

La propagación del eco. *Las vigili- as de Bonaventura* y algunas poéticas de la traducción en la literatura alemana

María Josefina PACHECO VÁZQUEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

Introducción

En el ámbito germanoparlante, debido a las profundas y relativamente recientes transformaciones de la lengua alemana, es muy claro que la traducción ha sido un factor esencial para el desarrollo lingüístico y cultural. Cabe recordar que Lutero, aun cuando contó con los antecedentes de una importante tradición, fue una figura crucial en este proceso, pues su traducción de la Biblia contribuyó a unificar y a desarrollar el idioma alemán, estableciendo una serie de convenciones para la lengua escrita. De acuerdo con André Lefevere: “The quality of his translation, his personal stature, and the fact that his dialect occupied a middle position between Low German in the North and the standard being developed at the Habsburg court in the South, all decisively contributed to the shaping of a unified written language for all parts of Europe in which German dialects were spoken” (1977: 8).

Aun cuando a partir de ese momento la traducción estuvo cada vez más presente en la vida y el discurso de filósofos y escritores alemanes, desde Lessing y Herder hasta Goethe, quizá el siguiente momento en que alcanza una importancia decisiva es el del movimiento romántico alemán, tan interesado en conocer y asimilar ambientes y literaturas distintas de la propia. De tal forma: “En el tiempo del clasicismo y del romanticismo [en Alemania], los productos de la traducción fueron valorados como un enriquecimiento, no sólo de la cultura, sino también de la lengua misma, que se encontraba todavía en proceso de formación” (Rall 2001: 96).¹

Los escritores románticos no fueron prolíficos en sus escritos teóricos sobre traducción y tuvieron mayor interés por definir la naturaleza del len-

¹ “Zur Zeit der deutschen Klassik und Romantik wird die Übersetzungsleistung als eine Bereicherung gewürdigt, und zwar eine Bereicherung nicht nur der Kultur, sondern auch der Sprache selbst, die sich noch im Ausbildungsprozess befindet [...]”. Trad.: J. P.

guaje, por explorar los misterios del proceso creador y por la crítica de arte. No obstante, es posible encontrar aquí y allá algunos apuntes sobre la traducción, que fue entendida por ellos de una manera muy particular: su visión de esa disciplina, al igual que otras de sus posturas en relación con el lenguaje, tiene una raíz religiosa; el romanticismo considera a la traducción no solamente como un oficio o actividad intelectual, sino como toda una categoría de pensamiento.

El objetivo de este trabajo es localizar en la novela *Las vigiliias de Bonaventura*, una obra anónima (atribuida en distintos momentos a varias figuras del romanticismo alemán, como Jean Paul y E. T. A. Hoffmann, E. August Klingemann y Georg Christoph Lichtenberg), indicios de esa teoría romántica del lenguaje y de la traducción; teoría o poética que habría influido en la construcción de la novela, así como también en las condiciones de su recepción.

De Hamann y Novalis hasta Walter Benjamin

En su libro *Las raíces del romanticismo*, Isaiah Berlin señala a Georg Hamann como uno de los padres más directos del movimiento literario romántico, pues habría sido “la primera persona en declararle la guerra a la Ilustración del modo más abierto, violento y completo” (Berlin 1999: 73).

Berlin advierte que, independientemente de la gran influencia que ejerció sobre los jóvenes románticos, la obra de Hamann está escrita con un lenguaje oscuro, casi impenetrable. Sin embargo, muchas de sus ideas, expresadas de una forma cercana al aforismo, no son más crípticas que los *Granos de polen* de Novalis o los fragmentos reunidos en su *Enciclopedia*.

En Hamann encontramos ideas de resonancia religiosa que serían recuperadas por Hardenberg (y más tarde, también por Walter Benjamin); entre ellas, la siguiente afirmación sobre el lenguaje: “Cada fenómeno de la naturaleza era una palabra. Todo lo que en el principio el hombre escuchó, y vio con sus ojos, todo lo que examinó y todo lo que tocaron sus manos, era una palabra viva, pues Dios era la Palabra” (Hamann, 1950: 55).²

Para Hamann, uno de los objetivos del lenguaje —y por lo tanto, de la literatura—, sería establecer una relación con esa palabra original que es identidad en esencia de las cosas, y recrearla en el ámbito de lo humano: “Hablar es traducir —de un lenguaje de ángeles en un lenguaje de hombres;

² “Jede Erscheinung der Natur war ein Wort. Alles was der Mensch am Anfange hörte, mit Augen sah, beschaute, und seine Hände betasteten, war ein lebendiges Wort, denn Gott war das Wort”. Trad.: J. P.

es decir: pensamientos en palabras, cosas en nombres— imágenes en signos” (*Ibid.*: 60).³

No obstante, el acto de la traducción no terminaría ahí, en la formulación de un discurso, sino que continuaría en la lectura: “Muy pocos escritores se entienden a sí mismos, y un verdadero lector no debería solamente entender a su autor, sino también poder traducirlo” (*Ibid.*: 63).⁴

Hamann identifica a la traducción con una forma elevada de la comprensión en dos niveles distintos, aunque relacionados: comprensión de la literatura y comprensión profunda del mundo. Por su parte, Novalis señala lo siguiente:

El verdadero lector ha de ser un autor ampliado; es el juez superior que decide después del trabajo de los jueces de primera instancia. Por ese mismo instinto con el que el autor ha hecho ya una selección de lo escrito, el lector separa de nuevo lo tosco de lo verdaderamente valioso; y si este lector escribiese de nuevo el libro desarrollando la misma idea de un modo personal, un segundo lector lo purificaría aún más. Así sucede que el material elaborado pasa continuamente a nuevos recipientes en los que se le somete a purificaciones sucesivas, hasta que se encuentra, al fin, la parte esencial: lo que es parte del espíritu activo (1942: 28).

Esta noción de reescritura se relaciona con la siguiente consideración de Walter Benjamin respecto de los textos literarios: “todas las obras literarias conservan su traducción virtual entre las líneas, cualquiera que sea su categoría” (1994: 296). Es decir, siguiendo a Novalis: la obra original no es sino una de las versiones posibles de un mismo texto (una versión privilegiada, si se quiere, la cual, de acuerdo con Benjamin, extiende su vida, literalmente, en sus distintas traducciones). La idea de *versión* ha sido especialmente cara a los románticos alemanes; al respecto, Novalis nos dice:

Una traducción es, o bien gramatical, o una adaptación o una traducción mítica. Las traducciones míticas son las superiores: reproducen con pureza, y de un modo completo, el carácter de la obra de arte individual. No nos ofrecen la obra de arte real, sino su ideal. No creo que exista, hasta ahora, un modelo perfecto de este tipo de traducciones; mas, en el espíritu de ciertas críticas y en ciertas descripciones

³ “Reden ist übersetzen —aus einer Engelsprache in eine Menschensprache, das heisst: Gedanken in Worte, Sachen in Namen— Bilder in Zeichen”. Trad.: J. P.

⁴ “Die wenigsten Schriftsteller verstehen sich selbst, und ein rechter Leser muss nicht nur seinen Autor verstehen, sondern auch übersetzen können”. Trad.: J. P.

nes de obras de arte, se descubren claras huellas de lo que podrían ser. Se necesitaría para ello un cerebro en el que el espíritu poético y el filosófico estuvieran completamente compenetrados. En cierto modo la mitología griega es una tal traducción de una religión nacional. La “Madonna” moderna es también un mito tal.

Las traducciones gramaticales son las traducciones en el sentido ordinario de la palabra. Requieren sabiduría, pero sólo facultades discursivas.

En cuanto a las adaptaciones, para que sean verdaderas adaptaciones, requieren de un espíritu práctico más alto. Un verdadero traductor de este tipo ha de convertirse él mismo en un artista, para poder así dar, en su medida, la idea del conjunto por uno u otro medio. Es preciso que se convierta en cantar del poeta para hacerle hablar, al mismo tiempo, según la idea de éste y la suya propia. [...] Y no solamente los libros, sino cualquier otra idea, pueden traducirse de estos tres modos (1942: 19).

Se trata aquí de una perspectiva muy amplia, donde la traducción no sólo vierte un contenido determinado en una cultura o un contexto distinto del original; para Novalis la traducción es, justamente, una categoría del pensamiento, un proceso mediante el cual se hacen visibles los mitos, se crea la cultura a partir de nociones más ambiguas y originales que el arte mismo.

La traducción se convierte así en un eco enriquecido, en el que la obra original —la idea original, incluso— se ha completado con un doble proceso de creación. Por eso traducir, para Novalis, es también crear mitos. Para Friedrich Schlegel, por otra parte, la poesía constituye una metáfora del mundo, y la traducción se convierte en poesía de la poesía, espejo que multiplica la imagen del mundo (Lefevre 1977: 58) (un crítico posmoderno diría, de manera más pragmática, que toda traducción es *metatexto*: texto sobre el texto).

Estas definiciones contrastan violentamente con las de los enciclopedistas, que contemplaron a la traducción desde una perspectiva mucho más práctica e inmediata. Por ejemplo, D’Alembert señala: “Una de las mayores dificultades del arte de escribir, y sobre todo de los traductores, es no saber hasta qué punto se puede sacrificar la energía a la nobleza, la corrección a la facilidad, la exactitud rigurosa a la mecánica del estilo. La razón es un juez severo que es necesario cuidar, el oído un juez orgulloso que es necesario halagar” (D’Alembert 1994: 181).

Si bien los románticos no desconocen la noción de la fidelidad en la traducción, ésta es para ellos de otro signo, pues no se refiere necesariamente al sentido evidente, y menos aún a la razón, aquí mencionada con

cierto tono maniático por D'Alembert. En lo que se refiere a este principio de fidelidad, Benjamin apunta: "lo que hay en una obra literaria —y hasta el mal traductor reconoce que es lo esencial— ¿no es lo que se considera en general como intangible, secreto, 'poético'? ¿Se trata entonces de que el traductor sólo puede transmitir algo haciendo a su vez literatura?" (1994: 286).

Para los románticos —y para Benjamin, heredero suyo— la traducción es, por lo tanto, un acto de enorme amplitud, que consiente distintos niveles y que funciona no sólo como metáfora de la creación sino como creación en sí, al recuperar un contenido esencial. El lenguaje de la verdad, el lenguaje puro, estaría según Benjamín latente en el fondo de toda traducción, y sería un lenguaje fortalecido por la mediación misma del acto de traducir, pues para él las lenguas se complementan en sus intenciones.

La traducción en Las viglias

Una de las características más interesantes de *Las viglias* —una obra que ha sido objeto de numerosas polémicas a causa del anonimato de su autor, pero poco estudiada en otros aspectos— es su intensa relación entre forma y fondo. En su obra, Bonaventura encarnó muchos de los postulados de los románticos respecto de la literatura.

Novela compuesta por fragmentos, asombroso compendio de citas, plagios, referencias y pastiches, *Las viglias* es un texto cargado de intertextualidad, que admite múltiples niveles de lectura. Estas características, sumadas a su profunda ironía, su humor corrosivo, sus propósitos didácticos y sus elementos fantásticos, la colocan dentro del género llamado por Bajtín "sátira menipea", caracterizado, entre otras cosas, por valerse de extravagantes cambios de perspectiva para ocasionar en el lector efectos de extrañamiento y desencadenar con ellos un proceso de crítica y reflexión.

Bonaventura utiliza con generosidad este tipo de recursos. Uno de los más notorios es el de contar una misma historia en dos versiones. En la "Tercera vigilia", Kreuzgang, el protagonista de la novela, un vigilante nocturno, se encuentra con el Judío Errante y le pide que le cuente la tragedia de su vida. Éste accede, pero aclara que considera "condenadamente aburrido desarrollar la propia historia episodio tras episodio, sin más complicaciones" y por lo tanto prefiere "convertirla esta vez en acción y representarla como una obra de marionetas con un Juan Salchicha" (Bonaventura: 29).⁵

⁵ Juan Salchicha es el equivalente español del *Hanswurst*, derivación germanizada de uno de los personajes de la Comedia del Arte italiana; *Pulcinella*, de acuerdo con

La obra de títeres, a su vez, constituye una versión muy particular de la historia bíblica de Adán y Eva: dos títeres hermanos, uno que tiene corazón y otro que no, pelean a causa de una fémina (Colombina), y el del corazón termina asesinando al otro por despecho, pues ella ha desdeñado al primero por el segundo. Sorpresivamente, la “Quinta vigilia” es una versión más de la misma historia, pero esta vez contada en un contexto español, revestido por Bonaventura con todo el exotismo de rigor (corrida de toros incluida). Kreuzgang llama “traducir” al acto de contar una nueva versión del mismo suceso: “No se me ocurrió mejor forma de matar el tiempo que traducir, sólo para mí, la anterior noche de locura poética en prosa clara y aburrida, de manera que puse en papel la vida del demente, con palabras razonables y bien fundamentadas, las cuales reproduzco para gozo y divertimento de los ilustres sonámbulos diurnos” (*Ibid.*: 7).

A pesar de la aparente despreocupación de Kreuzgang, es importante observar que esta “traducción” la realiza sobre todo para sí mismo. La traducción aparece aquí, nuevamente, como en Novalis, en paralelo a la comprensión, y más aún, a la “apropiación” de un texto ajeno.

Esta insistencia de Bonaventura en la versión no es, evidentemente, ni un descuido ni un simple divertimento. En Bonaventura está presente, al igual que en otros románticos (pienso especialmente en Tieck y en *El gato con botas*), la intención de provocar al lector, que no podrá evitar una sensación de extrañeza (el famoso *déjà lu* de Barthes) al sorprenderse leyendo dos veces la misma historia, o al encontrar al mismo personaje revestido con distintos rostros y disfraces. A la vez, este desdoblamiento —uno de los muchos que tienen lugar a lo largo de la novela— también tiene la función de reforzar una de las ideas obsesivas del autor, profundo enemigo de las apariencias: lo más importante no es la forma, sino la esencia de las cosas; o más aún: la interrogante, la búsqueda de esa esencia, pues para él, en su profundo escepticismo, nada es seguro, la verdad es territorio vedado para los seres humanos; todo es disfraz, máscara, simulación; todo, excepto la tragedia del hombre sobre la Tierra, que encuentra una de sus representaciones en la figura del Judío Errante.

Kreuzgang mismo es una representación de esa tragedia, como lo es también Hamlet, del que Kreuzgang viene a ser un *alter ego*, hasta el punto de utilizar su nombre como parte de un código amoroso. Y la participante de ese código no podía ser sino una versión de Ofelia: una actriz

algunos autores, *Arleccino*, de acuerdo con otros. Las citas en español de *Las vigili-
as* están tomadas de mi propia traducción, misma que se realizó con el apoyo de una beca de Fomento a la Traducción del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

que se ha vuelto loca al estudiar su papel, sucumbiendo a la fuerza dramática del personaje.

Se trata aquí de auténticas versiones en el sentido romántico del término, en el sentido apuntado por Novalis: renovaciones, traducciones, apropiaciones de mitos que de esta forma se revitalizan y adquieren nuevos significados.

La propagación del eco

George Steiner apunta en su libro *Después de Babel* que Shakespeare pudo haber preparado de alguna forma el camino para sus traductores, utilizando una serie de vocablos que, desde nuestro punto de vista, parecerían desviarse de sus significados en el tiempo del autor, e insinuar otros: “A veces Shakespeare parece ‘oír’ dentro de la palabra o la frase la historia de sus ecos futuros” (1992: 26). La afirmación parece excesiva; sin embargo, me servirá de ella para indagar lo que sucede entre la obra de Bonaventura y sus sucesivas traducciones.

Las vigiliass es un libro que, en parte por su densidad, y en parte por su accidentada historia, no ha sido muy difundido ni traducido desde su primera publicación, que sucedió en 1804. Existe una traducción del texto al inglés y por lo menos dos al francés; hasta 2001 no se había realizado ninguna traducción al español. Y no obstante, *Las vigiliass* ejemplifica de manera singular el fenómeno de revitalización o de supervivencia de la obra original por medio de su traducción, señalado por Benjamin y vislumbrado por Hamann y Novalis. Porque estos reflejos, estas versiones de una misma cosa, que Bonaventura representa con la figura de la anamorfosis (p. 50),⁶ se expanden nuevamente al realizarse una nueva traducción de la obra a otra lengua.

Evidentemente, Bonaventura no podía prever el futuro, y probablemente se trata de un efecto involuntario. Sin embargo, es un rasgo peculiar de la obra el hecho de que sus recursos se vean multiplicados al consentir una traducción: de esta forma, las múltiples versiones contenidas en el original son vertidas en una nueva versión.

⁶ “A menudo me he dado a la tarea, sentado ante el espejo de mi imaginación, de hacer un autorretrato aceptable, pero siempre termino aventando los pinceles contra el maldito rostro cuando al fin encuentro que éste parece una anamorfosis y, al ser observado desde tres puntos de vista distintos, representa al mismo tiempo a una de las gracias, a un mono y, *en face*, al demonio”.

Bonaventura no cree ya en la cualidad religiosa del lenguaje que está presente tanto en Hamann como en Novalis y muchos de los así llamados “románticos tempranos”. Para él, como para Benjamin, el lenguaje (y especialmente el nombre, territorio humano por excelencia) es expresión de sí mismo, pero sin ningún componente espiritual, con lo que se convierte en un elemento vacío:

—¡Solo! — repite la voz, maligna— Madre, madre, ¿por qué callas? Ay, no debiste escribir esa palabra [hombre] al final de la creación, si pensabas concluir ahí tu tarea... Por más que hojeo y hojeo el gran libro, no encuentro sobre mí nada salvo esa palabra, seguida de puntos suspensivos, como si el autor se hubiera guardado para sí el personaje que deseaba escribir, y sólo me hubiera dado el nombre. Si dicho personaje era tan difícil de caracterizar, ¿por qué no ha borrado también el nombre que permanece ahí, solitario, mirándose con asombro, sin saber qué hacer consigo mismo? (Bonaventura: 97).

Al igual que Hamann, Bonaventura utiliza la metáfora de Dios como el escritor que crea el mundo con su pluma. Pero el Dios-escritor de Bonaventura se ha vuelto loco, y su pieza le merecería apenas una rechifla a cargo de sus propios personajes, poseedores, algunas veces, de una dignidad trágica que él mismo no tiene.

Sin embargo, no se puede interpretar a Bonaventura de manera definitiva, ya que muchas veces se vale de la confrontación de los opuestos para fortalecer el juicio crítico de sus lectores. De esta manera contrapone, por ejemplo, la imagen de una naturaleza maternal y amorosa a la de un Dios patético y demente.

¿Cuál sería entonces el resultado último de este juego de las anamorfosis, de esta enloquecedora danza de espejos? Bonaventura parece decirnos que no es posible saberlo, pues no hay nadie que responda a las preguntas del hombre, nadie salvo el eco cruel que repite la palabra “nada” —y el eco parece aquí una figura ejemplar en la representación de esa cualidad “vacía” del lenguaje.

La paradoja en la obra de Bonaventura es que, al no haber un interlocutor visible (al no tenerse la certeza de que éste existe), la respuesta queda vacía, nulificada, pero no así la pregunta, que está hecha de carne, de angustia, de realidad que duda de sí misma pero que no deja de indagar. Lo que perdura entonces, lo que se renueva con cada lectura, con cada traducción, dando nueva vida a la obra, es la duda de Ofelia y su propósito: “En vista de que no podré salir de mi papel leyéndolo al revés, lo leeré hasta el final y hasta el *exeunt omnes*, después del cual probablemente se encontrará el ver-

dadero yo. Entonces te diré si existe algo detrás del papel, y si el yo vive y te ama” (Bonaventura: 130).

Obras citadas

Benjamin, Walter. 1994. “La tarea del traductor”. *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Ed. de Miguel Ángel Vega. Madrid: Cátedra. Pp. 286-295.

Berlin, Isaiah. 1999. *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus.

Bonaventura. En prensa. “Las vigiliias de Bonaventura”. Trad. de Josefina Pacheco. México: CNCA. (Clásicos de hoy)

D’Alembert. 1994. “Observaciones sobre el arte en general”. *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Ed. de Miguel Ángel Vega. Madrid: Cátedra. Pp. 181-182.

Hamann, Johann Georg. 1950. *Der Magus im Norden. Aus dem Schriften und Briefen von Johann Georg Hamann*. Frankfurt: Insel-Verlag. (Insel-Bücherei, 415)

Lefevere, André. 1977. *Translating Literature: the German Tradition. From Luther to Rosenzweig*. Amsterdam: Van Gorcum.

Novalis. 1942. *Fragmentos*. México: Nueva Cultura.

Rall, Marlene. 2001. “¿Orbes de música verbal silenciados por la traducción? Goethes Gedichte auf Spanisch”. *XI Jornadas Universitarias de Literatura en Lengua Alemana*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Germanistas. Pp. 97-112.

Steiner, George. 1992. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: FCE.