuidado. Walter Benjamin asocia la tarea de traducir con

la de ensamblar los fragmentos de una vasija rota. En "La tarea del traductor" escribe: "En vez de asemejarse al sentido original, la traducción debe más bien, amorosamente y en detalle, en su propio idioma, tomar forma de acuerdo al modo de significar original, para que ambos sean reconocibles como las partes quebradas de un lenguaje más vasto, tal como los fragmentos son las partes quebradas de una vasija".

Sólo se reconstruye lo que se ha roto. Bajo el redoble del tambor, María y el señor Mazerath se dejan arrastrar por su libido y dejan de ser prudentes. Algo inesperado saldrá de ese febril enredo: un hijo sin padre definido, una traducción.

Das kommt mir Spanisch vor

Cada idioma escoge a otro para nombrar lo extraño. En español, lo incomprensible "está en chino". Cuando recuperaba el conocimiento de la lengua alemana, me divirtió saber que ahí las cosas inextricables están "en español": *Das kommt mir Spanish vor*. Otro aliciente para traducir.

En 1984, luego de una estancia de tres años en Berlín Oriental, comencé mi primera traducción formal: *El retorno de Casanova*, de Arthur Schnitzler. No tenía contrato con ninguna editorial. Pensaba proponer la novela una vez terminada, aprovechando que los derechos ya eran de dominio público.

Schnitzler representaba un buen inicio para el traslado literario. Su alemán es suficientemente rico para estimular y poner a prueba el idioma al que se traduce, y suficientemente directo y descriptivo para evitar excesivas ambigüedades.

Disfruté la trama en la que el seductor veneciano regresa a su ciudad natal y se enfrasca en una de sus últimas conquistas a la "vetusta" edad de 53 años. Para seducir a una joven, Giacomo Casanova suplanta a otra persona. En la oscuridad, ella lo confunde con su amado. El libertino se "traduce" en otro para lograr su fin.

Mientras me ocupaba de esta historia de mixtificación entendí que también el traductor busca convencer con voz ajena. La mayor lección que recibe un intérprete es la de descubrir las ignotas posibilidades de sí mismo. No se trata de un acto de despersonalización, sino de exploración interior gracias al dictado de otra voz. En ocasiones, necesitamos de un largo rodeo para descubrir un misterio íntimo. En este sentido, los viajes se asemejan a la traducción. Nos alejamos del entorno en busca de algo diferente,

pero de pronto advertimos que lo más significativo está en el punto de partida. Fue la lección que Goethe recibió en Italia: "Este viaje no responde al deseo de formarme falsas ideas sobre mí mismo sino al de conocerme mejor".

En *El retorno de Casanova* me convertí en espectro de un espectro (el libertino veneciano deseoso de ser tomado por otro), hasta que supe que también como traductor era un fantasma. Me enteré de que la UNAM acababa de publicar el mismo libro, traducido del italiano por el extraordinario Guillermo Fernández.

Me concentré en los relatos de Schnitzler e hice una antología en torno al tema del engaño amoroso. De nuevo el texto trataba de suplantaciones. Como traductor, debía ser fiel a una ronda de infidelidades.

Cuando la antología se publicó con el nombre de *Engaños*, en el Fondo de Cultura Económica, había hecho un doble aprendizaje. Conocía los estimulantes desafíos de la traducción y lo difícil que es vivir de eso. Cuesta trabajo pensar en otro trabajo en el que haya más disparidad entre los méritos que se requieren para ejercerlo y la remuneración que se recibe.

Mi siguiente traducción siguió en la órbita austríaca. En 1984, la ópera de Richard Strauss *Ariadna en Naxos* se estrenó en México y me pidieron que tradujera el libreto de Hugo von Hoffmansthal para ser publicado en el programa de mano.

La trama es una parábola sobre el disfraz. Un mecenas ha solicitado dos espectáculos, uno dramático y otro *buffo*. Se entera de que las obras duran demasiado y retrasarán los fuegos artificiales, que es lo que en verdad le importa. Para abreviar la función, ordena que las dos obras se fundan en una sola.

La historia de dos espectáculos que se despedazan para transformarse en uno ofrece una imagen extrema de los retos del traductor, obligado a respetar impulsos muchas veces contradictorios. Lo que él hubiera resuelto como comedia se presenta como tragedia, y viceversa.

Mi versión de *Ariadna en Naxos* circuló en las cinco o seis funciones de la ópera, y desapareció en la noche de los tiempos.

En las vacilaciones y las fatigas de aquellos primeros esfuerzos en la traducción me servía de modelo heroico la trayectoria de Sergio Pitol. Durante un tiempo, él vivió exclusivamente de la traducción. Para lograrlo, residía a bordo de barcos cargueros que le alquilaban un camarote a precio de paquetería. Cuando atracaba en Barcelona,

entregaba un manuscrito.

A partir de fines de los años sesenta y setenta del siglo pasado, casi todas las traducciones del idioma comenzaron a hacerse en España. México y Argentina perdieron el predominio ganado durante el franquismo. Esto llevó a que el traductor latinoamericano se conformara con obras de dominio público o buscara suerte en Europa.

Algún día se escribirá la saga de los peregrinos en busca de manuscritos traducibles. Pensemos, tan sólo, en la diáspora peruana y en los viajes necesarios para a que Ricardo Silva Santiesteban tradujera a Joyce, César Palma a Savinio, Juan del Solar a Dürrenmatt, Luis Loayza a Arthur Machen.

Mi modelo, Sergio Pitol, vivió en barcos como un personaje de Conrad y luego continuó su trabajo en las aguas no siempre plácidas de la diplomacia.

Es posible que me hubiera apartado de la traducción de no ser porque en 1986 recibí una invitación a hacer un curso de especialización en el Instituto Goethe de Munich. Pitol me propuso que hiciera escala en Barcelona para entrevistarme con Jorge Herralde, director de la editorial Anagrama. "Debes sorprenderlo con un título que no conozca, algo exquisito que esté en sintonía con su catálogo", me recomendó. Por entonces, Herralde había publicado *El rey de las Dos Sicilias*, de Andrej Kunsiewics. Decidí proponerle *Marte en Aries*, de Alexander Lernet-Holenia, que había dejado algunas alegorías de rara belleza como *En los acantilados de mármol* y *Marte en Aries*.

Lernet-Holenia cumplía con el requisito de ser un autor raro, pero su prestigio era incierto. Cuando los poemas de *La horda dorada* fueron comparados con Rilke, el implacable Karl Kraus dijo que más bien era un "Puerilke" o un "Sterilke".

El autor de *El Estandarte* puede ser visto como representante de lo que en alemán se llama *Edelkitsch*, una aristocratizante cursilería. Sin embargo, *Marte en Aries* merecía ingresar al catálogo de Anagrama.

En ocasiones, ofrecer un libro sirve para conseguir otro. Herralde escuchó con atención mi arenga sobre la enrarecida estética de Lernet-Holenia. Esto no lo convenció de contratar el libro, pero sí de que yo tradujera una obra ubicada en la Bucovina, la punta rumana del imperio austro-húngaro, *Memorias de un antisemita*, de Gregor von Rezzori.

Recuerdo mi felicidad al salir de la oficina en el barrio de Sarrià, cargando esa novela como quien lleva un país. Una vez más mi contacto con el alemán se orientaba hacia Austria y sus alrededores. Por razones complejas y acaso esotéricas, la monarquía imperial y

real de Francisco José ha cautivado a un importante sector de la cultura mexicana.

Maximiliano de Habsburgo dejó una ambivalente reputación en México. Llegó como un monarca impuesto, pero lo hizo con peculiar ingenuidad, convencido de que era querido y necesario. Fue una figura impositiva y trágica a la vez, un monarca títere, manipulado por conspiradores. No es casual que la novela mexicana más celebrada por la crítica en los últimos treinta años, *Noticias del imperio*, de Fernando del Paso, trate del emperador que se deslizó por el país como por un sueño ininteligible y murió como un hombre cordial y educado, dando propina a sus verdugos.

México pudo haber sido un imperio más o menos austríaco. Por otra parte, la larga dominación de Francisco José, dilatado ejercicio del poder en el que nada parecía cambiar, donde convivían comunidades muy diversas y en pugna que dependían de una inexpugnable burocracia parecía una metáfora de otro país presidido por el águila, el México del PRI.

Cuando José María Pérez Gay publicó *El imperio perdido*, reunión de ensayos sobre escritores austríacos, la crítica celebró la estupenda reconstrucción de esa cultura. Lo extraño fue que un libro de tema bastante especializado se convirtiera en best-seller instantáneo. El título mismo tenía un aire nostálgico. Sólo perdemos aquello que nos pertenece. ¿En qué medida teníamos que ver con Robert Musil y Hermann Broch? Más allá de la importancia de esos autores, admirados pero poco leídos en México, el libro interesó porque ponía en juego un campo de fuerzas que nos resultaba vagamente familiar. La Austria de principios del siglo XX fue un vivero del carnaval y la decadencia bajo un gobierno autoritario que permitía la discriminación racial, sexual y política. En 1986, la exposición sobre la cultura austríaca en el Centro Georges Pompidou de París llevó un título que podría aplicarse a la cultura mexicana: "El apocalipsis gozoso". Las rondas de aniquilación y creatividad que marcaron la Viena de principios del siglo XX ofrecen paralelismos con la cultura mexicana. ¿Hay mejor descripción del D. F. que la de Karl Kraus para Viena: "El laboratorio del fin de los tiempos"?

Durante décadas, nada parecía cambiar en la Austria de las dos águilas y todo cambiaba por debajo del agua. Esta tensión, perfectamente captada por Pérez Gay, convirtió su libro en un espejo distante de nuestra convulsa tradición.

Memorias de un antisemita fue escrita por un apátrida exiliado en Italia. Si Gregor von Rezzori no se hubiera movido de su natal Bucovina, el siglo XX le habría deparado tres nacionalidades: austro-húngaro, soviético y rumano.

Un tema obsesivo de la cultura mexicana ha sido la búsqueda de la identidad. De *La querrela de México* (1915) de Martín Luis Guzmán a *El difícil oficio de ser mexicano* (2010) de Heriberto Yépez, pasando por *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz y *La jaula de la melancolía* (1987) de Roger Bartra, la inteligencia mexicana ha explorado la indecisa forma que tenemos de aceptarnos a nosotros mismos. La cultura austro-húngara también sucumbió al vértigo de la identidad. Musil solía decir que un austriaco era alguien a quien se le había restado un húngaro.

Memorias de un antisemita es la reconstrucción de un país que ya sólo existe en la memoria. Educado para odiar a los judíos, el narrador se vincula de múltiples modos con ellos. La novela celebra a contrapelo a quienes han sido designados como enemigos.

En su evocación memoriosa, Rezzori asume una cadencia proustiana; busca el detalle significantes y convierte el recuerdo en un ejercicio de precisión sensorial.

El diapasón lingüístico de esta tentativa es mucho más amplio que el de Schnitzler. Sin llegar a la exuberancia de Thomas Mann, Rezzori otorga especial importancia a la minuciosa y adjetivada creación de atmósferas. En su estética, la trama y la reflexión importan menos que la temperatura del aire, la gestualidad de las personas, la inclinación de los rayos del sol.

Durante seis meses viví inmerso en el libro. El mayor reto fue narrar en mi lengua situaciones del todo ajenas a mi experiencia, como las batidas de caza y las descripciones agrícolas.

Rezzori mira de cerca los objetos. Como autor de ficción soy impaciente y rehúyo las cadencias morosas. Por eso mismo, agradezco la obligación a la que me sometió *Memorias de un antisemita*. Ofrezco un ejemplo sobre la voracidad de un personaje. En un texto mío habría sido incapaz de explorar tan a fondo ese momento al que sólo pude llegar con la voz vicaria del traductor: "Durante las comidas, Stiasny se sentaba en un extremo de la mesa, por lo general a mi lado o cerca de mí. Comía con una fruición que se volvió proverbial en casa de los tíos. 'Traga como Stiasny' se decía, por ejemplo, de un caballo que había dejado de comer por estar enfermo y ya empezaba a recuperarse. Por más que su apetito me chocara, no podía dejar de mirar a Stiasny de reojo. Veía ese perfil noble, de rasgos hermosos, sensible, mimado, que tragaba como un animal. En ocasiones comía compulsivamente; en forma casi maquinal, daba cuenta de toda clase de platos, en cantidades insospechadas. Esto me deparaba un oscuro placer, semejante al de los cuadros manieristas donde la belleza aparece junto a su oscuro

revés. Stiasny era demasiado sensible para no advertir mis miradas furtivas. Con implacable constancia me sorprendía cuando menos lo esperaba; entonces se volvía hacia a mí y me ofrecía, por así decirlo, su repulsión en face: posaba para mí con una sonrisa de perverso entendimiento, como si supiera que éramos cómplices del mismo vicio”.

Es interesante la forma en que alguien que jamás escribiría por decisión propia con demorado deleite y giros tentativos como “por así decirlo”, expanda su lengua a través de una obsesión estilística ajena.

A propósito de sus muchas traducciones, José Aníbal Campos comenta que la más insoportablemente difícil fue la teología del Papa Joseph Ratzinger y la más disfrutablemente difícil, *Edipo en Stalingrado*, de Gregor von Rezzori. Comparto su sensación de placer y esfuerzo.

Después de dedicarme a la detallada resurrección de la Bucovina de entreguerras, mi siguiente proyecto se orientó al otro extremo: el misterio de la brevedad.

Alejandro Rossi escribía una columna mensual en *Vuelta*. Formado como filósofo, ofrecía textos misceláneos donde la reflexión se mezclaba con situaciones narrativas. En una ocasión no encontró tema y decidió desaparecer bajo el disfraz de otro: tradujo del italiano un puñado de aforismos de Georg Christoph Lichtenberg. Fue un descubrimiento cardinal para mí. Busqué más cosas del autor. Hallé algunos aforismos en la *Antología del humor negro* preparada por André Breton y una brevísima selección de sus textos publicada en Argentina por Ediciones Brújula, posiblemente traducida del francés.

La reputación de Lichtenberg era enorme. Freud, Nietzsche y Goethe lo citaban. En nuestra lengua, Guillermo Cabrera Infante había parodiado el “*mehr Licht*” (“más luz”) de Goethe con un título celebratorio del profesor de Gotinga: “Mehr Lichhtenberg!”.

Durante dos años (1987-89) me dediqué a buscar ediciones de y sobre Lichtenberg. La tarea no era fácil en tiempos anteriores a Internet y sin acceso a buenas bibliotecas alemanas.

Lichtenberg representa una de las más fecundas vertientes de la Ilustración. Su sentido crítico incluye la tolerancia de las debilidades ajenas. La ironía, el ingenio, la curiosidad irrestricta, la independencia de pensamiento y la versatilidad de estilo hicieron que se convirtiera para mí en un modelo de escritura.

Aunque publicó tratados científicos y textos de divulgación sobre

variadísimos asuntos, sus páginas más significativas tuvieron carácter privado. Al final del día anotaba ideas en sus *Sudelbücher*, “libros de saldos” de los haberes y deberes de su mente. El hecho de que se tratara de apuntes privados, sin otro destinatario que él mismo, hizo que quedaran sin corregir. Cuando un paisaje le parecía abstruso se limitaba a agregar: “Yo me entiendo”. A veces a una palabra le falta una letra y puede significar dos cosas diferentes.

En este caso, traducir significaba conjeturar un sentido que no acaba de cristalizar en la frase. Mi edición de los *Aforismos* apareció en 1989, tres años antes de que Wolfgang Promies publicara en la editorial Hanser la edición definitiva de las Obras Completas de Lichtenberg. Pocos meses después de mi versión apareció la de Juan del Solar, excelente traductor peruano afincado en Sitges. Es interesante cotejar ambos traslados. Del Solar es un traductor más próximo al original; yo procuro aumentar las libertades del texto de llegada (espero que sin alterar el sentido). Su ordenación es cronológica, lo cual enfatiza su sobriedad; la mía es temática, lo que refuerza mi lectura personal.

Lichtenberg reparó en la paradoja de que las traducciones literales casi siempre son malas. A fuerza de acercarse a un texto ajeno, se pierde el ritmo y la naturaleza del propio idioma. Uno de sus más célebres aforismos repara en la subjetividad inevitable que cada lector agrega al texto: “Un libro es como un espejo: si un mono se asoma a él, no puede ver reflejado a un apóstol”.

La frase anticipaba mi siguiente escala en la traducción, que iba a depender más de las alusiones que del sentido evidente del texto. El director de teatro Ludwik Margules me propuso enfrentar a Heiner Müller. Durante mis tres años en Berlín Oriental vi muchas de sus obras. Admiraba la fuerza deliberadamente oculta de su lenguaje. Müller fue un maestro de la sugerencia. Como los demás autores de la RDA, debía sortear la censura y procuraba que lo más significativo ocurriera entre líneas.

Cuarteto, la pieza que traduje, se basa en *Las relaciones peligrosas*, de Choderlos de Laclos. Müller combina la obscenidad y el oprobio de los cuarteles y las tabernas del siglo XX con la retórica de la Ilustración. Es resultado es una enrarecida poética. La literatura en lengua española del siglo XVIII no es tan potente como la alemana. Carecemos, como señalaba Octavio Paz, de una Ilustración literaria. Nuestro XVIII no tuvo tantas luces. Para crear un efecto equivalente al de Müller acudí a giros de nuestra más conocida edad clásica, el Siglo de Oro. Reproduzco un pasaje donde la Condesa de Merteuil se dirige en forma imaginaria a su pupila Madame Tourvel como lo haría Valmont, amante de ambas: “¡En qué suciedad he medrado! ¡Qué arte del disimulo! ¡Qué depravación! ¡Pecados como escarlatina! La

sola vista de una mujer hermosa, y ni siquiera una mujer, ¡el trasero de una criada bastaba para transformarme en animal de presa! Un precipicio, madame. ¿Desea echar un vistazo, o mejor dicho, desea usted bajar la vista desde la cima de su virtud? Veo que se ruboriza. ¡Cómo sube el rojo a sus mejillas amada mía! Qué bien le sienta. ¿De dónde toma su fantasía los colores para pintar mis vicios? ¿Acaso del sacramento del matrimonio, con el que creía acorazarse contra la mundana violencia de la seducción? [...] Su rubor me permite al menos suponer que tiene sangre en las venas. ¡Sangre! El triste destino de no ser el primero. No me haga pensar en ello. Aunque se abriera las venas por mí, toda esa sangre no podría compensar su boda: alguien se anticipó para siempre. El momento irrecuperable. La mortal singularidad del parpadeo. Etcétera.”

El trabajo con Margules en *Cuarteto* me hizo volver a Schnitzler y su idea de la voz hablada. Me interesaba como dramaturgo (una de mis ilusiones canceladas fue la traducción de *La cacatúa verde*, singular expresión del teatro dentro del teatro), pero sobre todo, me deslumbraba el monólogo donde se anticipó a Joyce en la técnica del *stream of consciousness*: *El teniente Gustl*.

Es conocida la frase en la que Freud declara que nunca visitó a Schnitzler porque temía conocer a su doble. En su opinión, el escritor revelaba en forma intuitiva los secretos del inconsciente. La novela breve *El teniente Gustl*, escrita en 1900, transmite los pensamientos inconexos de un oficial del ejército austro-húngaro que pasa la noche en vela, obsesionado porque se comportó con cobardía. El logro maestro de Schnitzler consiste en hacer que el lector entienda lo contrario a lo que dice el personaje. Al tratar de justificarse, Gustl se incrimina.

Para traducir el mecanismo de asociación libre de ideas se requiere de un idioma espontáneo. Ante un desafío así, el reflejo instintivo del traductor es el de usar coloquialismos para sonar natural. Esto ha dado lugar a peculiares versiones de la obra. El español Miguel Ángel Vega hizo una muy correcta de *El teniente Gustl* y aportó valiosas notas aclaratorias, pero cedió a localismos que expulsan al lector de otro país hispanohablante. Un tipo fornido es descrito como “un cachas” y la frase “Bokorny sigue en Sambor y tal vez se quede otros diez años ahí, cada vez más viejo y canoso” se españoliza de la siguiente manera: “El Bokorny está todavía en Sambor y puede chuparse diez años hasta hacerse viejo”. Sólo en España los años se chupan.

Uno de los mayores logros de la Academia Mexicana de la Lengua fue el de introducir en el diccionario la palabra “españolismo”. Los usos asentados en España no necesariamente son correctos.

Toda versión tiene algo impuro. Sin embargo, es posible aspirar a un tono común, a la conjetura de una lengua "neutra". El reto se complica cuando el texto en cuestión pone en juego un lenguaje improvisado, roto, inconexo y coloquial, que sigue el desordenado fluir de la conciencia. Es el caso de *El teniente Gustl*, monólogo que reclama el reto "laborioso" de la naturalidad, como diría Marietta Gargantagli.

En vez de aportar otra versión regional del texto, me propuse crear una ilusión de espontaneidad que pudiera ser compartida por cualquier hispanohablante. La voz narrativa debía circular con inmediata sencillez y al mismo tiempo conservar la expresividad de lo que es tentativo y no ha sido repensado: "Si llegaras a cumplir cien años y recordaras que alguien partió tu sable y te llamó 'imbécil' y te quedaste ahí, sin poder hacer nada... No, no hay nada qué reflexionar... a lo hecho, pecho... también lo de mamá y Klara es una tontería... ya lo superarán, todo se supera... ¡Cómo lloró mamá cuando murió su hermano y a las cuatro semanas ya no pensaba en eso!... Solía ir al cementerio... primero cada semana, luego cada mes... y ahora sólo va en el aniversario de su muerte... Mañana es el día de mi muerte... Cinco de abril".

Una creciente pasión por la dramaturgia, es decir, por la voz hablada y las apariencias de naturalidad que puede adoptar, me llevó a aceptar en 2009 una encomienda desmesurada: traducir y adaptar *Egmont*, de Goethe, para la Compañía Nacional de Teatro.

El estreno de la obra en 2010, a doscientos años de nuestra Independencia, mostraba la pertinencia contemporánea del pasado. *Egmont*, noble holandés que lucha por la autodeterminación y la coexistencia de distintas religiones, es perseguido y ultimado por las tropas de Felipe II. La actualidad de la trama se volvió aún más curiosa porque los países que disputan en escena, Holanda y España, llegaron a la final de la Copa del Mundo en Sudáfrica.

El arte no prospera sin atrevimientos. Uno, no necesariamente perdonable, es el de retocar a Goethe. Para hacerlo, contaba con un aliciente decisivo: *Egmont* es una obra fallida. Goethe lo entendió así y buscó auxilio en la música de Beethoven. La asociación de titanes no llegó a buen término. Tranquiliza adentrarse en un proyecto en el que fracasaron predecesores tan ilustres. *Egmont* sólo tuvo fortuna en la versión de Schiller, propiciada por el propio Goethe.

La reescritura de material ajeno seducía a Goethe. En algún momento pensó en reescribir el *Dux de Venecia*, de Lord Byron, que le parecía una obra extraordinaria, pero demasiado extensa, prolija, falta de efecto dramático. Lo mismo puede decirse de *Egmont*, cuyo montaje íntegro dura cinco horas. Goethe no pensaba alterar los parlamentos

de Byron ni suprimir escenas o personajes decisivos, sino resumir la obra con su propia lógica, condensando su efecto. Seguí ese principio en mi versión, a diferencia de lo que hizo Schiller, quien elimina personajes decisivos, como la Regenta, protagonista del conflicto.

Goethe comenzó a trabajar de manera intermitente en *Egmont* de 1774 a 1788. En esos catorce años perdió la fibra dramática e infló la retórica. Dejó pasajes memorables para ser leídos pero difíciles de escenificar. Desde su fallido estreno, *Egmont* surgió como una obra destinada a ser intervenida.

En la pieza campea un espíritu de rebelión. Goethe no admiró la revolución francesa. El baño de sangre al que llevó el Comité de Salud Pública le produjo horror. No aceptaba la violencia, pero creía en la autodeterminación del pueblo. En sus conversaciones con Eckermann señala que si los monarcas fueran justos no habría revueltas y precisa que todo levantamiento obedece a la injusticia de un soberano. No se entusiasma con la insurgencia, pero la acepta –o, más precisamente, la reconoce– como una necesidad del pueblo para liberarse de la opresión.

Pero no siempre los rebeldes son leales con sus líderes. Cuando es apresado, Egmont cae en la incertidumbre; no puede dormir; se sabe perdido y, pese a todo, no depone su rebeldía. Su arenga es un momento superior de la prosa alemana. Más de medio siglo después de haber aprendido *Hänschen klein*, transcribo esta escena, final anhelado de mi travesía. Un preso duerme en una celda. Johan Wolfgang von Goethe, le otorga libertad bajo palabra:

Sueño, leal y viejo amigo, ¿también tú me abandonas? ¡Con qué gusto descendías sobre mi mente despejada!... En medio de las armas y en la marea de la vida me entregué a ti tranquilamente... Cuando la tormenta agitaba el follaje, soplando entre las ramas y las hojas, mi corazón permanecía intacto en su interior profundo. ¿Qué te inquieta ahora? ¿Qué turba la firmeza y la lealtad de tu sentido? Lo sé: es el ruido del hacha letal que ya se encaja en las raíces. Todavía sigo en pie, pero un escalofrío me atraviesa. Sí, triunfa la traición, va minando el tronco alto y recio. Antes de que la corteza se seque, la copa se desgajará con terrible estruendo. Tú, sueño leal, que tantas veces libraste a mi cabeza de preocupaciones poderosas como si fueran simples pompas de jabón, ¿por qué no consigues ahuyentar ese presentimiento que de mil maneras me trabaja? ¿Desde cuando le temes a la muerte? Enfrentabas sus variadas formas con la misma relajación con que enfrentas los variados espectáculos de la Tierra... Pero no estás ante el veloz enemigo que se enfrenta a pecho descubierto: la cárcel es una imagen anticipada del sepulcro, tan repugnante para el héroe como para el cobarde... No eres más que una imagen, el sueño recordado de la dicha que fue mía por tanto tiempo. ¿Adónde te ha llevado el traidor destino? ¿Se niega a

concederte la muerte instantánea que jamás temiste, cuando podías enfrentarla bajo el sol, y te ofrece el sabor anticipado de la tumba en el repugnante lodo del presidio? ¡Con qué asco percibo su aliento en estas piedras! La vida se adormece en este lecho como el pie en la sepultura. ¡Oh, zozobra!: comienzas el asesinato antes de tiempo. ¡Déjame! ¿Desde cuando Egmont está solo, completamente solo? La dicha que nunca pudo desarmarte, es vencida por la duda. La justicia del Rey, en quien confiaste toda la vida, la amistad de la Regenta que –ahora puedes confesarlo– casi parecía amor, ¿han desaparecido de repente como brillantes meteoros de la noche para dejarte solo en una senda oscura?... ¡Oh, muros que me apresan, no impidan que lleguen hasta mí los impulsos de tantos espíritus bien intencionados! El valor que una vez salió de mis ojos hacia ellos regresará desde su corazón al mío. ¡Sí, se movilizan por millares! Vienen a ponerse de mi lado. Su piadosa súplica sube al cielo en busca de un milagro. Si un ángel no desciende para ponerme a salvo, empuñarán lanzas y espadas. Por sus manos las puertas saltan en pedazos, las cadenas revientan, los muros se derrumban y la libertad del nuevo día saluda alegremente a Egmont. ¡Cuántos rostros conocidos vienen gozos a mi encuentro! Ay, Clara, si fueras hombre seguramente llegarías aquí antes que nadie y tendría que agradecerte lo que es difícil agradecer a un Rey: la libertad.

* *Periódico de Poesía* agradece a *Crítica*, la posibilidad de que publiquemos este texto.