

Te doy mi palabra Un itinerario en la traducción

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, si alguien me preguntaba entonces 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 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 propio del ejercicio de la memoria. Recordar es traducir, conocer de nueva cuenta. No siempre estamos seguros de la veracidad de una época pretérita y nos

Este texto fue presentado como ponencia en el marco de la Cátedra Julio Cortázar de la Universidad de Guadalajara el 08 de marzo de 2012. Agradecemos a la Cátedra el habernos otorgado el derecho de su publicación en nuestra revista.

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. Rezzorri elige el ruso para titular su búsqueda del pasado y Nerval titula su poema sobre la melancolía con un sustantivo español, “El desdichado”. El recuerdo entristecido provoca cierta extranjería del alma; somos y no somos los mismos que actuamos en otro tiempo. Rezzorri 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 forzó 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 dijieran “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 semejaba 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 su casa, su hermana no lo reconoce. Su madre lo abraza como si recibiera a un extraño. La historia era 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 Rezzorri, 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 perdedores? 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 aprendí *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 un curso, pero

sintiéndome un intruso que provenía de una parte más limitada y pobre de la realidad, donde nadie sabía qué eran las declinaciones.

Salí del Colegio Alemán como quien regresa de una 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. Solía despertar empapado en sudor frío, como si estuviera preso en otra identidad. Joseph Conrad tenía una pesadilla recurrente: soñaba que olvidaba el inglés y volvía a ser un marino polaco. Su deseo de adaptación a otro país 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 ante un conocimiento adquirido se debía a la poca utilidad que concedía a un idioma que percibía como una elevada forma de la dificultad y que 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 temas de alemán estaba por debajo de los discípulos del Colegio.

La disciplina imperante en la época, no muy distinta de la de las demás escuelas europeas, ponía el énfasis en la subordinación del alumno ante el maestro. Un amigo del Liceo Francés me dijo que a ellos los calificaban con un sistema de 20 sobre 20, pero que era imposible obtener las máximas notas. El 20 era para Dios, el 19 para Víctor Hugo y el 18 para el 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 considerar que la infancia no era una preparación para una etapa posterior, sino un fin en sí misma.

En Psicoanálisis de los cuentos de hadas, Bruno Bettelheim hizo un ensayo pionero de entender el papel liberador del *märchen* (el relato fantástico) en la imaginación infantil. Sin embargo, su análisis no está exento de una visión reductora de la infancia. Por ejemplo, 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”.

Vale la pena citar in extenso a Bettelheim: “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 y acepta su identidad.

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 sociología de los cuentos de hada permite confirmar que 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 pareciera normal que la identificación con “El patito feo” proviniera del hecho de que el niño “se desprecia por su torpeza”.

Al renunciar a su iniciativa y sus capacidades el niño se sometía con mayor facilidad a una disciplina que lo rebasaba.

No es éste el sitio para detallar los castigos del Colegio y comparar mi educación con Las tribulaciones del estudiante Törless, de Robert Musil. Lo importante, para efectos de mi itinerario personal, estriba en mostrar que la riqueza y la fascinación de la lengua alemana puede surgir, incluso, de una pedagogía que no me la presentó como un estímulo placentero o al menos útil, sino como una imposición destinada que me superaba en forma insalvable y, en esa 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 dueño de sus sueños y el idioma de mi primer aprendizaje regresaba en las vacilantes visiones del inconsciente.

A los 15 años, en las vacaciones previas a entrar 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 del transterrado catalán 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 sosteniendo 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 otros idiomas. 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 compleja recuperación del idioma en que transcurrió mi infancia escolar.

En *Minima Moralia*, Theodor W. Adorno considera que *Hänschen klein* enfrenta el desafío del intelectual, que debe pensar en radical aislamiento. El pavor que me producía ser un niño perdido para siempre se transformó con los años en el deseo de explorar por mi cuenta un bosque cargado de significados.

Muchos años después, leí las memorias de Günter Grass y de nuevo apareció Häschen klein. Pelando la cebolla narra el momento en que el escritor se extravió en un campo de batalla, cerca del frente donde se encuentra el ejército soviético. Se encuentra solo y angustiado cuando escucha un ruido. Alguien anda por ahí. Se detiene, y a su vez, hace ruido. ¿Quién está en las inmediaciones? ¿Un alemán o un ruso? También el otro advierte su presencia. ¿Cómo identificarse sin delatar de inmediato la identidad nacional? El otro comienza a silbar una canción que lo define: Häschen klein. Grass silba la siguiente estrofa, y 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? En Pelando la cebolla, la soledad que transmite la canción se convierte en una clave de identificación, un gesto solidario. El miedo se traduce en alivio.

La anécdota captura a la perfección el paso de lo ajeno a lo propio, del ruido amenazante a la melodía compartida. Pasé por un tránsito semejante. Häschen 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 mi propio bosque, es decir, a mi idioma.

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 han enriquecido nuestra lengua, no podrían faltar las versiones que Pitol hizo de Witold Gombrowicz, Boris Pilniak, Anton Chéjov, Henry James y muchos otros.

Pitol, que entonces vivía en Moscú, me insistió en la importancia de la traducción como aprendizaje literario. Encontrar equivalentes en tu lengua 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 ahora 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 para la Embajada de México. Durante esos tres años, las calles y los cafés me pusieron en contacto con los matices y los sonidos que una lengua sólo tiene 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, pues

buena parte de sus intereses provenían del contacto con otras culturas. Además, Canetti compartió treinta años de su vida con su esposa Veza, que era traductora. La respuesta que recibió Pérez Gay resume la tensión inevitable en el intérprete que en el fondo desea escribir su propia obra: “un traductor es un autor tímido”. Canetti deseaba explorar la voz de los otros (uno de sus mejores libros lleva el título de *Der Ohrenzeuge*, El testigo de oídas), con el fin de revelar la suya propia.

Sí, el traductor atempera su iniciativa para resaltar la ajena. Esto provoca que al ejercer de intérpretes, los escritores se distraigan con mayor frecuencia que los traductores profesionales y busquen soluciones personales que llevan al pecado de infidelidad.

Pero la posibilidad de falsear el texto no sólo proviene de la mala interpretación o la inventiva del traductor. Pertenece a la naturaleza misma 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 se funda en un deseo de corregir el mundo. No se refleja de manera indiferente una realidad; se 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 aquello 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 cambiante para decir lo que pensamos. La lengua es dúctil y cambia tanto como sus usuarios. Es por ello que 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 significa preservar el misterio, la ambigüedad, el desconcierto que produce un estilo literario. La *Ur-Sprache* (la lengua primigenia) en la que se basa el traductor también depende de vacilaciones, rarezas, malentendidos, sobreinterpretaciones, alusiones vagas, puntos negros del idioma. 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 ofrece su palabra; la empeña; promete cumplir.

El traductor literario aspira a la fidelidad, pero sólo puede cumplirla si libera a su propio idioma. La tensión inherente a la lengua observada por Steiner, el “repliegue ante los hechos dados”, obliga a ser leal negando un poco la realidad. Se trata, pues, de un compromiso espectral. El autor del original puede seguir el ideal de Goethe de romantizar la naturaleza; su visión del paisaje es también una cla-

ve de su vida interior. Para ser leal a esa subjetividad el traductor debe buscarle acomodo en su idioma, lo cual puede implicar cambios de ritmo, supresiones, la búsqueda de 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 fue correcta. El segundo letrado lo fascinó por un error lingüístico. Lowry creyó que en esa fonda se 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 cocina del lugar no daba para tanto; se limitaba a ofrecer “pollo especial de la casa”, pero el *misreading* del escritor fue altamente productivo y perfeccionó la atmósfera de su principal novela. ¿Valía la pena sacarlo del equívoco? Desde un punto de vista literario, no. El traductor no puede darse esos lujos. Si se interesa en una frase porque entrevé en ella un pollo espectral, debe frenar su entusiasmo y conformarse con un pollo que sólo es especial.

Ciertos traductores elevan al autor que siguen sin llegar a traicionarlo. Al hacerse cargo de Jack London, Borges creó en español una tensión estilística 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 de voz más levantada: 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 el escritor argentino 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 esta acepción. Pero el autor de *Sombras* suele vestir era algo más que un traductor competente. En consecuencia, decidió crear una nueva frase con sentido figurado: *Otra vuelta de tuerca*. Desde entonces, cuando algo se enreda y requiere de solución decidida, el hispanohablante culto tiene la opción de decir: “necesita otra vuelta de tuerca”.

Incorporar un nuevo sentido al propio idioma a partir de una lengua ajena es uno de los mayores logros de la traducción. Esto 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”. Octa-

vio 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 su 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 desafío para la búsqueda y el juego en el texto traducido. 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. Pocos efectos literarios son tan difíciles de provocar como el de la espontaneidad. 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 de 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 ciudadano, 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 sólo se obtienen reflejos, ecos, espectros del original. La meta decisiva no se alcanza porque es tan evanescente como la luz que se refleja en el agua.

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.
Das kommt mir Spanisch vor

Cada idioma escoge a otro para nombrar lo extraño. En español, lo in-

comprensible “está en chino”. Cuando recuperaba el conocimiento de la lengua, me divertí saber que en alemán 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 resultaba un buen estímulo para iniciarme en el traslado literario. Su alemán es suficientemente rico para estimular y poner a prueba mi idioma, 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, dos menos de los que yo tengo ahora. 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 trama de mixtificación entendí que también el traductor trata de 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 siguiendo a un guía externo.

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: la distancia sirve para ver lo habitual en perspectiva y obtener revelaciones personales. Fue la lección que Goethe aprendió 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 me enteré de que la UNAM acababa de publicar el mismo libro, traducido del italiano por Guillermo Fernández.

Me ocupé entonces de 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. Decidí ser, para siempre, un aficionado y no un profesional del tema.

Mi siguiente traducción siguió en la órbita austriaca. 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.

De nueva cuenta, la trama parecía una parábola sobre el teatro de los disfraces que propone la traducción. Un

mecenas ha solicitado dos espectáculos, uno dramático y otro buffo. Se entera de que las obras durarán demasiado, impidiéndole disfrutar de los fuegos artificiales que rematarán la velada. Como no desea prescindir de ninguna de ellas, ordena que se fundan en una sola.

El resultado se parece a los espejos cóncavos y convexos de las ferias. La disparatada trama en la que dos espectáculos se despedazan para transformarse en uno solo, ofrece una imagen extrema de los retos del traductor, obligado a respetar impulsos que muchas veces le resultan 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, casi todas las traducciones del idioma comenzaron a hacerse en España. México perdió el predominio que había tenido durante el franquismo. Esto obligaba a que el traductor literario peruano, argentino o mexicano se conformara con obras de dominio público o tuviera que buscar suerte en Europa.

Algún día se escribirá la saga de los peregrinos que pasaron toda clase de penurias en busca de manuscritos que de-

seaban traducir. Pensemos, tan sólo, en la diáspora peruana y en los viajes necesarios para que Ricardo Silva Santiesteban tradujera a Joyce, César Palma a Savinio, Juan del Solar a Dürrenmatt, Luis Loayza a Arthur Machen.

El traductor latinoamericano estaba dispuesto a enfrentar el calvario de un personaje de Puccini a cambio de vivir en una buhardilla europea y traducir a sus autores predilectos.

Mi modelo, Sergio Pitol, vivió en barcos como un personaje de Joseph 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 (entre ellas, esa parábola sobre el horror del nazismo).

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 ese poeta 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 cumplía con los requisitos de sofisticación mencionados por Pítol.

En ocasiones, ofrecer un libro sirve para conseguir otro. Heralde 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 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. Por razones complejas y acaso esotéricas, la monarquía imperial y real de Francisco José ha cautivado a una franja de la cultura mexicana.

Maximiliano de Habsburgo dejó una ambivalente reputación en México. Llegó como un monarca que no tenía derecho a gobernar el país y usurpó el gobierno legítimo de Benito Juárez. Al mismo tiempo, lo hizo con peculiar ingenuidad, convencido de que llegaba a un sitio donde era querido. 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 austriaco. 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, y que se apoyaba en 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 austriacos, 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 se pierde lo 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 las tensiones de un campo cultural que nos resultaba vagamente familiar. Las originales aventuras del psicoanálisis, la dodecafonía y la filosofía del lenguaje se distanciaban de las búsquedas culturales mexicanas, pero ocurrían contra la tradición sin romper del todo con ella, un vivero del carnaval y la decadencia, bajo un gobierno autoritario, en medio de una atmósfera de discriminación racial, sexual y política. En 1986, la gran exposición sobre la cultura austriaca 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 no se hubiera movido de su natal Bucovina, el siglo xx le hubiera deparado tres nacionalidades a Gregor von Rezzori: 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 existía en la memoria. Educado para odiar a los judíos, el narrador se vincula de múltiples modos con ellos. La novela es una celebración a contrapelo de quienes han sido designados como enemigos.

En su evocación memoriosa, Rezzori asume una cadencia proustiana; busca el detalle significativo 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 y la inclinación de los rayos del sol.

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

Rezzori es un autor que se detiene mucho para mirar de cerca un objeto o una persona. Como autor de ficción, 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 tanto este momento, al que sólo pude llegar con la voz vicaria del traductor: “Durante las comidas, Stiassny 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 Stiassny’ 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 Stiassny de reajo. 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. Stiassny 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.

La detallada recreación de un país y una época me convencieron de que en mi siguiente proyecto debía buscar lo contrario: el misterio de la brevedad. Alejandro Rossi tenía una columna en la revista *Vuelta*, dirigida por Octavio Paz. Formado como filósofo, ofrecía textos misceláneos donde la reflexión se beneficiaba de 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 y hallé algunos aforismos en la *Antología del humor negro*, preparada por André Breton, y una brevísima antología 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 Lichtchenberg!”.

Durante dos años (1987-89) me dediqué a buscar ediciones de y sobre Lichten-

berg. 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 alemana, donde el sentido crítico no es ajeno a la tolerancia de las debilidades ajenas. La ironía, el ingenio, la curiosidad por todos los temas bajo el sol, la independencia de pensamiento y la versatilidad de estilo hicieron que, desde entonces, Lichtenberg se transformara 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 llevaba sus *Sudelbücher*, “libros de saldos” en los que anotaba los haberes y deberes de su mente. El hecho de que se tratara de textos de desahogo personal, sin otro lector que él mismo, hizo que quedaran sin corregir. Muchas veces a una palabra le falta una letra y podría significar dos cosas distintas. 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 ambas versiones. 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 no podía ser más elocuente de mi siguiente escala en la traducción. El director polaco radicado en México Ludwik Margules me propuso enfrentarme 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 alusión y 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 con la retórica de la Ilustración para lograr una enrarecida poética. La literatura en lengua española del siglo XVIII no es tan potente como la alemana. Esto llevó a decir a Octavio Paz que nuestro idioma no había tenido Ilustración. Para crear un efecto equivalente al de Müller acudí a giros de nuestra más conocida edad clásica, el Siglo de Oro. En vez de un texto con ecos ilustrados, surgió uno con ecos renacentistas. El montaje de Margules fue impecable y el éxito de la obra rotundo. Una versión descuidada de mi traducción se publicó en una edición minoritaria. De ahí extraigo este cínico pasaje donde la Condesa de Merteuil se

dirige en forma imaginaria a su reacia pupila, Madame Tourvel, asumiendo la identidad de 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 en Viena 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. Recorre Viena buscando excusas para su conducta. 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 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 versión muy correcta de *El teniente Gustl*, en lo que toca al sentido del texto, 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”, algo que a un mexicano le suena a zarzuela. Me detengo en un ejemplo. 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 representación mexicana de la Academia del Lengua Española fue el de introducir en el diccionario la palabra “españolismo”. Así se puso en entredicho la propiedad exclusivista de la lengua. Los usos asentados en España no necesariamente pertenecen al español correcto. Sin embargo,

el traductor español no siempre toma en cuenta que existen lectores latinoamericanos. Recuerdo la molestia del novelista Juan García Ponce, gran conocedor de la literatura austriaca, ante una traducción de Heimito von Doderer donde un personaje era “pillado” por un tranvía. Este traslado remitía de inmediato a una calle de Madrid.

Toda versión tiene algo impuro. No existe la lengua neutra. Sin embargo, es posible aspirar a un tono común. 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*.

En vez de aportar otra versión regional del texto, me propuse crear una ilusión de naturalidad que pudiera ser compartida por cualquier lector hispanohablante. El lenguaje debía circular con inmediata sencillez y al mismo tiempo conservar la expresividad de lo que es espontáneo y tentativo: “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 pue-

de 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, cuando se cumplían doscientos años de la independencia, tenía como objeto estimular la discusión. *Egmont*, noble holandés que lucha por la autodeterminación y la coexistencia de distintas religiones, es perseguido y ultimado por las tropas de Felipe II. Esta lucha histórica cobró otra curiosa actualidad, porque los países que disputaban en escena, Holanda y España, llegaron a la final de la Copa del Mundo en Sudáfrica.

El arte no prospera sin ciertos atrevimientos. Uno, no necesariamente perdonable, es el de retocar a Goethe. Pero había varios alicientes. *Egmont* es una obra fallida. El propio autor lo reconoció y buscó auxilio en 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.

El trabajo con materiales ajenos sedujo al demiurgo de Weimar. 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 se puede decir 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, que elimina

a la Regenta, protagonista del conflicto.

Goethe comenzó a trabajar en *Egmont* hacia 1774 y la concluyó en 1788. En esos catorce años perdió la tensión dramática e infló la retórica. Esto dejó pasajes memorables para ser leídos, pero difíciles de escenificar. Desde su fallido estreno, *Egmont* surgió como una obra maestra destinada a ser intervenida.

En la obra campea un espíritu de rebelión. Goethe no fue un admirador de la revolución francesa. El baño de sangre al que llevó el Comité de Salud Pública le producía horror. No aceptaba la violencia, pero creía en la autodeterminación del pueblo. En sus conversaciones con Eckermann dice 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 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 pero no depona su rebeldía. Su arenga es una de las mayores piezas 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 una 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 tranquila-

mente... 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 librate 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 repug-

nante 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.