

01017
3



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

LA PROPAGACIÓN DEL ECO
TRADUCIR *DIE NACHTWACHEN*
VON BONAVENTURA



T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS (LETRAS ALEMANAS)

P R E S E N T A:

MARÍA JOSEFINA PACHECO VÁZQUEZ

ASESOR: DR. DIETRICH RALL



FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS

MÉXICO, D. F.

2003



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PAGINACION

DISCONTINUA

Agradezco especialmente al Dr. Dietrich Rall
por haberme presentado a *Las vigiliass*
y a la Mtra. Cecilia Tercero
por toda su fe y respaldo para mi proyecto de traducción.
También al Dr. Gerald Gillespie, de la Universidad de Stanford, por sus
generosos envíos de material bibliográfico.

Dedico esta tesina a mi familia y amigos, especialmente a Geishel, Marco, Joel,
Isabel, Erika, Manuela, Luci y Raquel.

Y a Bonaventura, por supuesto, donde quiera que esté.

Contenido

INTRODUCCIÓN.....	4
<i>I. DIE NACHTWACHEN VON BONAVENTURA</i>	
La noche original.....	8
Trama y estructura.....	11
Recepción e interpretación de <i>Die Nachtwachen</i>	21
<i>II. TRADUCCIÓN</i>	
Algunas poéticas de la traducción en la literatura alemana.....	30
<i>De Hamann y Novalis hasta Walter Benjamin</i>	31
La traducción en <i>Die Nachtwachen</i>	36
El romanticismo y otras poéticas de la traducción.....	39
<i>De la gramática generativa a la deconstrucción</i>	41
<i>El traductor como exegeta</i>	45
La propagación del eco.....	48
Decisiones de traducción.....	51
Intertextualidad.....	53
<i>Donde se cruzan los caminos: traducir los nombres</i>	64
<i>La Pieza final de William Hogarth</i>	69
CONCLUSIÓN.....	73
BIBLIOGRAFÍA.....	76
ANEXOS.....	80
1. <i>The Bathos</i>	
2. <i>Las vigilias de Bonaventura</i>	

INTRODUCCIÓN

Durante el año que dediqué a verter al español *Die Nachtwachen von Bonaventura* [Las vigili­as de Bonaventura],¹ así como durante el periodo de correcciones que siguió a este trabajo, he intentado sondear los propósitos y alcances de esta obra que me pareció fascinante desde que pude leerla por primera vez. Mi decisión de traducirla tuvo como principal impulso el deseo de comprenderla cabalmente, de desentrañar los misterios a los que me enfrenté en una primera lectura: por una parte, las dificultades del lenguaje, y por otra, sus múltiples referencias, su asombrosa erudición. Con esto no quiero decir que *Die Nachtwachen* sea una obra ilegible — la abundancia de elementos intertextuales no impide que la novela posea una trama perfectamente trazada, y un ambiente atractivo y poderoso—, sino que la riqueza y densidad de su construcción despiertan inevitablemente la curiosidad intelectual del lector y, por supuesto, más aún la del traductor.

En el curso de mis pesquisas para desentrañar los propósitos esenciales de *Die Nachtwachen* comencé a reflexionar sobre las relaciones de esta obra con la traducción. Sin duda, lo que salta a la vista es que su autor fue un lector voraz de literatura de muy diversas procedencias, parte de la cual tuvo que llegarle, inevitablemente, en traducciones.

Así pues, la traducción tiene una presencia explícita en el tejido literario de *Die Nachtwachen von Bonaventura*, pero su relación con esta obra parece llegar aún más lejos.

¹ Traducción realizada en 2000 y 2001 con el apoyo de una beca de Fomento a la Traducción Literaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, de próxima publicación dentro de la colección Clásicos de Hoy del Conaculta; el texto completo se incluye como anexo a esta tesina. Las citas en español de *Las vigili­as* están tomadas de esta versión, a menos que se indique lo contrario.

La naturaleza de la traducción como tarea que permite llegar a un texto desde distintos ángulos — es decir, desde distintas lenguas— se relaciona íntimamente con los fines estéticos e intelectuales de Bonaventura. De esta forma, podría decirse que *Die Nachtwachen* no sólo se sirve de las traducciones de otras obras literarias, sino que, en un sorprendente movimiento de anticipación, podría valerse incluso de *sus* propias traducciones a otras lenguas para lograr sus fines, idea que me parece interesante confrontar con los planteamientos que consideran a la traducción como una invariable traición a la obra original. El seguimiento de esta hipótesis constituye el propósito central de esta tesina, para lo cual se hace necesario presentar brevemente la historia y contenido de *Die Nachtwachen*, y esbozar algunas posibles interpretaciones de la obra.

Asimismo, una parte de este trabajo se ocupará de algunas ideas sobre la traducción sostenidas por los románticos alemanes — y por uno de sus más importantes herederos en el campo teórico: Walter Benjamin— con el fin de demostrar cómo esas ideas, aunque dispersas, conforman una poética, misma que tuvo sus frutos en la publicación de numerosas e influyentes traducciones, las cuales jugaron un papel decisivo para configurar el estilo e intereses del romanticismo — por lo menos en lo que al ámbito alemán se refiere— y nutrir su desarrollo. Esta poética permeó la visión de Bonaventura acerca de la traducción, y está presente en su novela.

Exploraré también, brevemente, algunos planteamientos más recientes acerca de la traducción, algunos de los cuales presentan ecos del romanticismo y el idealismo alemanes (los de Chomsky, Heidegger y Derrida, entre otros).

Por último, me ocuparé del problema de la aplicación de la teoría a la práctica de la traducción, un problema al que se han enfrentado no sólo los propios teóricos, sino también los estudiantes que, habiendo conocido la historia de los estudios sobre traducción y asimilado algunas consideraciones filosóficas y modelos lingüísticos, se

preguntan qué relación pueden tener estas referencias teóricas con el trabajo, casi diríamos artesanal, de hacer la traducción de un texto en específico.

Al respecto, he procurado tender un puente entre estos dos aspectos de la actividad traductora, partiendo de la convicción de que los traductores no están, evidentemente, obligados a apegarse a ninguna corriente teórica, sino que, en el caso de contar con una formación académica, ésta puede ofrecer una sabrosa variedad de caminos a seguir (caminos que pueden ser contrarios para los teóricos, pero no necesariamente para la praxis de la traducción), que funjan como inspiración y mapa en los momentos difíciles de la traducción de un texto, y que permitan llevar a cabo esta labor, esta tarea del (la) traductor(a) con redoblada conciencia, placer y responsabilidad.

*I. DIE NACHTWACHEN VON
BONAVENTURA*

La noche original

Publicada en 1804 en una pequeña editorial sajona dentro de la colección de literatura romántica secundaria *Journal von neuen deutschen Original Romanen*, y firmada con el seudónimo de Bonaventura,² *Die Nachtwachen* no estaba destinada a entrar con el pie derecho en la escena literaria de su tiempo. Y menos aún cuando la modesta editorial de Ferdinand Dienemann quedó en bancarota apenas en 1806 y le fueron confiscadas buena parte de sus existencias.

La sobrevivencia de *Die Nachtwachen* en años posteriores se debe, en buena medida, a menciones aisladas, las cuales quizá evitaron que la obra se perdiera para siempre después de aquella primera y poco afortunada publicación. Una de ellas, un tanto arrogante, corre a cargo de Jean Paul en una carta personal a uno de sus amigos (1805): “Lesen Sie doch die *Nachtwachen von Bonaventura*, d. h. von Schelling. Es ist eine treffliche Nachahmung meines *Gianozzo*; doch mit zu viel Reminiscenzen und Lizenzen zugleich”.³ Otra referencia aparece en una nota al pie dentro del influyente ensayo de Rudolph Haym *Die romantische Schule*, más de medio siglo después (1870).

A pesar de haber ascendido desde estos humildes orígenes hasta ser incluida en varias antologías como una de las obras más representativas del romanticismo alemán, a lo largo de los dos siglos que nos separan de su primera publicación *Die Nachtwachen* ha permanecido como un objeto de culto, una especial reliquia para unos cuantos

² Cabe mencionar que un fragmento de la novela, „Prolog des Hanswurstes zu der Tragödie ‚Der Mensch‘” [Prólogo de Juan Salchicha a la tragedia ‘El hombre’], se publicó como adelanto de la misma en julio de 1804, en el periódico *Zeitung für die elegante Welt*. Linde Katritzky, *A guide to Bonaventura’s Nightwatches*, Nueva York, Peter Lang (Ars Interpretandi, 9), 1999, p. 10.

³ “Lea usted *Las vigiliias de Bonaventura*, de Schelling. Es una excelente imitación de mi *Gianozzo*, aunque a la vez con excesivas licencias y reminiscencias”. Gerhart Hoffmeister, “Bonaventura: *Nachtwachen* (1804/05)”, en Paul Michael Lützeler (ed.), *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik*, Stuttgart, Reclam, 1981, p. 194.

escritores y académicos. Tal vez no pudo tener otro destino: sus temas eruditos, su compleja estructura y su tono de amarga desilusión no hacen de *Die Nachtwachen* una obra accesible ni complaciente; apenas en las últimas décadas del siglo XX con su gusto por el absurdo, por lo apocalíptico y lo grotesco, la novela comenzó a ser revalorada, lo cual se refleja en la publicación de algunas — aunque ciertamente no numerosas— traducciones al inglés, al francés y, más recientemente, al español.

Otro factor importante para que esta obra haya permanecido en la oscuridad es, por supuesto, el anonimato de su autor. El misterio que rodea a la creación de *Die Nachtwachen* es casi tan grande como los enigmas formulados en sus dieciséis capítulos, cada uno de los cuales narra las andanzas del protagonista, un vigilante nocturno, a lo largo de una noche. Se ha dicho que la novela pudo ser escrita por distintos autores del romanticismo alemán, de los más notorios a los menos conocidos, sin que hasta hoy exista un acuerdo unánime al respecto.

Gerhard Hoffmeister ha sintetizado las teorías en torno a la identidad del autor en su ensayo “Bonaventura: *Nachtwachen* (1804/05)”.⁴ En él vemos caer uno tras otro, como posibles autores, a E.T.A. Hoffmann (mediante un análisis estadístico de vocabulario), a Schelling, pese a la referencia que aparece en la carta de Jean Paul de 1805 (Rudolph Haym y Dilthey, entre otros, se oponen a esta hipótesis, identificando a *Die Nachtwachen* con el romanticismo tardío) y a Jean Paul (aunque hay similitudes temáticas, Jean Paul no parece tener una visión tan radicalmente pesimista del mundo como Bonaventura).

Otros más, como Brentano, Lichtenberg y Friedrich Gottlob Wetzel han sido también candidatos a la autoría del libro, debido principalmente a factores temáticos,

⁴ *Op. cit.*

estilísticos o históricos (en el caso de Brentano, se argumenta que Sophie Mereau, su esposa, publicó una traducción en la editorial de Ferdinand Dienemann). Sin embargo, a partir de la década de los ochenta, el hallazgo de un manuscrito con apuntes de Ernst August Klingemann (1777-1831) aportó una prueba material que señala como autor a este dramaturgo, y a partir de entonces, un par de ediciones han aparecido atribuidas definitivamente a él, aun cuando algunos estudiosos del texto continúan mostrándose escépticos al respecto, sobre todo debido a que consideran que la obra teatral de este autor es más bien mediana en comparación con los alcances de *Die Nachtwachen*.⁵

Es posible que esta discusión continúe; a ello contribuye no sólo la ausencia de testimonios más sólidos de la época en que *Die Nachtwachen* fue publicada, sino también los temas y ambientes presentes en el libro, que son recurrentes en la obra de los autores mencionados, e incluso de algunos otros de la misma época: la noche, la locura, la muerte; y también sus recursos literarios: la ironía, la intertextualidad, la fragmentariedad y los cambios de perspectiva.

Die Nachtwachen es un producto rabioso de su tiempo, porque se propone burlarse de él minuciosamente, parodiando sus excesos sentimentales con complicados excesos irónicos. Es, a la vez, una obra romántica y antirromántica, una novela y una transgresión de ese género, pues se acerca continuamente a los límites de estas etiquetas, llegando a sobrepasarlas gozosamente.

Quizás por esto la lectura de *Die Nachtwachen* resulta hoy tan natural, tan "actual": construida con retazos tomados de aquí y allá, es una novela que se adapta bien a los tiempos de la posmodernidad literaria y consigue una hazaña pocas veces lograda: la de construir una narración a partir de múltiples fragmentos, y una puesta en duda del mundo a partir de visiones contrapuestas.

⁵ Un ejemplo de esta posición se encuentra en la investigación de Katritzky antes mencionada.

Trama y estructura

Resumir la trama de *Las vigili*as resulta complicado porque, si bien la biografía del protagonista es bastante breve, no está narrada en tiempo lineal, y la estructura de la obra está marcada por continuas digresiones, citas, fragmentos, saltos temporales e historias que corren en paralelo y se interrumpen bruscamente.

La novela está dividida en dieciséis capítulos a los que el autor llama “vigilias”, pues en su mayoría ocurren durante la noche.

La primera vigilia comienza cuando Kreuzgang, un sereno o vigilante nocturno que tiene el cometido de anunciar la hora con un toque de cuerno y mantener el orden con la ayuda de una pica, sale a la noche para iniciar su ronda por las calles de la ciudad. En el curso de ésta, en una de sus paradas habituales, dirige un ácido discurso hacia la buhardilla de un poeta pobre, al que considera también como un “vigilante”, sólo que menos afortunado por no tener un puesto formal en la sociedad. También, al pasar por la casa de un librepensador, presencia desde la ventana la agonía de éste, que se ve acosado por la figura “diabólica” e iracunda de un cura que intenta convertirlo, en contraste con la amorosa familia del moribundo, que aún cree en su posible recuperación. El librepensador muere en paz, fiel a sus convicciones, y la primera vigilia finaliza, poética y esperanzadora, con una referencia a Jakob Böhme.

En la segunda, en cambio, ocurre una terrible batalla entre el demonio (representado por tres figuras clericales) y un soldado, hermano del difunto; batalla que tiene como objeto la custodia del cadáver y es ganada valerosamente por el “acerado hombre de guerra”. Como despojo de esta lucha queda la cabeza (en sentido estricto, la máscara, *Larve* en el original) de uno de los demonios, que ha sido arrancada de su tronco.

Esto da pie, en la tercera vigilia, a numerosas especulaciones relacionadas con la ciencia de la frenología y la naturaleza diabólica, que quedan sin respuesta. Kreuzgang continúa su ronda y toma parte en un episodio picaresco con ecos de la leyenda de Don Juan: es confundido con una estatua y embauca a un par de adúlteros, a los que descubre ante el marido; éste es, ni más ni menos, un juez que con facultades para decidir condenas a muerte.

En la cuarta vigilia Kreuzgang decide hojear el libro de su vida, donde su historia se encuentra ilustrada con varios grabados. Por medio de ellos nos enteramos de sus orígenes, que no son nada ordinarios: habiendo sido encontrado, en circunstancias mágicas, por un zapatero, que logra llegar hasta él gracias a las instrucciones de una misteriosa gitana, Kreuzgang es literalmente sacado de las entrañas de la tierra, donde estaba guardado dentro de un cofre, como un auténtico tesoro. El niño — que no es ya un recién nacido— muestra muy pronto sus dotes de escritor satírico, y con la misma prontitud se percata de que el mundo es demasiado obtuso para reconocer su talento. Aún, así, en el taller de su padre adoptivo ejerce dos oficios a la vez: el de poeta y el de zapatero, bajo la mirada tutelar de dos fantasmas: Jakob Böhme y Hans Sachs, dos figuras de la tradición literaria alemana, los dos también zapateros y escritores.

Mas el paseo de Kreuzgang por el libro de su vida se ve interrumpido con la aparición de una misteriosa figura, capaz de detener al tiempo con sus actos: el Judío Errante. Kreuzgang se muestra fascinado ante esta figura trágica, que en castigo a sus crímenes tiene vedado el paso hacia la muerte. Así, el vigilante le pide que cuente su historia, y aquél accede, relatándola por medio de una obra de títeres con personajes de la Comedia del Arte.

En la quinta vigilia Kreuzgang retoma esta historia y la cuenta en una nueva versión “para matar el tiempo”. En ella, el Judío Errante adquiere los ropajes de Don Juan.

La sexta narra otra ocurrencia del vigilante para evitar el aburrimiento: el falso anuncio del Juicio Final, lo que da pie a un aterrorizado y patético carnaval. Kreuzgang es descubierto como responsable del engaño y apenas consigue salvarse de ser destituido de su puesto de vigilante, pero pierde el derecho a usar su cuerno y cantar la hora.

En la séptima vigilia, Kreuzgang habla nuevamente de sí mismo: de su naturaleza contradictoria que lo hace aparecer en los retratos como una anamorfosis de rostro múltiple; y de sus primeros escritos, que también le acarrearán, por su irreverencia, los primeros sinsabores de su vida. Al final de esta vigilia, Kreuzgang relata cómo fue enviado al manicomio.

En la octava vigilia volvemos a encontrar al poeta de la buhardilla, uno de los pocos espíritus cercanos al de Kreuzgang, quien acude a visitarlo para festejar con él la esperada respuesta de un editor. Mas la respuesta ha sido negativa, y el vigilante encuentra que su *colega*, el poeta que también velaba por las noches, se ha colgado al ver perdida su última esperanza.

El vigilante recupera el manuscrito, a medio roer por los ratones, y presenta algunos fragmentos de la obra del poeta: una tragedia cuyo título es *El hombre*, y cuyo amargo y descarnado prólogo corre a cargo de un *Hanswurst* (personaje germanizado de la Comedia del Arte italiana, *Juan Salchicha* en mi traducción).

La novena vigilia narra una parte de las aventuras de Kreuzgang en el manicomio; el vigilante pasa revista a sus compañeros de locura, entre los que se

encuentra uno “que se toma por el creador del universo” y ejecuta su “Monólogo del creador demente”.

La décima se inicia en un ambiente gótico; escenas de amor y de muerte aparecen y desaparecen en la noche, como la luz de la luna. Una monja es emparedada en castigo por haber dado a luz a un hijo. Sus últimas reflexiones sobre la existencia están reunidas en un fragmento titulado “Recorrido por la escala”. Al final del capítulo, Kreuzgang y el velador del convento rescatan al recién nacido y lo entregan a su padre. Éste relata su historia en la siguiente vigilia, la undécima; quizás la única verdaderamente gozosa, que se ve coronada con un amanecer sublime. El padre del niño había sido invidente desde su nacimiento, y este amanecer es una de las primeras cosas que contemplan sus ojos.

La duodécima vigilia, sin embargo, interrumpe la narración del antiguo ciego para contar el encuentro entre Kreuzgang y un escritor arribista, que se pasea vestido con el sombrero de Goethe y la peluca de Lessing, que llora como Kotzebue y estornuda como Tieck. El capítulo termina con otro encuentro: el del vigilante con un joven actor que lo engaña con sus artes ilusorias.

La decimotercera pasa de un escenario natural al ambiente artificioso de un museo, donde se encuentra el panteón en ruinas de los dioses (este capítulo constituye una burla al espíritu del clasicismo).

La decimocuarta nos lleva de nuevo al manicomio, donde Kreuzgang encuentra a Ofelia, una actriz que se ha vuelto loca mientras interpretaba a ese personaje durante una puesta en escena de *Hamlet* (y en la que Hamlet, por supuesto, era interpretado por él mismo Kreuzgang). Después de un apasionado intercambio epistolar, Ofelia y el hijo de Kreuzgang mueren durante el parto, y éste es expulsado del manicomio, abandonado a una vida de miserias.

Entonces se narra, en la decimoquinta, el segundo encuentro importante de la vida del vigilante: el director de un teatro de marionetas lo contrata para dar vida a un *Hanswurst*. Sin embargo, durante su debut, se arma una trifulca, y las autoridades disuelven la compañía teatral por considerarla peligrosa. Surge en este momento la última oportunidad para el protagonista, que logra colocarse como vigilante nocturno.

Hacia el final de la novela, en la decimosexta vigilia, Kreuzgang descubre el misterio de sus orígenes: su madre es la gitana del libro, su padre, ya fallecido, había sido un alquimista, y ambos lo concibieron una noche de navidad, mientras invocaban al demonio. Kreuzgang y la gitana exhuman el cuerpo del padre, el cual, surcado de gusanos, se disuelve, perdiéndose en la Nada. Y “Nada” es, justamente, la palabra que cierra la novela, devuelta por el eco al hijo desilusionado:

Wehe! Was ist das — bist auch du nur eine Maske und betrügst mich? — Ich sehe dich nicht mehr. Vater — wo bist du? — Bei der Berührung zerfällt alles in Asche, und nur auf dem Boden liegt noch eine Handvoll Staub, und ein paar genährte Würmer schleichen sich heimlich weg, wie moralische Leichenredner, die sich beim Trauermale übernommen haben. Ich streue diese Handvoll väterlichen Staub in die Lüfte, und es bleibt — Nichts!

Drüben auf dem Grabe steht noch der Geisterseher und umarmt Nichts!

Und der Widerhall im Gebeinhaus ruft zum letzten Male — Nichts!⁶

Tal vez este resumen, aunque imperfecto y subjetivo, proporcione una idea de la complejidad de la trama y la estructura de la novela, y sirva como punto de referencia para la argumentación posterior de esta tesina. Como puede verse, en paralelo a la historia de Kreuzgang corren otras líneas narrativas importantes: la historia del poeta, la del Judío Errante, la de Ofelia, por mencionar sólo algunas.

⁶ *Die Nachtwachen*, p. 592. “¡Ay, qué es esto! ¿acaso eres tu también una máscara y tratas de engañarme? Ya no puedo verte, padre, ¿dónde estás? Apenas te he tocado y todo se ha convertido en polvo; sobre la tierra queda solamente un puñado de polvo y algunos gusanos satisfechos que huyen, furtivos, como oradores fúnebres que se han hartado ya en el banquete mortuario. Lanzo al viento este puñado de polvo

El tiempo, en cada capítulo o vigilia, se espacializa: el narrador entra y sale de la cronología con gran naturalidad, abundan las analepsis y las prolepsis, además de las visitas a planos alternos: irrupciones de seres fantásticos y legendarios; alusiones y referencias, pasadizos que — como sucedería un par de siglos después en la obra de Borges— conducen a otros libros, y en ocasiones, de manera más amplia, a un cuerpo mitológico universal, alimentado por la Biblia, por la mitología clásica, por la literatura, la música, la pintura y la filosofía.

Si bien el fragmento fue un recurso muy frecuente en la obra de los románticos alemanes, Bonaventura abusa conscientemente de él, y uno de sus mayores logros es la integración de todos estos elementos en una narración que puede considerarse perfectamente — más todavía en nuestro tiempo, después de Joyce, después de Faulkner—, como una novela, si bien de características muy peculiares. Linde Katritzky, por su parte, expresa dicho logro en estos términos:

Clarification of Bonaventura's profusion of fleeting, and therefore often hard to recognize quotations, will reveal the *Nachtwachen. Von Bonaventura*⁷ as one of the most brilliant works of literature ever written, outstanding alike for its brevity and comprehensive treatment of the achievements and defeats of the enlightenment, and for its display and critical probing of cultural achievement. His allusions and the integration of extratextual matter into his own brief text to display an unusual range of erudition, and create different levels of meaning with an amazing economy of words.⁸

Cabría preguntarse cómo un narrador consigue integrar tantos elementos, en apariencia tan disímiles, sin pecar de pedantería, y sin volver incomprensible la historia que desea contar.

paterno y se convierte en ¡Nada! — ¡Sobre la tumba permanece la efigie del visionario, que abraza la Nada! Y en el osario el eco responde por última vez: — ¡Nada!''

⁷ Sic. Así aparece titulada la novela de Bonaventura en su primera edición.

⁸ Katritzky, *op. cit.*, p. X.

La respuesta es, por una parte, muy sencilla: jamás deja de mirar el mundo a través de los ojos de su personaje. Y aquí está la maestría, el verdadero oficio de escritor en Bonaventura, lo que hace de sus *Vigilias* una obra literaria y no un fallido texto didáctico o “filosofante”. La erudición se convierte, en la boca de Kreuzgang, en conocimiento vivo, en “alimento digerido” — para usar de una de las metáforas favoritas del autor— a fuerza de carne y experiencia.

Hay también, desde luego, artimañas que sirven a Bonaventura para mantener una coherencia narrativa. Entre ellas se encuentra la repetición de ciertos motivos, como la noche, la máscara, el bufón y el *Hanswurst*, que apuntalan la complicada progresión no lineal de la novela. El delicado entramado de *Die Nachtwachen* da la impresión de caos sin caer verdaderamente en él; así, por ejemplo, la octava vigilia, que narra el suicidio del poeta, y contiene el “Prólogo del *Hanswurst* a la tragedia *El hombre*”, es un verdadero centro emotivo y estructural de la obra, un nudo que permite al autor afirmar su tono narrativo.⁹

Para Gerald Gillespie, traductor del libro al inglés, tanto su abigarrada estructura como su constante ambigüedad tienen como objetivo, más que defender una visión particular del mundo, producir en el lector ansiedad, duda, confusión: “The essence of this cerebral control is that it excludes peace of mind.”¹⁰

A su vez, en un conocido ensayo centrado en Rabelais, *La cultura popular en la Edad Media*, Mijaíl Bajtín se encargó de trazar la genealogía de *Las vigilias*, caracterizando

⁹ Al respecto, G. Gillespie señala: “One is struck by the parallel between the developmental story of mankind, deemed pointless by Hanswurst, as the fatally obsessive subject of the town poet, and the latter’s futile struggle, terminating in his suicide, as one of several such disturbing subjects incapsulated in the watchman’s narration. This programmatic mid-point thus hints at the congruence of Kreuzgang’s seemingly arbitrary discourse and of authorial deliberation”. “Kreuzgang in the Role of Crispin: *Commedia dell’arte* Transformations in *Die Nachtwachen*”, en *Herkommen und Erneuerung*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1976, pp. 185-186.

¹⁰ Gerald Gillespie, “Introduction”, en *Die Nachtwachen des Bonaventura* (ed. bilingüe), Edinburgo, Edinburgh University Press, 1972, p. 2.

a la novela como una de las obras maestras del gótico romántico, y señalando que “A diferencia del grotesco de la Edad Media y del Renacimiento, relacionado directamente con la cultura popular, e imbuido de su carácter universal y público, el grotesco romántico es un grotesco de cámara, una especie de carnaval que el individuo representa en soledad, con la conciencia agudizada de su aislamiento.”¹¹

Linde Katritzky y Gerald Gillespie, entre otros, han señalado la correspondencia entre los rasgos narrativas de *Die Nachtwachen* y el género conocido como sátira menipea, definido y caracterizado por el mismo Bajtín, y que debe su nombre al filósofo del siglo III a. C. Menipo de Gándara. Entre las principales características de este género, según Northrop Fry, se encuentran las siguientes: el carácter cómico, relacionado con el ambiente y naturaleza del carnaval; la innovación temática y filosófica; la creación de situaciones excepcionales para probar la idea de *verdad*; contraste de opuestos; cambios violentos de perspectiva y amplio uso de géneros intercalados.¹²

Así, la definición de sátira menipea resulta útil para comprender una tradición de la prosa narrativa que tiene sus orígenes en la antigüedad clásica, que incluye por igual a Luciano, a Swift y al Quijote, y en la que claramente puede inscribirse *Die Nachtwachen*. Y aquí me parece importante señalar que los recursos de la sátira menipea tienen el objetivo de permitir un distanciamiento por parte del autor, y con ello, la posibilidad de la crítica y de la ironía; sin embargo, aunque hay en sus fines un cierto afán didáctico, éstos no excluyen ni desdeñan lo estético y lo literario.

¹¹ Mijail M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1965, p. 40.

¹² Jorge Roberto Alcázar, “Swift y la sátira menipea”, tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2000, pp. 36-41.

No obstante, también es necesario señalar que muchas de estas *vigilias* podrían funcionar como unidades independientes, rasgo que no es necesariamente propio de la sátira menipea. A la manera de una novela con elementos posmodernos, como *Rayuela* de Julio Cortázar, la narrativa de Bonaventura se vuelve híbrida, y va quedando a caballo entre el cuento y la novela. De esta forma, aunque su manejo del fragmento como recurso literario tiene una raíz netamente romántica, que es la de invocar paradójicamente al Absoluto desde sus partes — un Absoluto que al final se revela como la Nada— *Die Nachtwachen* rebasa el molde romántico al crear unidades narrativas autónomas que, a la manera de un fractal, son totalidades textuales; es decir, no solamente buscan reflejar un Absoluto sobrenatural o sobrehumano, sino que constituyen piezas independientes, que muestran distintos aspectos de la realidad. Este rasgo, entre otros, hace suponer que una lectura posmoderna de *Die Nachtwachen* permitiría realizar un análisis del texto con un enfoque distinto, y con parámetros más apropiados a las condiciones de recepción de un lector contemporáneo. Para ubicar algunos de los rasgos de la novela que se podrían analizar con esta metodología, cito a Lauro Zavala a propósito del cuento posmoderno:

El narrador suele ser extramadamente evidente para ser tomado en serio (es auto irónico) [...] El final es aparentemente epifánico, aunque irónico. Las epifanías, entonces, son estrictamente intertextuales [...] Estos elementos parecen formar parte de una obra en permanente construcción (*work in progress*), como si fuera piezas de un mecano cuya intención consiste en ser articulados de manera diferente en cada lectura, incluso por un mismo lector, que interpreta cada fragmento desde perspectivas distintas en diferentes contextos de lectura.¹³

¹³ Lauro Zavala, "El cuento clásico, moderno y posmoderno. Elementos narrativos y estrategias textuales", en *Cuento y figura. La ficción en México*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Serie Destino Arbitrario, núm. 17, 1999, p. 60.

Una interpretación posmoderna, en este sentido, permitiría dar respuesta al constante extrañamiento de críticos y lectores ante una novela tan anómala y original como *Die Nachtwachen*, y sobre esto habré de volver más adelante.

Ahora resulta natural preguntarse por qué una obra de alcances universales por sus temas y sus logros literarios; excepcionalmente ambiciosa, rica en imaginación y posibilidades de interpretación, cuyas propuestas aún se encuentran sorprendentemente vigentes — *Die Nachtwachen* encuentra un perfecto interlocutor para sus preocupaciones existenciales y metaficcionales en la literatura del siglo XX y de los inicios del XXI— ha permanecido semioculta, poco traducida y difundida fuera del ámbito académico, a pesar de ser uno de los trabajos más emblemáticos del romanticismo alemán “oscuro” y “decadente”, ése que habría de engendrar también, a finales del siglo XIX, a los “poetas malditos” que hoy resultan indispensables para el paisaje literario de Occidente: Rimbaud y Baudelaire.

Existen varias respuestas a esta pregunta, algunas de las cuales ya se han abordado brevemente en este trabajo y se ampliarán a continuación. Sin embargo, también cabría indagar sobre cómo algunas de sus “desventajas” — en particular, el anonimato de su autor y las modestas condiciones de su primera publicación— aportan también un aura especial a la obra, refuerzan sus propósitos a través de las condiciones de su recepción. Cuestiones que tal vez jamás sabremos si fueron — al menos en parte— planeadas por el autor, o fruto completo del azar.

Recepción e interpretación de *Die Nachtwachen*

De acuerdo con Walter Benjamin, la traducción brota de la supervivencia de las obras literarias, a la vez que les infunde nueva vida.¹⁴ En otro momento, André Lefevere afirma: “If a work of literature is not rewritten in one way or another, it is not likely to survive its date of publication by many years or even many months”.¹⁵ *Die Nachtwachen* es una obra maestra que ha conocido esa suerte de manera limitada. Una traducción de la novela al francés se encuentra incluida en la colección *Romantiques Allemands* de Gallimard (1973), y otra más reciente (1994) dentro de la colección *Romantique* de la editorial José Corti; existen, además, varias traducciones al inglés, todas prácticamente imposibles de adquirir. En el mundo de habla hispana no se había publicado hasta el año 2001 ninguna traducción completa.

Hay varias razones que no han permitido a *Die Nachtwachen* salir de la oscuridad. Entre ellas se encuentran las dificultades de lectura y de traducción que ofrece este texto poco complaciente, abigarrado, de pretensiones extremas. Otra es que la literatura posterior siguió, en lo evidente, otros caminos; la novela satírica de preocupaciones filosóficas, a la manera de *Die Nachtwachen*, no tuvo muchos continuadores. Aun así, *Die Nachtwachen* encuentra, como ya hemos señalado, notables parentescos en las obras que, durante el siglo XX se identificaron con la etiqueta de *posmodernas*: la vocación lúdica,

¹⁴ “Übersetzungen, die mehr als Vermittlungen sind, entstehend, wenn im Fortleben ein Werk des Zeitalter seines Ruhmes erreicht hat. Sie dienen daher nicht sowohl diesem, wie schlechte Übersetzer es für Arbeit zu beanspruchen pflegen, als daß sie ihm ihr Dasein verdanken. In ihnen erreicht das Leben des Originals seine stets erneuete späteste und umfassendste Entfaltung.” Walter Benjamin, “Die Aufgabe des Übersetzers”, en *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am main, Suhrkamp, s. f., p. 11. “Las traducciones que son algo más que comunicaciones surgen cuando una obra sobrevive y alcanza la época de su fama. Por consiguiente, las traducciones no son las que prestan un servicio a la obra, como pretenden los malos traductores, sino que más bien deben a la obra su existencia. La vida del original alcanza en ellas su expansión póstuma más vasta y siempre renovada”, Benjamin, “La tarea del traductor”, en *Ensayos escogidos*, Sur, Buenos Aires, 1967, p. 79.

¹⁵ André Lefevere, *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, Nueva York, The Modern Language Association of America, 1992, p. 14.

intertextual, híbrida, fragmentaria e irónica que caracteriza tanto a las unas como a la otra revela que Bonaventura, como Cervantes, es uno de los más claros precursores de esta corriente literaria.

En *El arco y la lira*, Octavio Paz plantea que los temas de la tragedia griega fueron abandonados por la modernidad, y que el antiguo conflicto entre el hombre y el destino, de dimensiones cósmicas, dio paso a temas más modestos en la novela y el teatro modernos, que con raras excepciones prefieren centrarse en enfrentamiento del individuo con su sociedad, o consigo mismo. *Die Nachtwachen* podría inscribirse dentro de las excepciones a esta tendencia (considerando al romanticismo como el inicio de la modernidad); en la obra de Bonaventura hay ciertamente un enfrentamiento y una crítica a la sociedad, pero también a la misma condición humana y al cosmos entero. Kreuzgang es un personaje sumamente complejo porque constituye al mismo tiempo un héroe trágico — extraordinariamente consciente de los absurdos del destino y en constante rebelión contra ellos— y un “héroe” moderno a la manera de Hamlet: un hombre que se cuestiona, que se confunde precisamente a causa de su lucidez fuera de lo común, pero que puede actuar únicamente a un nivel patéticamente restringido, pues no sólo ha perdido el contacto con los dioses sino que ya ni siquiera puede creer en ellos. Incluso en un mundo como el de *Die Nachtwachen* pueden seguir naciendo Prometeos — Bonaventura eleva hasta este rango sólo a los mayores artistas en la historia de la humanidad— ; pueden existir Shakespeare, Mozart, Jakob von Böhme, algún poeta desgraciado que escribe en su buhardilla olvidado por todos; pero la humanidad dormida no está dispuesta a recibir sus mensajes de luz y llamas y, por lo tanto, tampoco los merece.

Para Bonaventura la tragedia no es ya un espejo que pueda reflejar a la humanidad entera, sino acaso únicamente a sus espíritus excepcionales, trágicos por

mantener viva una chispa de conciencia. Para el resto, para el desaliñado patio de butacas que presencia un espectáculo igualmente patético, la imagen apropiada es la marioneta — conclusión a la que habría de llegar también Kleist— ; y su género la farsa. Así, en la obra con tintes de gran guiñol que sirve al Judío Errante — quien no es otro que Caín— para contar su historia, es la figura del *Hanswurst* la que toma el papel de lúcido y terrible consejero:

Nun erscheinte der Hanswurst wieder, um ihn zu besänftigen und zu trösten, führt auch unter andern, als er es gar zu arg macht, ärgerlich an, wie albern es sei, wenn es einer Marionette einfiele, über sich selbst zu reflektieren, da sie doch bloss der Laune des Direktors gemäss sich betragen müsse, der sie wieder in den Kasten lege, wenn es ihm gefiele. Dann sagt er auch manches Gute über die Freiheit des Willens und über den Wahnsinn in einem Marionettengehirne, den er ganz realistisch und vernünftigt abhandelt; alles das, um der Puppe zu beweisen, wie toll es eigentlich von ihr sei, dergleichen Dinge sehr hoch zu nehmen, indem alles zuletzt doch auf ein Possenspiel hinausliefe und der Hanswurst im Grunde die einzige vernünftige Rolle in den ganzen Farce abgäbe, eben weil er die Farce nicht höher nähme als eine Farce.¹⁶

En fragmentos como éste queda claro que la esperanza, las posibilidades de un desarrollo más alto, de una vida más plena — si es que éstas existen para Bonaventura— no están ya en el plano de lo humano. Y, sin embargo, por momentos el autor parece contradecirse, como en el siguiente párrafo de la cuarta vigilia:

Die kleinen Witzbolde und gutmütigen Komödienverfasser [...], die sich nur bloss in den Familien umhertreiben und nicht, wie Aristophanes, selbst über die Götter sich lustig zu machen wagen, sind mir herzlich zuwider, ebenso wie jene schwachen gerührten Seelen, die, statt ein ganzes Menschenleben zu zertrümmern, um den

¹⁶ *Die Nachtwachen*, p. 503. "Juan Salchicha regresa para tranquilizarlo y consolarlo; en vista de que no logra hacerlo entrar en razón, le explica, un tanto irritado, lo estúpido que sería para una marioneta ponerse a reflexionar sobre sí misma, cuando no tiene otra opción que comportarse de acuerdo con los caprichos del director, que puede mandarla de regreso al cofre cuando así le plazca. Después dice algo muy sentido sobre el libre albedrío y sobre la locura en una marioneta, tema que trata con mucho juicio y realismo; todo esto para mostrar al otro hasta qué punto ha sido descabellado de su parte dar tanta importancia a las cosas, cuando al fin y al cabo todo es sólo una bufonada, y el de Juan Salchicha, en el fondo, es el único papel razonable de toda la farsa, precisamente porque no se propone elevar la farsa a otro nivel que no sea el de una farsa."

Menschen selbst darüber zu erheben, sich nur mit der kleinen Quälerei beschäftigen und neben ihrem Gefolterten den Arzt stehen haben, der ihnen genau die Grade der Tortur bestimmt, damit der arme Schelm, obgleich geradebrecht, doch mit dem Leben zuletzt noch davongehen kann; als ob das Leben das Höchste wäre, und nicht vielmehr der Mensch, der doch weiter geht als das Leben, das gerade nur den ersten Akt und den inferno in der divina comedia, durch die er, um sein Ideal zu suchen, hinwandelt, ausmacht.¹⁷

Esta defensa de las posibilidades humanas como algo que sobrepasa la misma vida podría interpretarse como una vaga anticipación del superhombre de Nietzsche, aunque Bonaventura nunca llegue a formular ese ideal. Sin embargo, al menos por momentos, en el mundo de Kreuzgang hay admiración y hasta devoción por esas fuerzas en potencia, que persisten aún a pesar del caos, aún a pesar de la Nada, de la locura y estupidez de los dioses.

Es con base en estos rasgos “positivos” presentes en *Die Nachtwachen* que algunos críticos intentan justificar a Bonaventura, minimizando su pesimismo. Es el caso, por ejemplo, de Sölle-Nipperdey, para quien Bonaventura

must have regarded death as a passage to rebirth for corrupt humankind and sought purification through the anguish of absolute loss of belief [...] his denial of God almost possessed mystical potencial as a form of mortification [...] in trying to test the inextinguishable reality of divine love through negation, he drifted from an eschatological yearning into nihilistic despair as his subject overwhelmed him.¹⁸

¹⁷ *Die Nachtwachen*, p. 495, “...los pequeños graciosos y los autores cómicos bienintencionados, que se acantonan en las historias de familia, y que no se atreven a burlarse de los dioses mismos, como lo hiciera Aristófanes, me repugnan cordialmente, al igual que las almas débiles y sensibles que, en lugar de destruir la vida de un hombre para que la humanidad se eleve con su ejemplo, aplican sólo pequeños tormentos, y tienen al médico listo a un lado del suplicado para que les indique con precisión el grado de tortura que puede soportar, con el fin de que el pobre diablo, si bien destrozado, pueda salir de ahí con vida; como si la vida fuese el bien máspreciado, y no el hombre, que por supuesto sobrepasa la vida, ya que ésta no es más que el primer acto y el inferno en la *Divina Comedia*, lugares por los que debe pasar antes de llegar a su ideal...”

¹⁸ Gerald Gillespie, “Introduction”, en *Die Nachtwachen des Bonaventura*, op. cit., p. 3.

Más que entrar en los detalles de esta discusión, quiero señalar que las divergencias que existen en las interpretaciones de la obra no se deben, al parecer, a lecturas descuidadas, sino que muestran cómo Bonaventura se maneja en terrenos ambiguos, moviéndose constantemente en diferentes niveles de la realidad, y de comprensión de la misma.

Aún parece pertinente decir que, a partir de la Ilustración, y a pesar de la modernidad y la posmodernidad, lo que resulta más difícil de comprender y asimilar para un lector promedio (generalmente poco acostumbrado a la libertad de una obra tan abierta como *Die Nachtwachen*) es la ambigüedad en la literatura. Mijail Bajtín señala, a propósito de la literatura de Dostoievsky:

La novela polifónica presenta nuevas exigencias con respecto del pensamiento estético. Éste, educado en las formas monológicas de la visión artística, e impregnado por ellas profundamente, tiende a absolutizar estas formas, y a dejar pasar desapercibidas sus limitaciones [...] La conciencia “científica” del hombre actual aprendió a orientarse en las condiciones complejas de las “probabilidades del universo”, no se inmuta frente a toda clase de indeterminaciones, sino que sabe tomarlas en cuenta y calcularlas. Desde hace tiempo, esta conciencia se ha apropiado al mundo einsteniano con su pluralidad de sistemas de cálculo, etc. Pero en la esfera del conocimiento artístico se continúa exigiendo a veces un determinismo más burdo y primitivo, que de antemano no puede ser verdadero.¹⁹

Bajtín considera que las novelas de Dostoievsky son *polifónicas* debido a que en ellas no domina una sola voz, ni una sola conciencia: la riqueza de sus personajes y la libertad con la que dialogan y muestran visiones distintas del mundo desvanece el dominio del autor sobre su ficción, que se convierte en un espacio para la expresión de la alteridad. En el caso de Bonaventura ocurre un movimiento similar, aunque con otros matices.

¹⁹ Mijail M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievsky*, Tatiana Bubnova (trad.), México, FCE, 1979, p. 378.

En *Die Nachtwachen* hay una conciencia dominante: la de Kreuzgang, el vigilante nocturno, quien además hace las veces de narrador, por lo que claramente es una suerte de *alter ego* del autor. Sin embargo, la “conciencia” de Kreuzgang no es uniforme, la polifonía ocurre dentro de ella, pues su existencia está marcada, como la de Hamlet, por la duda constante, por una lucha de fuerzas mucho más complejas que el bien y el mal. De esta manera, Kreuzgang mismo encuentra dificultades para hacer su autorretrato:

Ich bin schon oft daran gegangen, vor dem Spiegel meiner Einbildungskraft sitzend, mich selbst leidlich zu porträtieren, habe aber immer in das verdammte Antlitz hineingeschlagen, wenn ich zuletzt fand, dass es einem Vexiergemälde glich, das, von drei verschiedenen Standpunkten betrachtet, eine Grazie, eine Meerkatze und *en face* den Teufel dazu darstellr.²⁰

Esta multiplicidad de puntos de vista presente en *Die Nachtwachen*, que muchas veces raya en la contradicción, no puede ser comprendida sin tomar en cuenta un posible concepto de ironía: un ejercicio de distanciamiento con miras a fortalecer la conciencia crítica. Herramienta por excelencia del “librepensador”, la ironía es un método que permite cuestionar cualquier idea, por verdadera que parezca, y lo hace desde todos los ángulos, sin falsos recatos, lo que hace posible que el mismo sujeto que la formula termine cuestionándose también a sí mismo. Sobre la ironía romántica, es necesario aclarar que es aquella que concibe algo más allá de la contradicción “entre la realidad (material, limitada), y la idea (el absoluto)”, y que se inclina, finalmente, en favor de ese mismo absoluto o ideal.²¹

²⁰ *Die Nachtwachen*, p. 518. “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 final 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.”

²¹ Liudmila Olalde, “Ironía e ironía romántica en *Las vigiliias de Bonaventura*”, tesis de licenciatura, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, en prensa.

Resulta interesante la manera en que Lauro Zavala caracteriza el nivel *dialógico* de la ironía:

El último nivel, *dialógico*, requiere la identificación de las competencias que la presencia de la ironía presupone en el lector implícito, así como la identificación de las rupturas que la ironía suele establecer, especialmente en la narrativa moderna, frente a las formas de continuidad textual (fragmentación, metaficción, etc.) e intertextual (parodia, alusión irónica, ironía “polifónica”, etc.).²²

Kreuzgang, como el hombre contemporáneo, no es ya uno solo, sino muchos: fruto de todas las ideas y las fuerzas que se debaten, no sólo a su alrededor, sino también en su interior. Hijo, al igual que el velador, “del demonio y de una santa recién canonizada”, enigma que hará que Dios se rompa la cabeza el día del Juicio Final.

Bonaventura, con el uso de esta ironía apuntalada por la intertextualidad, reta a sus lectores a seguirlo por un sinuoso camino: aun cuando en su imagen del mundo (semejante, por cierto, a un cuadro de Breughel o del Bosco) todo parece estar perdido ya desde el principio, Kreuzgang permanece sumergido en la duda, esa tortura de la inteligencia que puede ser, sin embargo, también una última esperanza.

Así, desde nuestro tiempo, desde nuestras lecturas, podríamos decir que en *Die Nachtwachen* no hay una visión dominante del mundo: de ahí sus aparentes contradicciones, de ahí que en la primera vigilia Kreuzgang nos hable de cielo y sus dulzuras más allá de cualquier visión cultural restringida, pero que en la decimosexta nos abandone, al igual que a su personaje, en la *presencia* de la Nada. *Die Nachtwachen* encontraría entonces su metáfora más apropiada en la fractal, pues cada lector tiene la oportunidad de interpretar la obra tomando la vigilia que más lo seduzca y encontrar así que, si bien el mundo es para Bonaventura el sueño de un dios loco, existen todavía las

²² Lauro Zavala, “Para nombrar las formas de la ironía”, en *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1993, p. 35.

opciones de aceptar el consuelo de la naturaleza, el de la inteligencia, el del arte, el de la contemplación, o bien sumirse en la trágica desesperación y la fría lucidez de la visión apocalíptica.

Kreuzgang se muestra respetuoso y hasta contagiado de todas y cada una de estas posibilidades de encarar dignamente el absurdo del mundo en que vivimos. Tal vez en eso radica su *estar despierto*: en saber que, aún en medio de la miseria y de las ruinas, aún al borde del colapso y bajo una noche inmensa, a lo lejos pueden distinguirse unas cuantas gemas, desperdigadas y modestas, pero siempre fascinantes, siempre al alcance de la vista de los pocos que, en vez de dormir, se mantienen caminando en vela.

II. TRADUCCIÓN

Algunas poéticas de la traducción en la literatura alemana

En el ámbito germanoparlante, la traducción ha sido un factor esencial para el desarrollo de la lengua y la cultura. Cabe recordar que esta tradición se inicia en Lutero, cuya traducción de la Biblia contribuyó a unificar y a desarrollar el idioma alemán, estableciendo una serie de convenciones para la lengua escrita. Lutero fue el hombre clave en el momento justo para realizar esta tarea: “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”.²³

Aun cuando a partir de entonces la traducción estuvo 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, “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 [...]”²⁴

²³ André Lefevere, *Translating Literature: the German Tradition. From Luther to Rosenzweig*. Amsterdam, Van Gorcum (Approaches to Translation Studies, 4), p. 8.

²⁴ “Tanto en el tiempo del clasicismo como del romanticismo en Alemania, la tarea de traducir fue valorada como un enriquecimiento no sólo de la cultura, sino también de la lengua misma, que se encontraba todavía en un proceso de formación”. Marlene Rall, “Goethes Gedichte auf Spanisch”, en *Actas XI Jornadas Universitarias de Literatura en Lengua Alemana. Fervor de centenarios*. Asociación Argentina de Germanistas, Mendoza, 2001, p. 96.

Los escritores románticos no fueron prolíficos en sus escritos teóricos sobre traducción; se interesaron más por definir la naturaleza del lenguaje, 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 estos escritores 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.

Georg Hamann se encargó de iniciar una serie de consideraciones en torno del lenguaje y la traducción que posteriormente serían desarrolladas por Novalis; asimismo, Ludwig Tieck y los hermanos Schlegel, entre otros, se dieron a la tarea de traducir y promover la difusión de obras escritas en lenguas distintas a la suya. Esta tradición fue recogida y enriquecida en el siglo XX por Walter Benjamin en su ensayo *Die Aufgabe des Übersetzers* [La tarea del traductor], prácticamente indispensable para cualquier reflexión teórica sobre la traducción.

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.”²⁵

²⁵ Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*, Henry Hardy (ed.), Madrid, Taurus, 1999, p. 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 *Blüthenstaub* [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: "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."²⁶

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: "Reden ist übersetzen — aus einer Engelsprache in eine Menschengprache, das heisst: Gedanken in Worte, Sachen in Namen — Bilder in Zeichen."²⁷

Para él la traducción no está relacionada solamente con la formulación de un discurso, sino también con el acto de la lectura: "Die wenigsten Schriftsteller verstehen sich selbst, und ein rechter Leser muss nicht nur seinen Autor verstehen, sondern auch übersetzen können".²⁸

Hamann identifica, pues, a la traducción con una forma elevada de la

²⁶ "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." Georg Hamann, *Der Magus im Norden. Aus den Schriften und Briefen von Johann Georg Hamann*, Frankfurt, Insel-Verlag (Insel-Bücherei, 415), 1950, p. 55.

²⁷ "Hablar es traducir — de un lenguaje de ángeles en un lenguaje de hombres; es decir: pensamientos en palabras, cosas en nombres — imágenes en signos". *Ibid.*, p. 60.

²⁸ "Muy pocos escritores se entienden a sí mismos, y un verdadero lector no debería solamente entender a su autor, sino también poder traducirlo". *Ibid.*, p. 63.

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.²⁹

Esta noción de reescritura se relaciona con la siguiente consideración de Walter Benjamín: "Übersetzung ist eine Form. Sie als solche zu erfassen, gilt es zurückzugehen auf das Original. Denn in ihm liegt deren Gesetz als in dessen Übersetzbarkeit beschlossen".³⁰ 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 Benjamín, extiende su vida, literalmente, en sus distintas traducciones). La idea de *versión* ha sido especialmente cara a los románticos alemanes; al respecto, Novalis señala:

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 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.

²⁹ Novalis, *Fragmentos*, México, Nueva Cultura, 1942, p. 28.

³⁰ Walter Benjamín, "Die Aufgabe des Übersetzers", *op. cit.*, p.9. "La traducción es ante todo una forma. Para comprenderla de este modo es preciso volver al original, ya que en él está contenida su ley, así como la posibilidad de su traducción". Benjamín, "La tarea del traductor", *op. cit.*, pp. 77-78.

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.³¹

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 él, 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. Estas nociones se encuentran relacionadas, por supuesto, con el sentido esencial del que habla Benjamin en su *Tarea del traductor*: no se trata de un *sentido* evidente en las obras, sino de una significación que las rebasa y que es el misterio de lo divino, el Verbo que se remonta al origen del lenguaje 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.

Asimismo, para Friedrich Schlegel, la poesía constituye una metáfora del mundo, y la traducción se convierte así en poesía de la poesía, espejo que multiplica la imagen del mundo³² (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.

³¹ Novalis, *Fragmentos*, op. cit., p. 19.

³² Lefevere, *Translating Literature. The German Tradition*, op. cit., p.58.

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."³³

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: "Was aber außer der Mitteilung in einer Dichtung steht — und auch der schlechte Übersetzer gibt zu; daß es das Wesentliche ist— gilt es nicht allgemein als das Unfaßbare, Geheimnisvolle, 'Dichterische'? Das der Übersetzer nur wiederergeben kann, indem er auch dichtet?"³⁴

Para los románticos — y para Benjamin, heredero suyo— la traducción es, por lo tanto, un acto de una 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.

³³ D'Alembert, "Observaciones sobre el arte en general", en Miguel Ángel Vega (ed.), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 181.

³⁴ Benjamin, "Die Aufgabe des Übersetzers", *op. cit.*, p. 9. "Ahora bien, 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?" Benjamin, "La tarea del traductor", Benjamin, *op. cit.*, p. 77.

La traducción en *Die Nachtwachen*

Una de las características más interesantes de *Las vigili*as es su intensa relación entre forma y fondo. Como ya se ha mencionado, Bonaventura utiliza referencias intertextuales con gran generosidad. Así, cuando Kreuzgang se encuentra con el Judío Errante (en la cuarta vigilia), le pide que le cuente la tragedia de su vida, y aquél 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 [*Hanswurst*]”. La obra de marionetas, 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, pues ella lo ha desdeñado por su causa. 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 tema: “Da konnte ich nun nichts Besseres tun, als mir meine poetisch tolle Nacht in klare langweilige Prosa übersetzen, und ich brachte das Leben des Wahnsinnigen recht motiviert und vernünftig zu Papiere und ließ es zur Lust und Ergötzlichkeit der gescheuten Tagwandler abdrucken.”³⁵

A pesar de la aparente despreocupación con la que Kreuzgang se propone esta tarea, es importante observar que esta “traducción” la realiza sobre todo para sí mismo.

³⁵ *Die Nachtwachen*, p. 505. “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.”

La traducción aparece aquí, nuevamente, como en Hamann, como en Novalis, en paralelo a la comprensión, y más aún, a la “apropiación” de un texto o una idea.

Esta insistencia de Bonaventura en la versión no es, evidentemente, ni un descuido ni un simple divertimento. Es un instrumento para provocar al lector, que no podrá evitar una sensación de extrañeza, de auténtico *déjà vu*, 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 algunos de los temas obsesivos del autor: la máscara, los ropajes del carnaval que, puestos en evidencia, nos llevan a preguntarnos si esconden o no un contenido esencial. Porque, para Bonaventura, “Der Totenkopf fehlt nie hinter der liebäugelnden Larve, und das Leben ist nur das Schellenkleid, das das Nichts umgehängt hat, um damit zu klingeln und es zuletzt grimmig zu zerreißen und von sich selbst zu schleudern.”³⁶

La versión encuentra así una metáfora en el motivo del disfraz, tras el cual, según esta visión pesimista, está en realidad vacío. Y esta pesadumbre se extiende angustiosamente en los personajes: Kreuzgang se viste más de una vez con el “disfraz” de Hamlet, y su amada con el de Ofelia. La interrogante sobre la identidad permanece, sin embargo, detrás de sus máscaras.

Aun cuando Bonaventura da a la versión un sentido personal, negro y desesperanzado, se trata aquí de auténticas versiones en el sentido romántico del término, en el sentido apuntado por Novalis: renovaciones, traducciones, apropiaciones de mitos que se revitalizan y adquieren nuevos significados.

³⁶ *Die Nachtwachen*, p. 534. “Porque la calavera nunca falta debajo de la máscara adulatora, y la vida es tan sólo el vestido de cascabeles que la Nada se ha colgado encima para hacerlo tintinear, hasta que termina por arrancárselo con rabia y arrojarlo lejos.”

August Wilhelm Schlegel menciona que la presencia de Hamlet en la novela *Wilhelm Meister* de Goethe es una “traducción” del personaje de Shakespeare. Éste se desplaza de un ámbito a otro: del teatro inglés isabelino a la Alemania de Goethe (*verdeutschten* es la palabra con la que define este desplazamiento).³⁷ Hay aspectos de Hamlet que están vivos en algunos hombres, parece decirnos Bonaventura; hay quizá más de una Ofelia demente y entrañable perdida en algún manicomio. Hay Quijotes que deambulan por las ciudades “desfaciendo tuertos” — o provocándolos, como Kreuzgang— .

Y ejemplifica este proceso con la metáfora de la digestión:

Gibt es eine Seelenwanderung, woran ich nicht zweifle, und fahren die abgeschiedenen Geister, wie denn das nicht unwahrscheinlich ist, ebensogut in Blumen und Früchte, usw. als in Tiere — wo liegt denn noch anders dieser Verbindungskanal der Geister als in dem verschlingenden Magen; durch ihn steigen sie, nachdem das Animalische wieder abgegangen ist, verflüchtigt in den Kopf empor, und es liegt so am Tage, dass wir die grössten Weisen, einen Plato, Hemsterhuis, Kant usw., bloss durch behagliches Hineinessen in uns aufnehmen können.

Denken Sie hier an Beispiele: Goethe, der den Hans Sachs, die Romantiker und Griechen in sich vereinigt, ist ein so guter Esser als Dichter und hat wahrscheinlich diese Geister vorweggepeiset. ³⁸

Así, en la decimosexta vigilia, en el cementerio, los gusanos se alimentan de las ideas de los filósofos y grandes hombres. Con esto, el autor busca demostrar la fugacidad de la

³⁷ A. W. Schlegel, “Erwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters”, en *Sprache und Poetik*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart (Sprache und Literatur, 2) 1962.

³⁸ *Die Nachtwachen*, p. 559. “Si existe la transmigración de las almas, cosa que no pongo en duda, y los espíritus continúan su camino una vez liberados — lo que tampoco es inverosímil— lo mismo en las flores y frutos que en los animales, ¿en dónde radicaría este canal de unión de los espíritus, si no en el estómago que se encarga de procesarlos? Por este conducto trepan como vapor hasta la cabeza, cuando la parte animal ha sido descartada; y esto resulta tan evidente que nosotros mismos podemos absorber mejor a los más grandes sabios: Platón, Hemsterhuis, Kant, etcétera, apropiándonoslos a dentelladas.

Piense usted en estos ejemplos: Goethe, quien reúne en sí mismo a Hans Sachs, a los románticos y a los griegos, es tan buen comensal como poeta, y probablemente ha degustado en su momento a estos espíritus [...]”.

vida y la banalidad de la soberbia, pero a la vez habla también de ese movimiento continuo de asimilación y regeneración, no sólo de la vida y la naturaleza, sino también de las ideas. Y la traducción constituye, sin duda, un punto clave en ese movimiento al ser, también ella, espejo, intertextualidad, metáfora, metatexto.

El romanticismo y otras poéticas de la traducción

Al igual que sucede con la crítica literaria, la teoría de la traducción se ha alimentado y transformado a la par de los modelos filosóficos, estéticos y, por supuesto, literarios. Desde luego, esto no significa que los escritos teóricos del pasado deban ser desechados o resulten por completo inútiles en el presente. Por el contrario, a la luz de nuevos conocimientos y propuestas, también la teoría y la crítica de otros momentos pueden ofrecer lecturas frescas y mostrarse importantes y enriquecedoras, aun cuando hayan sido rebasadas en algunos aspectos.

Por esta razón, aun cuando los teóricos de la traducción, como todo pensador y todo creador, se sientan muchas veces obligados a “matar a sus padres” — es decir, a realizar una crítica a sus predecesores para poder construir nuevos modelos—, esto no debería limitar la percepción del traductor de formación académica, quien, al igual que el crítico literario, puede aprovechar la variedad de aproximaciones teóricas existentes y tomar los elementos que mejor le convengan y le inspiren al momento de llevar a cabo un proyecto específico de traducción.

El conocimiento de la teoría no es indispensable, por supuesto, para llevar a cabo traducciones eficaces y valiosas; así lo demuestra el trabajo de incontables traductores de oficio que llevaron a cabo su labor con seriedad y coherencia durante

siglos, antes de que, hace apenas unas cuantas décadas, la enseñanza de la traducción comenzara a llevarse a cabo en escuelas superiores y universidades. Sin embargo, podríamos pensar que la formación académica complementa — y tal vez acelera— habilidades que en otros casos se obtienen por medio de la experiencia y el conocimiento empírico que da la lectura.

De ahí que, para la traducción de *Die Nachtwachen*, me haya valido de distintos modelos teóricos, tanto sobre traducción como sobre análisis literario, los cuales no sólo me orientaron, sino que también le dieron firmeza a mis decisiones y me hicieron consciente de los riesgos que, inevitablemente, las acompañan.

Partir de las concepciones del romanticismo en torno de la traducción me pareció pertinente al ocuparme de una obra que, además de haber sido engendrada en ese periodo, está fuertemente influida por dicha poética. Y el camino de ahí hasta Benjamin es, como ya se ha visto, muy directo; por otra parte, la importancia de este teórico alemán sólo puede comprenderse cuando se examinan otros postulados sobre la teoría de la traducción. A la luz de lo expuesto por teóricos tan destacados y disímiles como Chomsky, Wilss, Foucault y Derrida, se entiende que el ensayo de Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, quizás gracias a la misma densidad que hace tan difícil su lectura, condensa interrogantes fundamentales para la comprensión y la práctica de la traducción. La conclusión de Benjamin: la necesidad de traducciones escrupulosamente literales, que pongan de manifiesto con su extrañeza las diferencias entre las lenguas, es quizá menos importante que todas las preguntas que su ensayo plantea.

Sin embargo, aún a pesar de que Benjamin constituye mi principal apoyo teórico para esta tesina, quisiera mencionar, así sea someramente, algunas teorías de la traducción que, sin ser contemporáneas a *Die Nachtwachen*, se relacionan con su postura y presentan ecos inconfundibles del romanticismo y del idealismo alemanes. Para esto

me valdré sobre todo de la síntesis de teorías contemporáneas de la traducción elaborada por Edwin Gentzler.³⁹

De la gramática generativa a la deconstrucción

La historia de la teoría de la traducción es una historia particularmente atribulada. El hecho de que la actividad misma de la traducción, por constante sea su presencia en la historia de la humanidad, haya merecido siempre escasa consideración y reconocimiento es una de las razones principales de que este tipo de estudios se encuentren en una etapa incipiente de su desarrollo.

Si la obra original puede considerarse románticamente como obra del genio, inspiración divina o misteriosa ¿qué podrá decirse de la traducción? Hemos revisado ya algunas respuestas de los propios románticos a esta pregunta y podemos decir que para ellos la distancia entre el “aura” del original y la de sus traducciones constituye un problema que, lejos de disminuir o menospreciar a las segundas, abre para ellas posibilidades vastas e incluso abrumadoras.

Parece ocioso, pues, mencionar que la traducción y sus practicantes son promotores responsables de una buena parte del desarrollo del pensamiento, por lo menos de Occidente: desde las traducciones de la Biblia (que, algunos dicen, han tergiversado las verdades del mensaje) hasta las de Marx y Freud. Tal vez no podría concebirse al Humanismo, al Renacimiento, al Romanticismo, a la Posmodernidad, sin la avalancha de ideas alimentada silenciosamente por las traducciones.

Así, no parece extraño que las últimas décadas se hayan caracterizado por un creciente interés en los estudios de traducción. Quizás la discusión central ha llegado a

³⁹ Edwin Gentzler, *Contemporary Translation Theories*, Londres, Multilingual Matters, 1993.

ser la opción de considerar a la traducción como una “ciencia”, partiendo sobre todo de los estudios lingüísticos, o bien considerarla como una suerte de “creación”, de “narrativa ficcional” que opera de acuerdo con leyes que combinan lo objetivo (lo susceptible de clasificación o categorización) y “lo oscuro” (lo sujeto a la intuición, contagiado por lo “no dicho” del original).

De esta forma, Noam Chomsky, en lo que parece una sorprendente concordancia con Benjamin,

assumed that generative rules lie at the heart of man's language faculty, and postulated that a formal device may exist behind all languages [si bien] he would not jump to conclusions based upon correlations between just two languages, nor assume that a grammar particular to one language would work systematically for another. Surface structures need not to be like their underlying deep structures.⁴⁰

Para Chomsky existen, entonces, dos niveles que habrán de marcar la discusión subsiguiente y que radican tanto en el lenguaje como en la traducción: un nivel evidente, superficial, y uno de estructuras profundas, mucho más difícil de explicitar.

A su vez, Wolfram Wilss acepta que hay estructuras superficiales y profundas, y con base en el idealismo alemán establece la pertinencia del concepto de un lenguaje universal, que consiste de formas universales y experiencia compartida, y piensa que la traducción o transferencia de aquella “estructura profunda” de Chomsky es posible por medio del proceso hermenéutico. Wilss lleva a cabo, además, una clasificación de textos, desde un nivel superior que incluye a los textos artísticos y científicos, hasta aquellos pragmáticos y de negocios. Sin embargo, también señala que “se debe buscar lo esencial de un texto a menudo en una superposición funcional, en una polifuncionalidad comunicacional, ya sea con o sin la dominancia de una función u

⁴⁰ Gentzler, *op.cit.*, p. 50. Véase Noam Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, MIT Press, 1965.

otra".⁴¹ La aclaración es pertinente pues ya en el siglo veinte las fronteras entre estas "funciones", y entre los géneros literarios, se fueron desdibujando cada vez más con la aparición de textos cada vez más híbridos y ajenos a las clasificaciones convencionales.

Wilss mismo señala las dificultades para crear una teoría de la traducción unificada, y entre las más importantes destaca la aún borrosa relación entre la teoría y la práctica. Para él "La debilidad teórica-metodológica de la ciencia de la traducción también se relaciona — entre otros— con el hecho de que es una ciencia joven, por lo menos en su formación lingüística semiótica".⁴² Y es precisamente la orientación lingüística de esta primera etapa de Wilss lo que la hace un tanto inaccesible para el traductor en activo. Pues su modelo resulta más útil para el análisis de resultados (crítica de traducciones ya realizadas) que como una metodología para la praxis.

Curiosamente, Wilss pasó de esta postura "científica" y cercana a la lingüística a un interés centrado en la psicolingüística y la búsqueda por definir la intuición y la creatividad en la traducción. Así, en su libro *Kognition und Übersetzen* (1988), Wilss abandona la rigidez que había caracterizado a su *Ciencia de la traducción*, y sostiene "that intuition is the opposite of prototypical concepts and that, while translators must systematically orient themselves to a conceptual plan, they must also stand outside the accepted methods and norms of translation and intuit aspects of the text, a behavior he finds risky but always part of the process".⁴³

Así, Wilss concluye que tanto el análisis sistemático como la intuición son complementarios en la tarea del traductor.

Otros teóricos, como Reiss y Vermeer (1984), critican la "oscuridad" de esta

⁴¹ Wolfram Wilss, *La ciencia de la traducción*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1977, p. 142.

⁴² *Ibid.*, p. 62.

⁴³ Gentzler, *op. cit.*, p. 68.

defensa de la intuición, mientras que Snell-Hornby⁴⁴ y los formalistas rusos proponen modelos flexibles. Sin embargo, para un panorama más completo, sugiero confrontar el trabajo de Gentzler, pues me interesa llegar ahora a algunos planteamientos de Heidegger, Foucault y los deconstruccionistas, Derrida en particular.

Con Michel Foucault, la traducción recupera algo de sus raíces míticas, pues la noción de autor como individuo se modifica, convirtiéndose para él en un “autor-función” en constante movimiento, por lo que el texto original deja de ser unificado, ahistórico e inamovible.⁴⁵

Para Heidegger, por otra parte, “rather than one person speaking, language is speaking itself, and man is listening. If such a listening is possible, what does one hear? Heidegger argues that we do not hear everything, for there is something essential to the nature of language which can not be heard or read”.⁴⁶

En Derrida este “hablar” del lenguaje se ramifica en un sinnúmero de posibilidades. Partiendo de la idea de la “sobrevivencia” de las obras planteada por Benjamin, para Derrida “the original always contains another structure or form — as a ‘stage’ for future survival— even if the text itself is never translated. That structure is not visible, not something complete and unified; it has more to do with a state of being incomplete in relation to future possibilities, an openness unchanged by any static or definitive version”.⁴⁷

⁴⁴ Mary Snell-Hornby, *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung*. Munchen, W. Fink Verlag, 1986.

⁴⁵ Foucault plantea al respecto una pregunta que resume en buena medida el uso y el abuso de esta noción en la crítica posmoderna: “Qu’importe qui parle?” Sin embargo, ya él mismo advertía acerca de los riesgos de una “muerte” apresurada y sin consecuencias del concepto de autor: “En cette indifférence s’affirme le principe éthique, le plus fondamental peut-être, de l’écriture contemporaine. L’effacement de l’auteur est devenu, pour la critique, un thème désormais quotidien. Mais l’essentiel n’est pas de constater une fois de plus sa disparition ; il faut repérer, comme lieu vide – à la fois indifférent et contraignant –, les emplacements où s’exerce sa fonction.” Michel Foucault, *Dits et Écrits*, Paris, Quarto Gallimard, 1969, p. 832.

⁴⁶ Gentzler, p. 160. Véase Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, Buenos Aires, FCE, 1961.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 165. Para una referencia más amplia de la postura de Derrida ante la traducción, véase Jacques Derrida, “Qu’est-ce qu’une traduction ‘relevante’”, en *Quinzièmes de la Traduction Littéraire*, Arles, 1998.

Y en este proceso, al transgredir los límites de la lengua meta, al transformar los textos, el traductor fomentaría a la vez el crecimiento de las lenguas.

Así, para Derrida en la traducción sólo existe el nivel superficial del que hablaba Chomsky, ramificado tal vez hasta el infinito pero vacío de contenidos esenciales. La relación de los textos traducidos con el original, además, ya no es aquí secundaria o periférica sino simbiótica: la de una “superficialidad” que se complementa.

Aun este panorama, apresurado y somero, nos permite observar que varios puntos centrales de la discusión entre estos teóricos parten del ensayo de Benjamin: la existencia de distintos niveles o sustratos en el lenguaje en la obra original y en la traducción; la compleja relación entre el original y sus traducciones, y la misma ambigüedad de la tarea de la traducción, que combina en sí el razonamiento analítico y la “oscuridad” de la inspiración y la creación artística (especialmente cuando hablamos de la traducción literaria). Basta con esto para demostrar la presencia y pertinencia del pensamiento de Benjamin en las teorías de la traducción de las últimas décadas del siglo veinte.

El traductor como exegeta

Aun cuando la teoría de la traducción pueda ser tan diversa y, en ocasiones, contradictoria, hemos visto ya que es posible trazar dentro de ella algunas líneas que nos orienten y nos permitan asimilarla. Elaborar un método de trabajo propio (o una poética personal, si se quiere) debe ser una tarea nutrida por esta multiplicidad, más que basada en la absoluta fidelidad a una sola tendencia.

Por eso, el presente trabajo de investigación (y mi propio trabajo como traductora de *Die Nachtwachen*) se ha fundamentado también en una de las teorías más

aceptadas actualmente por los traductores de diversas latitudes: la teoría *hermenéutica*, que da gran importancia a la interpretación como parte de la actividad del traductor, y que ha encontrado en George Steiner a su más destacado exponente.

La lingüística y la teoría literaria han puesto en claro cuán profundas son las relaciones entre traducción e interpretación. Roman Jakobson define sucintamente a la traducción como “the interpretation of verbal signs by means of some other language”.⁴⁸

Steiner habla, sin embargo, de otro nivel en la interpretación: aquel que concierne al sentido e intenciones de la obra literaria. Y desde su punto de vista, el traductor podría ser un exégeta privilegiado, pues durante el trabajo de traducción “el texto en la otra lengua se vuelve, por decirlo así, más delgado; la luz parece atravesar sin dificultad sus ya aflojadas fibras. En un momento mágico se disipa la resistencia de la ‘otredad’ hostil o seductora.”⁴⁹

Sobre la traducción como interpretación, cito también a Willis Barnstone:

Translation is not a mirror. Nor it is mimetic copy. It is another creation. Of course every translation owes form and content to its source, yet it has become a new text. [...] Rather, the translator, in keeping with the idea found in the Latin *interpretes*, interprets. The translator transforms the sign and the object into worthy utterance, which is to say, into literature. And in harmony with Benjamin’s spirit, if not his advice, the translator thus fulfills the secular mystical obligation of translation to achieve the union of languages.⁵⁰

⁴⁸ Roman Jakobson, “On Linguistic Aspects of Translation”. En: *On Translation*, Reuben A. Brower (ed.), Cambridge, Harvard University Press, 1959. Citado por: Willis Barnstone, *The poetics of Translation. History, Theory, Practice*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1993, p. 227.

⁴⁹ George Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 305.

⁵⁰ Willis Barnstone, *The poetics of translation, op. cit.*, pp. 261-262.

Por mi parte, como autora de una versión al español de *Die Nachtwachen*, me enfrenté a la necesidad de interrogar constante y minuciosamente al texto original acerca de su propio sentido, pues me parece indispensable intentar una comprensión cabal de una obra para reproducir su tono, sus matices y sutilezas, en la lengua meta. Aún así, lo que no es aceptable, es forzar el texto hacia una postura determinada, ni siquiera en aras de la claridad. Éste es, sin duda, un riesgo que se corre al tratar de interpretar, y de traducir, un texto con las características de *Die Nachtwachen*.

Más adelante me ocuparé de algunas decisiones específicas que tomé a lo largo de mi traducción; por el momento baste decir que en mi versión al español de *Die Nachtwachen* me pareció indispensable alcanzar el mismo tono irónico de Bonaventura, la misma estructura recargada y en constante movimiento: de una idea a otra, de la seriedad al humor, de la tragedia a la farsa y de las ideas sublimes a las evocaciones más puramente viscerales. Por esta razón es que, en la primera parte de esta tesina, he esbozado mi propia interpretación de la obra, pues mi traducción, que pudo tener quizás un tono más apocalíptico, o bien al contrario, más suave y “positivo”, intentó mantener el movimiento pendular que constituye una de las posibles exégesis de la obra. No es quizá la única, pero el texto la permite claramente.

Así pues, aun cuando el traductor se proponga mantener el mayor grado de fidelidad posible a un texto original, este mismo propósito implica la necesidad de una interpretación. Y es aquí donde yo defendería la idea de que el traductor literario no es un autor solamente por el hecho de “reescribir” o “recrear” un texto, sino porque, en el mejor de los casos, también puede ser un “creador” fiel a ciertos temas, seguidor incansable de ciertas obsesiones. Su interpretación de una obra puede no ser únicamente intelectual, sino tener también componentes emotivos, afinidades personales con el autor. En este caso, el traductor debería actuar impulsado, al igual que

el autor de un texto “original”, por una poética que determine la elección de sus textos y la orientación misma de su propio trabajo, su manera de aproximarse a una obra o a un autor en particular.

Por lo tanto, la palabra *poética* me parece pertinente para definir, en un sentido amplio, el proceso reflexivo y documentado que acompaña a la traducción literaria — proceso que puede ser o no desarrollado por escrito, pero que ocurre al menos en la mente del traductor—. Se trata aquí de decisiones que no sólo tienen que ver con una lectura o exégesis del texto original, sino también con una postura ante la propia tarea del traductor.

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 vigentes 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”).⁵¹ La afirmación parece excesiva; sin embargo, me serviré de ella para indagar lo que sucede entre la obra de Bonaventura y sus sucesivas traducciones.

Die Nachtwachen ejemplifica de manera singular la idea de Benjamin acerca de la revitalización o de supervivencia de la obra original por medio de sus traducciones. Porque estos reflejos, estas versiones que alteran una misma anécdota, un mismo tema, y que Bonaventura representa con la figura de la anamorfosis,⁵² se desdoblan nuevamente al realizarse una nueva traducción de su obra.

⁵¹ George Steiner, *op. cit.*, p. 26.

Bonaventura no podía prever el futuro — como tampoco Shakespeare, probablemente— y no se trata aquí de un efecto plenamente consciente. Sin embargo, es un rasgo peculiar de *Die Nachtwachen* el hecho de que sus recursos se vean multiplicados al consentir una traducción: las múltiples versiones contenidas en el texto son trasladadas así a una nueva versión, con lo cual su “puesta en abismo” se mantiene construcción.

Bonaventura ya no cree 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, 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:

Allein! ruft die hämische Stimme. Mutter, Mutter, warum schweigst du? — O, du hättest das letzte Wort in der Schöpfung nicht schreiben sollen, wenn du dabei abbrechen wolltest. Ich blätterte und blätterte in dem großen Buche und finde nichts als das eine Wort über mich, und dahinter den Gedankenstrich, wie wenn der Dichter den Charakter, den er vollführen wollte, im Sinne behalten und nur den Namen hätte mir einfließen lassen. War der Charakter zu schwierig zur Ausführung, warum strich der Dichter nicht auch den Namen aus, der jetzt allein dasteht, sich anstaunt und nicht weiß, was er aus sich selbst machen soll.⁵³

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 es un poeta mediocre, 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.

⁵² *Die Nachtwachen*, p. 518.

⁵³ *Ibid.*, p. 561. “¡Solo! — repite la voz, maligna— Madre, madre, ¿por qué callas? Ay, no debiste escribir esa palabra 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 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?”

¿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 estar claro si 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: “So will ich denn, da ich mich aus der Rolle nicht zurücklesen kann, in ihr fortlesen bis zum Ende und zu dem exeunt omnes, hinter dem dann doch wohl das eigentliche Ich stehen wird. Dann sage ich dir, ob ausser der Rolle noch etwas existiert und das Ich lebt und dich liebt.”⁵⁴

⁵⁴ *Die Nachtwachen*, p. 573. “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 verdadero yo. Entonces te diré si existe algo detrás del papel, y si el yo vive y te ama.”

Decisiones de traducción

Aun cuando el marco teórico de esta tesina me servirá sobre todo para mostrar la función que tiene la traducción en *Die Nachtwachen*, me parece importante mencionar de qué manera utilicé las lecturas que acompañaron a este trabajo en mis decisiones de traducción (sobre todo en la etapa de las últimas correcciones de *Las vigiliás*).

Cada traductor desarrolla su propio método de trabajo, en el que intervienen aspectos tan extraliterarios como la propia formación, los recursos al alcance y las condiciones en las que se desarrolla cada proyecto.

Debo decir que, en principio, la traducción de *Die Nachtwachen* no se llevó a cabo de acuerdo con algún modelo teórico, y mi interpretación de la obra se fue desarrollando y confirmando a la par que la traducción. Los primeros textos con los que conté fueron los artículos de Gerald Gillespie sobre la obra de Bonaventura; asimismo, las traducciones del libro al inglés (del propio Gillespie) y al francés (antes citadas) también constituyeron un apoyo importante una vez que conté con el primer borrador de mi propia versión. La aparición de la primera traducción al español, realizada por los traductores españoles Eduardo Aznar y Marisa Siguán,⁵⁵ se publicó cuando la mía ya se encontraba en manos del editor.

Otro material importante fue la *Guide to Bonaventura's Nightwatches* de Linde Katritzky,⁵⁶ que me permitió orientarme respecto del material literario y artístico entretreído en *Die Nachtwachen*, y me impulsó a realizar descubrimientos propios.

Sin embargo, a partir del ensayo de Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, y de mis reflexiones en torno del significado de la versión y la traducción en Bonaventura,

⁵⁵ *Las vigiliás de Bonaventura*, Barcelona, El acantilado, 2001.

⁵⁶ *Op. cit.*

fue que comprendí la importancia y el significado de traducir esta obra. El deseo de dar a conocer un libro cuya lectura había sido importante en mi vida se vio entonces reforzado por un sentimiento de complicidad con el autor. Y a partir de mi conocimiento del trabajo de André Lefevere, autor holandés responsable, en buena medida, de la fundación de los *Translation Studies* — mismos que en los últimos años han cobrado un cariz sociológico, y hasta político, muy relacionado con los estudios poscoloniales—, y de Susan Bassnet —también ligada a esa corriente teórica— comprendí que, si para Lefevere y Bassnet la traducción contribuye a formar imágenes culturales, y puede llegar incluso a ser un instrumento de manipulación ideológica,⁵⁷ entonces *Die Nachtwachen* viene a romper con una imagen estereotipada que la literatura alemana tiene en México: una literatura que se ocupa únicamente de lo sublime, que es solemne, incomprensible y carente de filo y emoción: una literatura, diríamos, “contemplativa”, a la manera de Hölderlin o Robert Musil.

Esta reflexión confirmó mi propósito de contribuir a preparar una edición de *Las vigiliass* que estuviera dirigida a un público amplio, en vez de elaborar una edición exhaustivamente anotada para el especialista. Los planes de la Dirección General de Publicaciones del Conaculta (imprimir diez mil ejemplares ilustrados) convienen, además, a este propósito.

Menciono esto como ejemplo de la influencia y la seguridad que los conocimientos teóricos pueden aportar al trabajo como traductor(a). En este caso se trata quizá de decisiones de carácter muy general pero no por ello menos importantes. De cualquier forma, a continuación me ocuparé de la manera en que encaré algunas dificultades, mucho más específicas, del proceso de traducción.

⁵⁷ Véase Susan Bassnet y André Lefevere, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation, Multilingual Matters* (Topics on Translation, 11), Clevedon, 1998.

Intertextualidad

La intertextualidad — concepto introducido por Julia Kristeva en los años setenta— ,⁵⁸ podría definirse como el estudio de las redes de significación en un texto dado, redes a las que también pertenece el propio texto.⁵⁹ Para Kristeva, un texto es el resultado de una permutación de otros textos, que en él se intersectan. Si bien podría considerarse que todo texto es susceptible de ser analizado en estos términos, en *Die Nachtwachen* se encuentra evidenciada la presencia de textos de múltiples procedencias, y la intertextualidad es un recurso consciente y central para el autor.

A primera vista, podría decirse que traducir *Die Nachtwachen von Bonaventura* es una tarea de inmensa dificultad, debido sobre todo a la enorme cantidad de citas y referencias que se encuentran intercaladas a lo largo del texto. Respecto de las traducciones difíciles, Julio César Santoyo, traductor español, señala: “cuanto más cargado esté un texto de valores literarios, más difícil su traducción: un perfil textual muy acusado (estilística, léxica, culturalmente, etc.) impondrá con seguridad limitaciones a su trasvase completo a otra LM [lengua meta], impondrá con seguridad una inevitable ‘neutralización’ del TM [texto meta], que se presentará siempre más gris[...].”⁶⁰

Lo cual no siempre es necesariamente cierto, como lo demuestran muchas traducciones que, si bien toman grandes riesgos, consiguen ser fieles valiéndose de medios que se encuentran más allá de la mera traducción literal, como argumenta

⁵⁸ Julia Kristeva, “La palabra, el diálogo y la novela”, en *Semiótica*, vol. I, Madrid, Espiral-Fundamentos, 1978.

⁵⁹ Lauro Zavala, *La precisión de la incertidumbre: Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 1999, p. 129.

⁶⁰ Julio César Santoyo, “La traducción literaria: siete axiomas”, en *Cultura sin fronteras. Encuentros en torno a la traducción*, Carmen Valera (ed.), Alcalá, Universidad de Alcalá, pp. 9-24.

Suzanne Jill Levine, traductora de Severo Sarduy y Guillermo Cabrera Infante al inglés.⁶¹

En el caso de *Die Nachtwachen*, no sólo fue necesario advertir la presencia de la intertextualidad y realizar la investigación pertinente, sino también indagar sus propósitos y sopesar su importancia dentro del mensaje formulado por el autor. Linde Katritzky, en su *Guide to Bonaventura's Nightwatches*,⁶² ha localizado una gran cantidad de referencias literarias, musicales, filosóficas e históricas, implícitas o explícitas, que Bonaventura incorpora a lo largo de la novela. Éstas van desde las citas muy visibles de los grabados de Hogarth hasta la referencia a una noticia de actualidad en la quinta vigilia, donde Bonaventura compara a los hermanos Don Ponce y Don Juan con “zwei starre Tote auf dem Bernhard Brust gegen Brust gelehnt, so kalt war es in dem Herzen, in denen weder Haß noch Liebe herrschte”.⁶³

De acuerdo con Linde Katritzky,

Bonaventura [...] refers with concentrated precision to two specific frozen bodies discovered in 1797, a year after two soldiers fled to Switzerland in January 1796 from the turmoil caused in Italy by Napoleon's invasion. Trapped by a ferocious snowstorm, they had perished on their way to imagined freedom. [...] That one of them had been called Bonaventura adds further poignancy to their tragic misadventure and to their relevance in the structural coherence of the *Nightwatches*.⁶⁴

Se trata, en este caso, de una excepción, pues las alusiones de Bonaventura no suelen ser tan oscuras. Sin embargo, aún así no resultó fácil, como traductora, aguantar el paso del erudito y siempre astuto Bonaventura — quienquiera que haya estado detrás de ese

⁶¹ En su libro *Escriba subversiva: una poética de la traducción*, México, FCE, 1991.

⁶² *Op.cit.*

⁶³ *Die Nachtwachen*, p. 506. “parecían dos muertos rígidos, inclinados pecho contra pecho, en lo alto del monte San Bernardo, tanto frío había en sus corazones, en los que no reinaba ni el odio ni el amor.”

⁶⁴ Katritzky, *op. cit.*, p. 15.

seudónimo—, pues además de ser un intelectual de conocimientos vastos, probablemente también fue un políglota, a juzgar por su conocimiento de las literaturas inglesa, francesa, italiana, clásica y española, y por la abundancia de expresiones latinas y francesas que aparecen en el original.

Sin embargo, también hubo que resistir la tentación de investigar todas las posibles referencias. Pues a pesar de lo abigarrado de su construcción, *Die Nachtwachen* no es solamente un compendio de citas, y no sería adecuado salpicar una traducción con un exceso de notas eruditas que restarían fuerza a la trama, la cual es, al fin y al cabo, lo más importante de una novela, aun cuando se trate, como en el caso de *Die Nachtwachen*, de un texto que voluntariamente se acerca a los límites de ese género.

Para aclarar este punto mencionaré tan sólo un par de ejemplos de influencias de la literatura española en Bonaventura.

En primer lugar, diré que un eco de Calderón atraviesa el texto completo de *Die Nachtwachen*. Linde Katritzky ha localizado algunas expresiones que aluden directamente a *El gran teatro del fin del mundo*: “dieser großen Tragikomödie, der Weltgeschichte”.⁶⁵ También podríamos citar la pregunta en el “Recorrido por la escala” (un fragmento incluido en la décima vigilia): “Bin ich nur den Gedanke eines Gedankes, der Traum eines Traumes?”.⁶⁶ O la angustiada carta de Ofelia a Hamlet, en la decimocuarta: “Siehe, da kann ich mich nimmer herausfinden, ob ich ein Traum, ob es nur Spiel, oder Wahrheit, und ob die Wahrheit wieder mehr als Spiel [ist]”.⁶⁷ Todo lo cual recuerda el dilema de Segismundo, quien, engañado por las apariencias, no puede ya distinguir el sueño de la realidad.

⁶⁵ *Die Nachtwachen*, p. 99. “Esta gran tragicomedia, la historia universal”.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 549. “¿Soy tan sólo el pensamiento de un pensamiento, el sueño de un sueño?”

⁶⁷ *Ibid.*, p. 571, ¿Lo ves? Aquí me pierdo y no logro averiguar si soy un sueño..., si es sólo juego o verdad, o si la verdad, por su parte, es más que un juego...”

De igual forma, resulta clara la semejanza entre estos dos pasajes:

Dice Segismundo en uno de los parlamentos de *La vida es sueño*:

¡Ah, cielos,
Qué bien hacéis en quitarme
La libertad! Porque fuera
Contra vosotros gigante,
Que para quebrar al sol
Esos y vidrios y cristales,
Sobre cimientos de piedra
Pusiera montes de jasper.⁶⁸

Y Kreuzgang:

Als eine vernünftige Anordnung der Vorsehung betrachte ich es übrigens, daß manche Menschen in einen engen erbärmlichen Wirkungskreis und zwischen vier Mauern eingesperrt sind, wo in der dumpfen Kerkerluft ihr Licht nur matt und unschädlich aufflamen kann, so daß man höchstens dabei erkennt, daß man sich in einem Kerker befindet; da es im Gegenteile in der Freiheit wie ein Vulkan auflodern würde, um alles ringsum in Brand zu stecken.⁶⁹

Bonaventura establece así una relación entre Segismundo y Kreuzgang, pues este último considera que, de tener libertad de acción, se convertiría en un verdadero peligro, como acontece con el príncipe de la obra de Calderón.

Ninguna de estas frases o pasajes es tan fiel a su fuente, o al menos tan claramente reconocible, como el “Ser o no ser” de Hamlet, citado textualmente por Bonaventura en la decimoquinta vigilia: “Sein oder nicht sein”, pero un lector informado y suspicaz puede percibir fácilmente sus nexos con la obra de Calderón. Esta

⁶⁸ Calderón, “La vida es sueño”, en *Teatro*, México, Conaculta/Océano, 1999, p. 120.

⁶⁹ *Die Nachtwachen*, p. 521. “Por lo demás, me parece una razonable disposición de la providencia que algunos seres humanos estén encerrados en un círculo de acción angosto y mísero, entre cuatro paredes; el aire viciado de la celda apenas permite que su luz permanezca encendida; inofensiva y débil, ésta les permite distinguir tan sólo que están dentro de un calabozo; de otra forma, en la libertad, se inflamaria como un volcán, y podría propagar un incendio...”

influencia, sin embargo, parece ser aún más importante, y trascender la cita o la llana referencia: en las dieciséis viglias de Bonaventura, a través de las cuales conocemos la biografía completa de Kreuzgang, su protagonista, resulta difícil distinguir el sueño de la realidad. *Sueño* es una palabra cara a Bonaventura, que la relaciona constantemente con la muerte (desde la primera vigilia), pero también con esa duda existencial, paralela a la de Segismundo, y que encuentra su expresión más conmovedora en la ya citada carta de Ofelia. Por otra parte, Kreuzgang es, efectivamente, al igual que Segismundo, un marginado, un *outsider* que apenas logra conseguir un espacio para la supervivencia. Es la personificación del “poeta maldito”, a quien los buenos burgueses vuelven la espalda por ser distinto, por ser un “vigilante”, un “velador” en quien la conciencia no duerme, y que, paradójicamente, fortalece su lucidez al ser un desterrado (con esto se relaciona también la figura del Judío Errante).

Un lector perceptivo podrá encontrar, asimismo, ecos del Quijote en *Die Nachrwachen*. Katritzky subraya los elementos propios de la sátira menipea presentes en la novela de Cervantes, particularmente los cambios de perspectiva, que en el Quijote van principalmente de la cordura a la demencia, de la ilusión a la realidad, y de lo alto a lo bajo (pensamos en el viaje por los cielos que don Quijote y Sancho realizan con los ojos vendados, y que permite a Sancho reflexionar sobre la inutilidad del poder, al darse cuenta de la pequeñez de su ínsula vista desde lejos). No obstante, las afinidades podrían ir más allá de lo que señala Katritzky, y al respecto pueden citarse pasajes de ambas novelas.

Mientras don Quijote, inmediatamente después de su aventura con los molinos de viento, cree ver encantadores en dos religiosos benedictinos que encuentra en el camino, a quienes interpela de la siguiente manera: “Gente endiablada y descomunal, dejad luego al punto las altas princesas que en ese coche lleváis forzadas; si no aparejaos

a recibir presta muerte, por justo castigo de vuestras malas obras”,⁷⁰ y poco después los califica de “fementida canalla”, Kreuzgang no se queda atrás, y ya desde su rimera vigilia, el cura que trata convertir al librepensador moribundo habla “in der Person des Teufels selbst”.⁷¹ Más adelante, Kreuzgang se encuentra con tres figuras clericales que no dejan de rondar el cadáver del librepensador, y las identifica con sombras diabólicas:

Mich faßte in dem Augenblick der Teufel bei einem Haare, und als sie die Gasse herauffuhren, mischte ich mich rasch unter sie. Sie stutzen, wie wenn sie auf bösen Wegen gingen, über den vierten Ungebetenen, der zu ihnen stieß. „Nun, zum Teufel! Kann der Teufel auch auf guten Wegen gehen!“ rief ich wild lachend aus. „Drum laßt euch nicht irren, daß ich euch auf bösen antreffe. Ich bin euresgleichen, Brüder, ich mache mit euch Gemeinschaft!“— 72

Sin embargo, Kreuzgang se muestra menos inocente que Don Quijote, pues no es presa de una ilusión — o, por lo menos, no lo es del todo—, según lo demuestra poco después su tono sarcástico al ver que los tres se persignan e invocan a Dios:

Bruder Teufel, fall nicht so hart aus dem Charakter, ich möchte sonst beinahe an dir selbst verzweifeln und dich für einen Heiligen halten, zum mindesten für einen Geweihten. —Überlege ich’s indes reiflicher, so muß ich dir wohl eher glück wünschen, daß du endlich auch das Kreuz verdauet hast, und von Haus aus ein eingefleischter Teufel dich dem Scheine nach zu einem Heiligen ausbildetest!⁷³

También puede citarse aquí el pasaje en el que don Quijote reflexiona sobre su encuentro con una compañía de teatro, “el carro o carreta de ‘las cortes de la muerte’”:

⁷⁰ Miguel de Cervantes, *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, México, Porrúa, 1977, 1ª. parte, cap. IX, p. 46.

⁷¹ *Die Nachtwachen*, p. 478, “en representación del diablo mismo [...]”.

⁷² *Die Nachtwachen*, p. 482. “El diablo debe haberme aconsejado en aquel momento, pues cuando los tres avanzaron por la callejuela me mezclé rápidamente entre ellos. Se sobresaltaron al ver que un indeseable se les había sumado, tal vez temiendo ser sorprendidos en el mal camino.

— ¡Maldita sea! ¡Ahora resulta que el diablo mismo toma algunas veces el camino estrecho! — exclamé, riendo sardónicamente— ¡No teman si alguna vez los encuentro fuera de la buena senda, porque soy su igual, hermanos, y deseo hacer causa común con ustedes!”

⁷³ *Ibid.*, p. 482. “— Hermano diablo, no traiciones tu naturaleza hasta ese punto, porque me harás sentir decepcionado, y me obligarás a tomarte por un santo, o al menos por un beato... Aunque, pensándolo bien, es de alabar que toleres la cruz y que, teniendo carne de diablo, te hayas acicalado para parecer un santo.”

“Pues lo mismo — dijo don Quijote— acontece en la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y, finalmente, todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura.”⁷⁴

Reflexiones semejantes, aunque mucho más despiadadas, se encuentran en varios pasajes de *Die Nachtwachen*. Un ejemplo es este pasaje del “Prólogo de Juan Salchicha a la tragedia *El hombre*”:

dann schaut zuletzt das Ich auf die Lappen herab und bildet sich ein, sie machten's aus, ja, es gibt wohl gar andere noch schlechter gekleidete Ichs, die den zusammengeflickten Popanz bewundern und lobpreisen; denn beim Lichte besehen ist doch die zweite Mandandane [Nota del autor: Goethes *Triumph der Empfindsamkeit*] auch eine nur künstlicher zusammengenähte, die eine gorge de Paris vorgestreckt hat, um ein Herz zu fingieren, und eine täuschender gearbeitete Larve vor den Totenkopf hält.⁷⁵

Estas relaciones con el *Quijote* de Cervantes, y con *La vida es sueño* de Calderón, que resultan más o menos evidentes, no son registradas por Katritzky en su acuciosa investigación. En realidad, resultaría una tarea abrumadora aclarar todas las referencias, alusiones y simples influencias o parentescos que se cruzan y entrecruzan en *Die Nachtwachen*; así, en el último párrafo mencionado, Bonaventura mismo señala con una nota al pie que el personaje de Mandandane está tomado de la comedia de Goethe *Triumph der Empfindsamkeit* [El triunfo de la sensibilidad], lo cual da como resultado referencia doble.

Sobre este complicado recurso literario, Linde Katritzky apunta:

⁷⁴ Cervantes, *op. cit.*, p. 364.

⁷⁵ *Die Nachtwachen*, p. 534. “Al final, el yo mira sus oropes y se imagina que el hábito hace al monje, porque sí, hay otros yo incluso peor vestidos, que admiran y alaban a este espantajo remendado, si bien, visto a la luz del día, este segundo Mandandane⁷⁵ se distingue tan sólo porque sus parches están mejor cosidos, ostenta una gorge⁷⁵ de París que simula un corazón, y sostiene una máscara más elaborada y falsa ante su calavera.

In view of the widespread misunderstanding and unawareness of Bonaventura's extensive source-material, it is, however, expedient to follow his clues and unravel, as far as possible, the multiple threads he has so artfully woven together. This is not always an easy or immediately obvious procedure, because he manipulates his material with a masterful brevity, which leaves no room for explanations and has to rely on the unfettered flexibility, with which each image can be multifariously set into different contexts.⁷⁶

Podrían mencionarse aquí otros ejemplos al respecto, como la constante presencia de la figura mítica de don Juan a lo largo de la novela, que algunas veces remite a *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, y otras a la ópera *Don Giovanni*, de Mozart. Sin embargo, no es mi intención extenderme en este punto; el trabajo de Katritzky es ya bastante completo y exhaustivo en su pesquisa de las fuentes de Bonaventura, y mi propósito es más bien explicar cómo encaré en mi traducción esta densa presencia intertextual.

Como se mencionó anteriormente, la mayor parte de las referencias de Bonaventura no son explícitas ni literales. Por lo tanto, más que la absoluta fidelidad a estas alusiones, la cual no creo que interesaría demasiado al mismo Bonaventura, me propuse mantener en la traducción el aliento de estas influencias, que pasean a lo largo de la obra como espectros o sombras fantasmagóricas, para usar una imagen acorde al gusto romántico del autor. En esto consiste uno de los retos para el traductor de *Die Nachtwachen*: en mantener esta fantasmagoría, este panteón en el que convergen mitos de distintas procedencias, deambulando de una vigilia a otra, algunas veces insinuando apenas su presencia y otras tomando el escenario por asalto. *Die Nachtwachen* es una suerte de *aleph* literario en el que convergen voces y rostros de épocas distintas, donde la historia ha perdido un orden sucesivo y sus personajes vagan por las noches de Kreuzgang, *alter ego* de Bonaventura, en cuyo nombre se cruzan los caminos.

⁷⁶ Katritzky, *op. cit.* p. 11.

Sin embargo, toda esta intertextualidad no es, evidentemente, un juego gratuito. En ocasiones, Bonaventura la utiliza para fundamentar la crítica que hace a su tiempo y entorno cultural (ni siquiera Goethe se salva), y en otras, le sirve para establecer complicidades y reforzar la posición de Kreuzgang y las intenciones de la novela. Asimismo, como en toda sátira menipea, le permite evidenciar la estupidez humana, que engendra una y otra vez, a lo largo de la historia universal, los mismos errores y miserias.

Todo traductor debe buscar las influencias de su autor, los textos que le han acompañado e inspirado, y que laten en su propio universo literario. El conocimiento de estas afinidades tal vez no siempre interviene directamente en el trabajo de traducción, pero permite un acercamiento al mundo interno del autor del texto original.

Para la traducción de *Die Nachtwachen*, por lo tanto, procuré conocer y penetrarme con las obras que resultan más caras y cercanas a la sensibilidad de Bonaventura: *La vida es sueño*, *Don Quijote*, *Hamlet*, *La divina comedia*, pero también los grabados de Hogarth y la ópera *Don Giovanni* de Mozart. Su presencia no está solamente en la cita, sino que forma parte del tejido más sutil de la novela; con estas obras establece Bonaventura sus complicidades, sus propias "afinidades electivas".

Por lo tanto, la principal dificultad para traducir *Die Nachtwachen*, al menos a la luz de mis decisiones, no radicó tanto en la búsqueda "textual" de las citas, sino en la fidelidad al estilo literario de Bonaventura, a ese arte de mantener las alusiones, los pastiches, las referencias, desperdigados con mayor o menor sutileza a lo largo de la trama.

Tal vez en otros casos resulte pertinente la cita de Julio César Santoyo con la que inicié esta sección; sin embargo, también puedo decir, con base en mi experiencia, que resulta más fácil traducir un texto literario "bien escrito" (con esto quiero decir, sobre todo, coherente con sus propias intenciones), que uno vacilante o poco redondeado. El

proceso de creación surge de un motor misterioso y difícil de definir; algunos le han dado el nombre de “inspiración”, tal vez otros preferirían darle el de “visión” o “impulso”. Es inevitable entrar en terreno ambiguo al hablar de este tema, pero me parece apropiado decir que si el autor de un texto encuentra un “visión inspiradora”, por así llamarla, el traductor está obligado a seguirle por ese mismo camino. Me parece que ésta es una posible metáfora de ese “lenguaje esencial” de Benjamin, o de la “estructura profunda” de Chomsky: esa intuición, imagen no necesariamente visual, sino que está más allá de los sentidos, y que sirve como punto de partida, como origen del tono y el sabor de una obra. Sólo así podrán encontrarse las palabras justas para expresar dicha visión o imagen.

Pues en el caso de la prosa literaria, se sabe que éste es un lenguaje preciso y depurado; como señala Elisabeth Markstein: “Das Wort im literarischen Kunstwerk gewinnt gegenüber der pragmatischen Gebrauchsprosa eine größere semantische Dichte (Komprimierung), es ist historisch saturiert, nimmt also eine Vielfalt von Assoziationen und Konnotationen in sich auf und konkretisiert sie dann im Kontext eines Satzes (Mikro-) oder des gesamten Werkes (Makrokontext)”.⁷⁷

Y aún más: “Je dichter ein literarischer Text ist, desto gewichtiger ist in ihm das einzelne Wort. Denn was ist ein dichter literarischer Text? Ein Text, in dem kein Wort entfernt werden darf, ohne daß die ästhetische Aussage verändert wäre.”⁷⁸

⁷⁷ “En la obra de arte literaria, la palabra gana, frente a la prosa de uso práctico, una mayor densidad (síntesis) semántica; se encuentra históricamente saturada, comprende una gama de asociaciones y connotaciones, y se concreta en el contexto de un enunciado (micro), o bien del conjunto de una obra (macrocontexto)”. Elisabeth Markstein, “Narrative Texte. Erzählprosa”, en Mary Snell-Hornby, Hans G. Hönl et al. (eds.), *Handbuch Translation, Zweite, verbesserte Auflage*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1999, p. 246.

⁷⁸ “Entre más compacto es un texto literario, mayor peso tiene en él cada palabra, pues ¿qué lo hace ser un texto compacto? El hecho de que ninguna palabra puede ser retirada de él sin que se modifique su propuesta estética”. *Ibid.*, p. 246.

¿Cómo podría lograr el traductor esa precisión de lenguaje en la prosa literaria? No se trata aquí, insisto, tan sólo de una tarea de diccionario y enciclopedia — la cual es necesaria, no obstante, para realizar una traducción cuidadosa— sino también de establecer una suerte de “conexión sensible” con la obra. En otras palabras, “Die Übersetzenden müssen hellhörig sein gegenüber der Stimme des Autors. Dieselbe Diktion oder Tonart, die der Autor einschlägt, muß nun der Übersetzer/die Übersetzerin für ihren Dialog mit ihrem Leser finden, denn letztlich ist der ZS-Leser dank der Übersetzung auch wieder Leser des Autors selbst”.⁷⁹ Esta suerte de “oído” es, en todo caso, lo que he procurado mantener a lo largo de mi traducción de *Die Nachtwachen*; en cuanto a la procedencia de su material intertextual, me he limitado a colocar tan sólo algunas notas a pie de página, aclarando así algunas referencias que me parecen especialmente interesantes o representativas del gusto de Bonaventura por la alusión y la cita, de manera que un lector “común” sea advertido de la intertextualidad de la novela pero tenga la posibilidad de percibir por sí mismo este juego constante del autor, lo cual mantiene, por supuesto, el placer de la lectura.

Esta decisión tuvo su fundamento en el original, en el que se encuentran apenas una decena de notas — como la ya mencionada sobre Mandandane — , aparentemente puestas a capricho, y que propician una sensación de extrañeza: ¿Por qué ha explicitado Bonaventura, o su editor, esas referencias, y no otras? De haber un propósito en ello sería o bien una intención irónica, o una sutil orientación para el lector. Estas notas se conservaron en mi versión con la aclaración de ser notas originales del autor.

⁷⁹ “Los traductores deben ser oyentes precisos de la voz del autor, pues deben encontrar para su diálogo con el lector la misma dicción, el mismo tono empleado por el autor; al final, el espectador-lector sólo gracias a la traducción es nuevamente un lector del autor mismo”. *Ibid.*, p. 245.

Donde se cruzan los caminos: traducir los nombres

En *Die Nachtwachen* no abundan los nombres propios. Tal vez porque la ciudad que el velador recorre en el transcurso de sus rondas nocturnas no es una ciudad convencional, sino un fragmento del espejo universal, una síntesis del mundo. Por esta razón sus personajes tienen nombres universales.

Hemos mencionado ya al Judío Errante, a Ofelia, a Hamlet, a don Juan; figuras que nuestro autor utiliza por la enorme carga de asociaciones que se desencadena con sólo escuchar sus nombres, pero que a la vez enriquece convirtiendo en verdaderos personajes, construyéndolos con una individualidad que los distingue de sus predecesores.

El único personaje que tiene un verdadero nombre propio es el vigilante nocturno, Kreuzgang. La pertinencia de traducirlo o no fue una de las dudas que me hicieron, también a mí, como al sereno, permanecer despierta algunas noches.

Respecto del problema de traducir nombres, Suzanne Jill Levine señala:

Los nombres propios que encierran otros significados evidentes presentan un problema paradójico: hay que traducirlos y convertirlos en nombres comunes, pero al mismo tiempo deben seguir siendo nombres propios. Este tipo de nombres tiene una función semiótica, al igual que los sustantivos que usamos a diario, pero en el arte de la sátira literaria estos nombres representan algo más, nos sugieren otras connotaciones y “abusan” de la función convencional de los nombres. [...] Los nombres establecen relaciones inesperadas entre el texto y la lengua, entre la palabra y su referente – relaciones que cambian cuando el texto viaja a otro contexto.⁸⁰

El nombre de Kreuzgang tiene varias funciones dentro de la novela de Bonaventura. Su equivalente más inmediato sería la palabra española *claustro*. Ésta alternativa fue la que

⁸⁰ Suzanne Jill Levine, *op. cit.*, p. 86.

tomaron los traductores de la edición española de *Die Nachtwachen*, Marisa Siguán y Eduardo Aznar.⁸¹ Sin embargo, en la cuarta vigilia, el personaje cuenta su origen y señala que su nombre se deriva del lugar donde fue encontrado: “Das Lokale ist ein Kreuzweg [...] Wunderlich wird mir gar oft zumute, wenn ich den Kreuzgang betrachte – Es war nämlich dem Gebrauche gemäss, der Ort, wo ich gefunden, bei meiner Taufe zu mir Gevatter geworden”.⁸² La palabra *Kreuzweg*, en este caso, remite también a una encrucijada o cruce de caminos, lugar al que tradicionalmente se atribuyen cualidades mágicas. Mas la palabra *Crucero* no resulta adecuada como posible traducción de *Kreuzgang*, pues su referente más inmediato es, por supuesto, un barco turístico.

Kreuzgang también sugiere, aunque más oscuramente, “camino de la cruz” o “calvario”. De ahí que, en una de las traducciones al francés se tomara la decisión de traducir el nombre como *Calvaire*.⁸³ Tomar esta opción en mi propia traducción al español, *Calvario*, me agradaba más que las anteriores: si bien se perdería la poderosa alusión mágica a la encrucijada quedaría una referencia al dolor y a la injusticia, elementos presentes en la vida de *Kreuzgang* y de varios personajes secundarios.

Aún así, me sentía insatisfecha con la palabra debido a sus connotaciones religiosas. Bonaventura se muestra ferozmente anticlerical a lo largo de toda su novela, y en general no simpatiza con la religión, aunque en algún momento se defina a sí mismo como “protestante”: “Was gäbe ich doch darum, so recht zusammenhängend und schlechtweg erzählen zu können, wie andere ehrliche protestantische Dichter und

⁸¹ *Las vigilijs de Bonaventura*, op.cit., p. 35.

⁸² *Die Nachtwachen*, pp. 492-493 “El lugar es una encrucijada [...]A menudo tengo una sensación extraña al observar a *Kreuzgang* (así me llamó mi padrino, bautizándome, de acuerdo con la costumbre, con el nombre del lugar en el que me encontró)”.

⁸³ Bonaventura, *Les veilles*, Nicole Taubes (trad.), Paris, José Corti (Romantique), 1994, p.122.

Zeitschriftsteller...”⁸⁴ La imagen del Calvario me pareció, al final, ajena al ámbito y a la postura crítica del autor.

Llegué, pues, a la decisión de mantener el nombre en alemán. Después de consultar a hispanohablantes sin conocimientos de la lengua alemana, descubrí que, si bien *Kreuzgang* es una palabra muy lejana del español, sus ecos latinos permiten relacionarla con el vocablo “cruz”. Asimismo, la terminación *-gang* produjo una sensación de fuerza, al recordar un ruido o un chasquido. La palabra, extraída de su contexto, tiene una sonoridad especial; su presencia resulta también “exótica”, en el sentido de que remite a la lengua del texto original. Bonaventura sólo utiliza este nombre para designar a su personaje en dos ocasiones a lo largo de toda la novela; las dos en la cuarta vigilia, por lo que el uso de la palabra alemana no me pareció excesivo; se trata además del pasaje mágico en el que su padre adoptivo –el zapatero– encuentra al protagonista siguiendo las instrucciones de la gitana:

Er hat bereits aus einer Vertiefung eine schwere Truhe gehoben; und ist auch schon darüberaus gewesen, sein erobertes Schatzkästlein zu öffnen. Doch, o Himmel, sein Inhalt ist wohl nur allein für den kuriosen Liebhaber ein Schatz zu nennen –denn ich selbst befinde mich leibhaft in dem Kästlein, und zwar ohne alle fahrende Habe, und schon ein ganz fertiger Weltbürger.⁸⁵

Consideré que la extrañeza de la palabra *Kreuzgang* podía reforzar este ambiente mágico y sorprendente. Aún así, coloqué una nota al pie para que el lector pudiese conocer sus distintos significados y no perderse los juegos semánticos que establece con la historia.

⁸⁴ *Die Nachtwachen*, p. 511. “Qué no daría yo por ser capaz de narrar con precisión y coherencia, como tantos otros honestos protestantes, poetas y cronistas [...]”.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 492. “Ya ha logrado desenterrar un pesado baúl, y está a punto de abrirlo para ver el tesoro que acaba de apropiarse. Pero, oh, cielos, su contenido únicamente podría ser considerado como un tesoro por los amantes de las curiosidades... pues soy yo mismo, en carne y hueso, quien se encuentra en el cofrecillo, con lo más indispensable, y mostrando el continente de todo un ciudadano del mundo.”

Más adelante, descubrí que Gerald Gillespie, autor de una excelente traducción al inglés de *Die Nachtwachen*, mantuvo también el nombre en alemán.⁸⁶

A pesar de ser mencionado sólo un par de veces, el nombre es importante porque remite a ese “cruce de caminos” que constituyen la obra misma, en su intertextualidad, y el propio vigilante nocturno, con todas sus múltiples facetas.

Un problema semejante encontré en la traducción de la palabra *Hanswurst*. Esta figura, versión alemana del *Pulcinella* de la Comedia del Arte italiana, tiene una gran importancia dentro de la novela, pues en varios episodios da la nota mordaz y se ocupa de pronunciar las reflexiones más negras de Bonaventura. El *Hanswurst* se convierte así en una figura inquietante, una suerte de demonio lúcido, ajeno a toda moral, a toda noción de bien y mal: es la conciencia pura de la muerte y la finitud de la vida, de la banalidad de lo humano. Los discursos que pronuncia, puestos en su boca, suenan más grotescos que si los dijera un personaje común y corriente, y el efecto es también de una profunda ironía.

Ya en 1761, Justus Möser, en su apología de lo grotesco *Harlekin oder die Vertheidigung des Grotesk-Komischen* [Arlequín o la defensa de lo grotesco cómico] había usado un recurso similar. En esta obra, “Arlequín en persona hablaba en defensa de lo grotesco [...] Möser destaca que Arlequín es un personaje aislado en un microcosmos al que pertenecen Colombina, el Capitán, el Doctor, etc. [...] Este mundo posee una integridad y leyes estéticas especiales, un criterio propio de la perfección no subordinado a la estética clásica de la belleza y lo sublime”.⁸⁷

La palabra *Hanswurst* aparece en numerosas ocasiones a lo largo de *Die Nachtwachen*. *Pulcinella* es un nombre mucho más conocido en el ámbito de habla

⁸⁶ *The Night Watches of Bonaventura*, Gerald Gillespie (trad.), *op.cit.*, p. 63

⁸⁷ Bajtin, *La cultura popular...*, *op. cit.*, p. 38.

hispana, pero me parecía que no sería adecuado volver atrás y perder la transformación (“germanización”) del personaje. *Arlequín* es, en realidad, otro personaje. Los traductores de la versión española de *El acantilado* decidieron transformarlo en “bufón”. Sin embargo, me pareció que el *Hanswurst*, si bien tiene mucho de bufón, también posee características propias, y la palabra remite a un personaje muy identificable, que normalmente se presenta como un títere, lo cual resulta muy pertinente dentro de la novela. Así pues, decidí usar el equivalente español (de España), que es también una traducción literal de la palabra alemana: Juan Salchicha.

Aun cuando no se trata de un personaje tan conocido, sobre todo en Latinoamérica, el nombre de Juan Salchicha me pareció convincente porque guarda algo de la esencia del *Hanswurst* (quien debe su nombre tanto a su enorme nariz como a su costumbre de comer salchichas). Además, la palabra *salchicha* puede tener connotaciones sexuales (es uno de los nombres populares para designar el órgano sexual masculino), y creí que esto podría reforzar la naturaleza grotesca del personaje; además de que la auténtica Comedia del Arte es rica en esta suerte de juegos y equívocos. Juan Salchicha se convirtió así en una nueva versión del *Hanswurst* de Bonaventura.

La Pieza final de William Hogarth

La materia prima intertextual de *Die Nachtwachen* no es únicamente de carácter literario. La música, el teatro y las artes plásticas están presentes a lo largo de toda la obra. Como un ejemplo de la amplitud de intereses de Bonaventura he escogido una de las referencias plásticas más notorias que utiliza: el grabado *Finis* o *The Bathos* del artista inglés William Hogarth.

Para los ilustradores de libros, el término *tailpiece*, pieza final, designa la viñeta que marca el final de un texto. Sin embargo, *The Bathos* se conoce también con ese nombre por ser la última obra de Hogarth (1697-1764), concluida semanas antes de su muerte. En ella, Cronos, el padre tiempo en la cultura helénica, agoniza entre las ruinas del teatro del mundo. A su alrededor yacen los maltrechos restos materiales de las actividades humanas: una campana, una columna, un libro, un fusil, una paleta de pintor.

La decadencia predomina en este cuadro, eco perverso del conocido grabado de Durero, *La melancolía*. En ambos, el contraste entre la figura principal y un plano abierto, en el que se distingue el horizonte, dan la sensación de vacío, de suspensión del tiempo. Pero mientras que *La melancolía* remite a la posibilidad de la belleza, de lo sublime (causa de esa vaga nostalgia de lo eterno en el espíritu humano), en Hogarth presenciamos la destrucción absoluta, el último minuto del mundo y de la historia. Y aunque en esta escena predominan la decadencia y el duelo por todo lo que se ha perdido sin remedio, la ironía también está presente en ella.

Una hoja arrancada del periódico *The Times* yace a los pies de Cronos y recuerda la banalidad de lo "actual" y del momento presente. A lo lejos se distingue, entre la bruma, algo que aún sigue en pie: es una horca, un patíbulo que se yergue en medio de un páramo desolador.

La visión apocalíptica de Hogarth es contundente en su pesimismo. Su amarga profecía es que entre los hombres prevalecerán la brutalidad y la violencia hasta el momento en que Cronos dé la última fumada a su pipa. El dios sostiene en la mano izquierda su testamento, que está redactado en favor del caos; por lo tanto, no se trata del fin del cosmos, sino del mundo construido por los hombres.

Además de las menciones directas a este grabado en la cuarta y decimosexta vigilia, existe todo un juego de alusiones que remiten a la obra de Hogarth a lo largo de *Die Nachtwachen*. Gerald Gillespie señala cómo la referencia a este grabado subraya un efecto visual presente en *Die Nachtwachen*: "The fourth vigil is set in the flickering light and shadow of the Gothic cathedral, and the narrator thinks of himself as a night spirit. He relates fragments of his past with the aid of woodcuts which possess the black-and-white jaggedness characteristic of *Die Nachtwachen* as a whole."⁸⁸

Aun cuando la ejecución de *The Bathos* no es impecable, no puede negarse la contundencia de su mensaje. Georg Christoph Lichtenberg comentó ampliamente el grabado dentro de una serie de artículos escritos alrededor de la obra de Hogarth y publicados en 1801: *G.C. Lichtenberg's ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche, mit verkleinerten aber vollständigen Copien derselben von E. Riepenhausen*. En la detallada descripción e interpretación de Lichtenberg sobre el grabado *The Bathos* se encuentran elementos que fueron retomados y utilizados ampliamente por Bonaventura.

Cito a continuación algunos fragmentos del comentario de Lichtenberg:

Da liegt ein Komödienbuch aufgeschlagen mit den Worten *Exeunt omnes*, alle gehen ab. [...] Wenn aber die Sonne todt ist, wird man fragen, wo kommt das Licht her, wobei man hier noch Manuscripte und Komödien lesen kann? [...] Man muss aber bedenken, dass auch ein sterbender Phöbus nicht ganz ohne Strahlen ist. Drollig genug ist es, wie

⁸⁸ Gerald Gillespie, "Night-Piece and Tail-Piece. Bonaventura's Relation to Hogarth", en *Arcadia. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft*, Verlag Walter de Gruyter, Berlin-Nueva York, t. 8, vol. 3, 1973, p. 285.

bei dieser gänzlichen Apoplexie der Natur, der Galgen allein noch so gerade und frisch da steht, als hätte er Hoffnung bei einer Wiederbringung der Dinge im sechsten Act, noch einmal wieder in Dienst zu kommen.— Als Hogarth das Gemälde fast vollendet hatte, rief er: So, so ist alles gut; ergriff mit einer Art von prophetischer Wuth den Pinsel, und warf gleichsam mit einem Paar Zügen noch die zerbrochene Palette hin, Finis! rief er aus, mein Werk ist getan, und Alles ist vorbei. [...] Er hat nachher nie den Pinsel wieder in die Hand genommen, und starb einen Monat darauf.⁸⁹

Gerald Gillespie ha señalado puntualmente la influencia de este comentario de Lichtenberg en *Die Nachtwachen*:⁹⁰ desde la expresión *exeunt omnes*, pronunciada por Ofelia en su agonía,⁹¹ hasta el doble papel del artista (Hogarth en el texto de L.) como alguien destinado por igual a crear con “una suerte de furia profética”, y a presenciar el fin de las cosas como testigo irónico y solitario; funciones del poeta y del velador en *Die Nachtwachen*.

No obstante, la relación de Bonaventura con la obra de Hogarth es extensa y no se limita únicamente a *The Bathos*, ni se fundamenta necesariamente en la crítica de Lichtenberg. Los grabados de los que Kreuzgang se sirve para narrar cómo fue encontrado por su padre adoptivo existían antes de que la escena de *Die Nachtwachen* fuera escrita: son ilustraciones de Hogarth al libro *New Metamorphosis* (1724), de Charles Gildon, adaptación de las *Metamorphosis* del satirista latino Apuleyo.⁹²

⁸⁹ Lichtenberg, citado por G. Gillespie, *ibid.*, p.286. “Ahí [en el grabado] yace abierto el argumento de una comedia con la acotación *Exeunt omnes*, “salen todos”. [...] Pero si el sol ha muerto, uno se pregunta de dónde procede la luz para leer, todavía, manuscritos y comedias. [...] Pero debe considerarse que un Febo, incluso moribundo, no carece de brillo. Bastante irónico resulta que, en esta completa apoplejía de la naturaleza, sólo la horca se alce tan erguida y tan fresca, como si tuviera la esperanza de volver al servicio mediante un restablecimiento de las cosas en el sexto Acto. Una vez que hubo terminado el cuadro, Hogarth exclamó: “Bien, ya está bien”; tomó con una especie de furia profética el pincel y arrojó, al mismo tiempo que un par de trazos, la rota paleta. “¡Finis!” exclamó, “Mi obra está hecha y todo ha terminado.” [...] Después de esto, nunca volvió a tomar un pincel y murió un mes más tarde.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 287.

⁹¹ “So will ich denn, da ich mich aus der Rolle nicht zurücklesen kann, in ihr fortiesen bis zum Ende und zu dem *exeunt omnes*, hinter dem dann doch wohl das eigentliche Ich stehen wird.” *Die Nachtwachen*, p. 573. “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 verdadero yo.”

⁹² Linde Katritzky, *op. cit.*, p. 157.

Estos ejemplos son suficientes para señalar las profundas asociaciones que existen entre *Die Nachtwachen* y la obra del artista plástico inglés William Hogarth. Por su parte, *The Bathos* no es sólo una referencia directa en la obra de Bonaventura: refuerza también, en un nivel menos visible, un ambiente, una serie de elementos caros al autor y relevantes en su trama (la horca, la decadencia, el caos) y le brinda complicidad ante una determinada visión del mundo.

Bonaventura, al parecer, no padecía de esa “angustia de las influencias” de la que habla Harold Bloom;⁹³ más bien, es un maestro en el arte de asimilarlas, integrarlas creativamente en su obra, exhibirlas y explotarlas para sus fines. Así, los elementos que toma de la música, el teatro y las artes plásticas le permiten enriquecer su lenguaje literario con otras texturas, abrir su obra y volverla tan flexible como el pensamiento: territorio de múltiples ecos y enormes posibilidades de asociación. Ante *Die Nachtwachen* un lector puede ser tan activo como lo desee, y la riqueza del territorio a explorar parece, en este sentido, ilimitada.

⁹³ Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991.

Conclusión

Die Nachtwachen, como muchas obras del romanticismo alemán, no existiría como tal sin el auge de la traducción y de los intercambios culturales en la época en que fue escrita. La Ilustración trajo consigo un fuerte impulso para la traducción de los clásicos, y en Alemania los románticos se dieron a la tarea de traducir de nuevo, o por primera vez, a autores como Calderón, Shakespeare, Cervantes, Dante y Lope de Vega.

Bonaventura, a su vez, construye su obra a partir del contacto con el “otro”; el discurso que predomina en su novela — aparentemente “monológico”— es un discurso que ha pasado ya por el contacto con la alteridad, que se esfuerza por asimilar ese contacto, aun en medio de la incertidumbre y de la confusión. Su constante “digestión” de obras ajenas no siempre tiene como cometido la crítica sino, como en los casos de Hogarth, Shakespeare o Calderón, también es admiración y complicidad: la pálida luz de su arte ilumina el abismo del vigilante nocturno, alumbrando lo que los “sonámbulos diurnos” no pueden distinguir en el resplandor prosaico del día.

Porque, como señala Emmanuel Levinas a propósito de la “muerte” de Dios anunciada por Nietzsche, “El Dios de la promesa, el Dios prometido, el Dios dado, Dios como sustancia: eso, naturalmente, [ya] no puede sostenerse. Pero lo mejor, maravilla de maravillas, consiste justamente en que un hombre puede tener sentido para otro hombre”.⁹⁴

Para Levinas, la Obra — y dentro de esta categoría se encuentra sin duda la obra literaria— es una manera de propiciar ese encuentro: “La Obra pensada radicalmente es en efecto un movimiento de lo Mismo que va hacia lo Otro sin regresar jamás a lo

⁹⁴ Emmanuel Levinas, *La huella del otro*, México, Taurus, 2001, p. 102.

Mismo”.⁹⁵ Kreuzgang y *Die Nachtwachen* en conjunto son fruto de un movimiento similar. Y más aún: “La Obra pensada hasta el fondo exige una generosidad radical de lo Mismo que en la Obra se dirige hacia lo Otro. En consecuencia, exige una *ingratitude* del Otro. La gratitud sería, precisamente el *retorno* del movimiento a su Origen.”⁹⁶

Die Nachtwachen constituye, a la manera de Levinas, un camino sin retorno. El anonimato de su autor — que muy bien pudo ser voluntario—, así como la oscuridad de su publicación primera en una editorial de segunda línea, nos hablan de esa renuncia a la recompensa, no sólo en vida, sino hasta en la posteridad. Resulta difícil creer que este anonimato se debiera a una falta de confianza del autor en su propia creación: muchas páginas de *Die Nachtwachen* están escritas con un amargo y soberbio conocimiento del propio oficio y sus implicaciones. Y aún cuando algún día exista un consenso acerca de la identidad de Bonaventura, en *Die Nachtwachen* nos seguirá seduciendo su apariencia y sustrato de obra *colectiva*: escrita a múltiples manos por Klingemann, Lichtenberg, Brentano, Jean Paul... y hasta por Shakespeare, Calderón, Cervantes y Hans Sachs.

En esta multiplicidad de voces hay también un reconocimiento de que nadie es sin el otro, de que el autor no existe sin sus precursores, de que incluso en un mundo de oscura incertidumbre siguen presentes las voces, las huellas de los otros.

Y es aquí donde la traducción viene a extender los propósitos de *Die Nachtwachen*, pues también ella constituye al *otro* que viene a enriquecerse con todas estas voces, que las *digiere* y se apropia de ellas, manteniéndolas vivas en sí misma, con lo cual entendemos que la idea de la vida y la supervivencia de las obras a través de la traducción no sea, para Walter Benjamin, una metáfora.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁹⁶ *Idem.*

Traducir *Die Nachtwachen von Bonaventura* es invitar a un nuevo lector a salir, mediante el acto de la lectura, a la noche de sí mismo y de los otros para explorarla, aunque jamás (como Kreuzgang) llegue a reconocerse por completo en ella.

Traducir *Die Nachtwachen* es devolver un eco más, una versión más, a esa imagen del mundo creada por Bonaventura: construcción en abismo, laberinto, juego de cajas chinas. Es extender hacia otra lengua, otra cultura y otros hombres, la pregunta que lanza Kreuzgang en medio de la noche y de la muerte. Una pregunta que, aún cuando quede sin respuesta, sigue formulándose, sigue cobrando nueva vida con cada traducción y cada lectura.

Bibliografía

- Alcázar, Jorge Roberto, "Swift y la sátira menipea", tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2000.
- Bajtín, Mijáin M., *Problemas de la poética de Dostoievsky*, Tatiana Bubnova (trad.), México, FCE, 1979.
- _____, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1965.
- Barnstone, Willis, *The Poetics of Translation. History, Theory, Practice*, New Haven-Londres, Yale Universty Press, 1993.
- Bassnet, Susan y André Lefevere, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters (Topics on Translation, 11), 1998.
- Benjamin, Walter, "La tarea del traductor", en *Ensayos escogidos*, Sur, Buenos Aires, 1967, pp. 77-88.
- _____, "Die Aufgabe des Übersetzers", en *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am main, Suhrkamp, s. f., pp. 10-21.
- Berlin, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*, Henry Hardy (ed.), Madrid, Taurus, 1999.
- Bloom, Harold, *La angustia de las influencias*, Monte Avila Editores, Caracas, 1991.
- Calderón de la Barca, "La vida es sueño", en *Teatro*, México, Conaculta/Océano, 1999, pp. 105-224.
- Cervantes, Miguel de, *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, México, Porrúa, 1977, 630pp.
- Chomsky, Noam, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, MIT Press, 1965.
- D'Alembert, "Observaciones sobre el arte en general", en Miguel Ángel Vega (ed.), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 181-182.
- Derrida, Jacques, "Qu'est-ce qu'une traduction 'relevante'", en *Quinzièmes de la Traduction Littéraire*, Arles, 1998, pp. 21-48.

- Foucault, Michel, *Dits et Écrits*, París, Quarto Gallimard, 1969.
- Gentzler, Edwin, *Contemporary Translation Theories*, Londres, Multilingual Matters, 1993.
- Gillespie, Gerald, "Kreuzgang in the Role of Crispin: *Commedia dell'arte* Transformations in *Die Nachtwachen*", en *Herkommen und Erneuerung. Essays für Oskar Seidlin*, Gerald Gillespie y Edgar Lohner (eds.), Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1976, pp. 185-200.
- _____, "Night-Piece and *Tail-Piece*. Bonaventura's Relation to Hogarth", en *Arcadia. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft*, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter, t.8, vol.3, 1973, pp. 284-295.
- Hamann, Johann Georg, *Der Magus im Norden. Aus den Schriften und Briefen von Johann Georg Hamann*, Frankfurt, Insel-Verlag (Insel-Bücherei, 415), 1950.
- Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*, Buenos Aires, FCE, 1961.
- Hoffmeister, Gerhart, "Bonaventura: *Nachtwachen* (1804/05)", en Paul Michael Lützeler (ed.), *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik*, Stuttgart, Reclam, 1981, pp. 193-212.
- Katritzky, Linde, *A guide to Bonaventura's Nightwatches*, Nueva York, Peter Lang (Ars Interpretandi, 9), 1999.
- Kristeva, Julia, "La palabra, el diálogo y la novela", en *Semiótica*, vol. I, Madrid, Espiral-Fundamentos, 1978, pp. 187-226.
- Jill Levine, Suzanne, *Escriba subversiva: una poética de la traducción*, México, FCE, 1991.
- Lefevere, André, *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, Nueva York, The Modern Language Association of America, 1992.
- _____, *Translating literature: the german tradition. From Luther to Rosenzweig*, Amsterdam, Van Corcum, 1977.

- Levinas, Emmanuel, *La huella del otro*, Esther Cohen (trad), México, Taurus, 2001.
- Markstein, Elisabeth, "Narrative Texte. Erzählprosa", en Mary Snell-Hornby, Hans G. Hönig et al. (eds.), *Handbuch Translation, Zweite, verbesserte Auflage*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1999, pp. 244-248.
- Novalis, *La enciclopedia (Notas y fragmentos)*, Madrid, Fundamentos, 1976.
- _____, *Fragmentos*, México, Nueva Cultura, 1942, 102 pp.
- Olalde, Liudmila, "Ironía e ironía romántica en *Las vigilias de Bonaventura*", tesis de licenciatura, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, en prensa.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira : El poema, la revelación poética, poesía e historia*, Mexico : Fondo de Cultura Economica, 1956.
- Rall, Marlene, "Goethes Gedichte auf Spanisch", en *Actas XI Jornadas Universitarias de Literatura en Lengua Alemana. Fervor de centenarios*, Asociación Argentina de Germanistas, Mendoza, 2001, pp. 95-118.
- Santoyo, Julio César, "La traducción literaria: siete axiomas", en *Cultura sin fronteras. Encuentros en torno a la traducción*, Carmen Valera (ed.), Alcalá, Universidad de Alcalá, pp. 9-24.
- Schlegel, August Wilhelm, "Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters", en *Sprache und Poetik*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart (Sprache und Literatur 2), 1962, pp. 88-123.
- Snell-Hornby, Mary, *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung*. Munchen, W. Fink Verlag, 1986.
- Steiner, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Vega, Miguel Ángel (comp.), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra, 1994.

Wilss, Wolfram, *Kognition und Übersetzen: Zur Theorie und Praxis der menschlichen und der maschinellen Übersetzen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988.

_____, *La ciencia de la traducción*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1977.

Zavala, Lauro, "El cuento clásico, moderno y posmoderno. Elementos narrativos y estrategias textuales", en *Cuento y figura. La ficción en México*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Serie Destino Arbitrario, núm. 17, 1999, pp. 51-61.

_____, *La precisión de la incertidumbre: Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 1999.

_____, "Para nombrar las formas de la ironía", en *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1993, pp. 33-59.

Ediciones y traducciones de Die Nachtwachen von Bonaventura

Las vigilias de Bonaventura, Marisa Siguán y Eduardo Aznar (trads.), Barcelona, El acantilado, 2001.

Bonaventura, *Les veilles*, Nicole Taubes (trad.), París, José Corti (Romantique), 1994.

Bonaventura, *Les veilles*, Jean-Claude Hémerly (trad.), *Romantiques Allemands*, t. II, París, Gallimard, 1973.

The Night Watches of Bonaventura, Gerald Gillespie (trad.), Edinburgh University Press (ed. bilingüe), 1972.

Die Nachtwachen des Bonaventura, en Fritz Martini y Walter Müller-Seidel (eds.), Freiburg, Herder (Klassische Deutsche Dichtung, 3), 1966.

"Las vigilias de Bonaventura", Josefina Pacheco (trad.), México, CNCA, en prensa.

Anexo I
The Bathos



The Bathos, William Hogarth, 1764.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Anexo II
Las vigiliias de Bonaventura

LAS VIGILIAS DE BONAVENTURA

(DIE NACHTWACHEN VON BONAVENTURA)

TRADUCCIÓN: JOSEFINA PACHECO

(Realizada con apoyo del Programa de
Fomento a la Traducción Literaria del
Fondo Nacional para la Cultura y las Artes)

Primera vigilia

Sonó la hora nocturna. Me envolví en mi disfraz de aventurero, tomé la pica y el cuerno y salí a las tinieblas. Afuera, me protegí de los malos espíritus con la señal de la cruz y grité la hora.

Era una de esas noches lúgubres en las que luz y oscuridad alternan con extraña rapidez. En el cielo, las nubes corrían impelidas por el viento, cual imágenes fantásticas y colosales, y el veloz intercambio hacía a la luna aparecer y desaparecer una y otra vez. Abajo, en las calles, reinaba un silencio de muerte; sólo en lo alto, en el aire, habitaba la tormenta como un espíritu invisible.

Aquello me gustó, y me alegré de que mis pasos resonaran solitarios, ya que entre tantos durmientes imaginé ser el príncipe del cuento de hadas, errante en la ciudad encantada en la que un poder maligno había convertido en piedra a todos los seres vivos, o el único sobreviviente de una peste o del diluvio universal.

Esta última comparación me hizo estremecer, y me agradó ver el débil resplandor de una solitaria lamparita en una buhardilla que se elevaba sobre la ciudad. Yo sabía muy bien quién reinaba allá, tan alto entre los vientos: era un poeta desdichado que escribía de noche, cuando sólo las musas, las únicas a quienes nada debía, continuaban despiertas.

No pude evitar dirigirme a él con el siguiente discurso:

—Te comprendo bien, a ti que allá arriba deambulas, pues ¡yo era tu semejante! Pero cambié esa ocupación por un oficio honorable que permite ganarse el pan, y que, para quien sabe reconocerlo, no está desprovisto de poesía. Ahora, me planto en tu camino como un satírico Esténtor, y desde aquí abajo, a ras de la tierra, interrumpo a intervalos regulares, por medio del recuerdo del tiempo y de lo efímero, los sueños de inmortalidad con los que te arrullas en el aire. Los dos somos vigilantes nocturnos; lástima que, en esta época fría y prosaica, tus vigiliass no te reditúen nada, mientras que las mías me permiten obtener un modesto beneficio.

Cuando aún poetizaba por la noche, como tú, pasaba hambre, al igual que tú, y cantaba para oídos sordos; esto último lo hago todavía, pero me pagan a cambio. ¡Oh, amigo poeta, el que hoy quiera vivir no debe hacer poesía! Pero si el canto está en tu naturaleza y no puedes renunciar a él, sigue mi ejemplo y sé vigilante nocturno; éste es el único empleo seguro en el que ese talento reporta algún provecho, en vez de condenarte a perecer de hambre... ¡Buenas noches, hermano poeta!

Lancé una última mirada hacia arriba y percibí en la pared su sombra; se encontraba en una postura trágica, con una mano entre los cabellos y una hoja sostenida en la otra, seguramente recitando para sí mismo su vida perdurable.

Soplé en mi cuerno, grité para él la hora y seguí mi camino...

¡Pero alto! Aquí vela un enfermo... También en sueños, como el poeta, ¡en auténticos sueños de fiebre!

El hombre había sido librepensador desde siempre y, al igual que Voltaire, se aferraba con ahínco a sus últimas horas. Lo observé a través de una rendija entre los postigos: miraba, pálido y tranquilo, hacia la nada, con la certeza de que entraría muy pronto en ella, para dormir por siempre el sueño sin sueños. Las rosas de la vida se habían marchitado en sus mejillas, pero florecían a su alrededor en los rostros de tres hermosos niños. El más joven, con la inconsciencia de la infancia, le reprochaba, agitando el índice ante su rostro macilento y apagado, que no quisiera sonreír como antes. Los otros dos lo contemplaban con seriedad; la frescura de sus vidas jóvenes les impedía pensar en la muerte.

En cambio, la joven esposa, con los cabellos en desorden y el hermoso pecho descubierto, miraba con desesperación la oscura cripta y, de tanto en tanto, limpiaba mecánicamente el sudor de la frente helada del moribundo.

A su lado, ardiendo en rabia, un cura empuñaba el crucifijo para convertir al librepensador. Su discurso bullía poderoso, como un torrente, y pintaba el más allá con terribles pinceladas; no describía la hermosa aurora del nuevo día, las tiernas

frondas y los ángeles, sino, a la manera de un Breughel infernal y salvaje,¹ las llamas, los abismos y el inframundo lleno de dantesco horror...

¡En vano! El enfermo permaneció mudo e imperturbable. Miró con terrible calma cómo el cura iba pasando las hojas, mientras la muerte helada se abría paso hasta su corazón.

El viento nocturno silbó entre mis cabellos y sacudió los postigos desvencijados; se hubiera dicho que un espíritu de la muerte se aproximaba, invisible. Me estremecí. El enfermo miró a su alrededor con una fuerza inesperada, como si un milagro lo hubiese curado al instante y sintiera nueva y poderosa vida. Esta rápida y luminosa ignición de la llama ya extinta, seguro anuncio de la muerte próxima, arrojó al mismo tiempo una viva luz en la escena nocturna que se desarrollaba ante el agonizante y brilló por un momento en el mundo primaveral de la convicción y la poesía. Ésta es la doble fuente de luz de la *Noche* de Correggio,² que funde el esplendor terrenal y el celestial en un fulgor maravilloso.

Firme y resuelto, el enfermo rechazó la elevada esperanza, con lo que se produjo un momento de dramática intensidad. El cura tronó, iracundo, contra su alma; esta vez hizo su pintura con lenguas de fuego, desesperado, e invocó a todo el Tártaro a la última hora del agonizante. Pero él tan sólo sonreía y meneaba la cabeza.

En ese instante estuve seguro de su perseverancia, pues únicamente los seres limitados evitan el pensamiento de la aniquilación, mientras que el espíritu inmortal no se arredra ante él y puede entregársele voluntariamente; así, las mujeres de la India se arrojan, resueltas, a las llamas, ofrendándose a la destrucción.

En vista de que sus descripciones no producían ningún efecto, una locura salvaje pareció apoderarse del cura: fiel a su personaje, habló en representación del

¹ Pieter Breughel el Joven, pintor flamenco (ca. 1564-1637), conocido también como "el Breughel infernal" a causa de su gusto por las escenas apocalípticas.

diablo mismo, lo cual le sentaba de maravilla; desempeñó el papel como un experto, genuinamente diabólico en el estilo más audaz, lejos de las pálidas maneras de nuestro diablo moderno.

Esto fue demasiado para el enfermo. Con aire sombrío, se volvió para mirar a las tres rosas de primavera que florecían en torno de su cama. Entonces, una ardiente llama de amor se encendió en su corazón por última vez, y un rojo tenue atravesó su pálido rostro, como un recuerdo. Pidió que le acercaran a los niños y los besó con esfuerzo; después, apoyó su pesada cabeza en el pecho agitado de la mujer, exhaló un leve "¡Ay!", al parecer más lleno de deleite que de dolor, y se quedó dormido, lleno de amor, en aquellos brazos amantes.

El cura, encariñado con su papel de demonio, sabedor de que el oído continúa sensible por un tiempo después de la muerte, siguió bramando en su oreja, y le prometió, seguro y lapidario, que el diablo no sólo reclamaría su alma, sino también su cuerpo.

Con esto, se precipitó hacia la calle. Yo estaba confundido y en mi imaginación lo tomé realmente por el diablo, por lo que, cuando pasó junto de mí, le puse la pica contra el pecho.

— ¡Vete al infierno! — exclamó, resoplando.

Entonces lo pensé mejor y le dije:

— Disculpe, reverendo, debo estar bajo alguna forma de posesión diabólica, porque lo he confundido con el que habita en ese sitio que acaba usted de mencionar, y por eso le puse la pica como un *vade retro* contra el pecho. ¡Dispéñeme por esta vez...!

Él siguió su camino.

¡Ay!, en la habitación la escena se había vuelto más conmovedora. La bella mujer tenía entre sus brazos, en silencio y como si estuviera dormido, al pálido

² Esta pintura de Correggio (1490-1534), considerada como la primera escena nocturna monumental de la pintura europea, representa la noche de la natividad. En el cuadro, la luz baña la figura del niño

amado; ella, con encantadora inocencia, no sospechaba que estuviera muerto y creía que el sueño lo fortalecería para tener nueva vida; una dulce esperanza con la que, en el más alto sentido, no se engañaba. Los niños permanecían de rodillas, gravemente, junto a la cama, y sólo el más joven se esforzaba en despertar a su padre, mientras la madre, reconviniéndolo con la mirada, posaba la mano sobre su rizada cabeza.

La escena era demasiado hermosa, y me volví para no presenciar el momento en el que la ilusión se desvanecería. En voz baja, entoné un canto fúnebre al pie de la ventana, para que la dulce armonía sustituyera los gritos llameantes del monje en aquellos oídos aún sensibles.

La música es afín al moribundo; es el primer dulce sonido del más allá, y la musa del canto es la hermana mística que lo conduce al cielo. Del mismo modo entró Jakob Böhme³ en el sueño eterno, arrullado por la música lejana que nadie sino él, que fenecía, pudo escuchar.

y, simultáneamente, parece emerger de ella.

³ Místico alemán (1575-1624). Teólogo, filósofo y escritor autodidacta, ejerció también el oficio de zapatero. Tuvo una poderosa influencia sobre la literatura del romanticismo alemán.

Segunda vigilia

La hora me llamó de vuelta a mi ocupación nocturna; ante mí se extendían, veladas, las calles solitarias. Sólo de cuando en cuando las atravesaba el estallido de un relámpago, ágil y veloz, y en la distancia se escuchaba un murmullo, como un conjuro incomprensible.

Mi poeta había apagado su luz, pues en aquel momento la claridad del cielo le parecía más barata y, al mismo tiempo, más poética. Reclinado en la ventana, miraba los relámpagos, con la camisa blanca de dormir abierta a la altura del pecho y el negro cabello, hirsuto y desordenado, cayendo alrededor de su cabeza. Recordé horas ultrapoéticas semejantes, en las que el mundo interior es tempestad, la boca quisiera hablar en truenos y la mano empuñar el relámpago en vez de la pluma, para escribir palabras de fuego. En esas horas, el espíritu vuela de un polo a otro, creyendo abarcar el universo, y cuando al fin llega al discurso... el resultado son palabras pueriles y la mano destroza, rauda, el papel.

Yo expulsé de mí a ese demonio poético —que al final siempre se burlaba, cruel, de mi impotencia— gracias a un excelente recurso: la música. Ahora, generalmente me basta con soplar dos toques penetrantes en mi cuerno para olvidarme del asunto.

Por esto recomiendo el sonido de mi cuerno de velador, verdadero *antipoeticum*, a todos los que rehuyen, como si de fiebre se tratara, estos arrebatos poéticos. Es un remedio barato pero sumamente útil, ya que en los tiempos presentes suele identificarse a la poesía, a la manera de Platón, con una especie de rabia, con la única diferencia de que él consideraba que ésta provenía del cielo y no del manicomio.

De cualquier forma, en estos tiempos la poesía se encuentra en un estado crítico, pues quedan muy pocos locos, y existe tal profusión de espíritus razonables que éstos pueden desempeñar por sí mismos todos los oficios, incluido el de la

poesía. Un simple loco, como yo, no encuentra lugar en semejante estado de las cosas. Por lo tanto, ahora me conformo con rondar a la poesía; es decir, me he convertido en un humorista, para lo que encuentro el ocio necesario en mi trabajo de vigilante nocturno.

Llegado a este punto, debería explicar mi vocación de humorista, pero no me extenderé en ese terreno, puesto que hoy en día nadie toma en serio su vocación y, por el contrario, casi todos se contentan con la reputación. Desde luego, también entre los poetas hay muchos que, sin vocación, sólo son poetas de reputación, y ante eso a mí sólo me queda retirarme del negocio.

Súbitamente, un relámpago hendió los aires, y pude ver que tres sombras, cual máscaras de carnaval, se deslizaban a lo largo del muro del cementerio. Las interpele, mas todo había vuelto a ser noche cerrada y no pude ver más que una cauda brillante y un par de ojos ígneos. Con el lejano sonido del trueno como fondo, una voz murmuró en la cercanía, igual que si se tratara de un acompañamiento de Don Juan:⁴

— ¡Encárgate de tu oficio, cuervo nocturno, pero no te mezcles en el quehacer de los espíritus!

Esto me pareció demasiado y lancé mi pica hacia el lugar de donde provenía la voz; entonces hubo un nuevo relámpago... las tres sombras se desvanecieron en el aire, como las brujas de Macbeth.

— ¿Es que no reconocen en mí a un espíritu? — les grité, aún furioso, con la esperanza de que me escucharan— ¡en mí, que he sido poeta, trovador, titiritero y, sucesivamente, todo lo que corresponde a un espíritu elevado! Me habría gustado conocer sus espíritus en vida (si es que en efecto han pasado al más allá) para saber si podían medirse con el mío; ¿o es que, después de muertos, han ganado en espíritu, como en los casos bien conocidos de algunos grandes hombres, que sólo después de

⁴ A partir de este momento, Bonaventura menciona varias veces al legendario personaje de Don Juan. En esta ocasión la referencia corresponde a la ópera *Don Giovanni* de Mozart.

la muerte se volvieron famosos y cuyos escritos ganaron durante la espera, igual que los buenos vinos?

Entretanto, había llegado a unos pasos de la casa del librepensador excomulgado. La puerta abierta difundía un tenue resplandor que se adentraba en la noche, mezclándose extrañamente con los ocasionales relámpagos, y se escuchaba, cada vez más claro, un murmullo procedente de las montañas; se hubiera dicho que el reino de los espíritus debatía la posibilidad de tomar parte en el drama.

El difunto, de acuerdo con la costumbre, yacía en un féretro descubierto. En torno suyo ardían unas pocas velas que el cura, de diabólica memoria, se había rehusado a bendecir. Tal vez era ésta la razón por la que el difunto sonreía en su sueño profundo, o tal vez eran sus locas ideas que el más allá se había encargado de refutar; su sonrisa brillaba como un reflejo lejano de la vida sobre los rasgos petrificados por la muerte.

Al fondo de un largo corredor en penumbra se veía un nicho tapizado de negro; ahí se encontraban, inmóviles y arrodillados ante un altar, los tres muchachos y la pálida madre — el grupo de *Níobe con sus hijos*—;⁵ absortos en una plegaria llena de angustia, trataban de recuperar el cuerpo y el alma que el cura había otorgado al demonio.

Tan sólo el hermano del desaparecido, un soldado, montaba guardia junto al ataúd; con una fe inconmovible en el cielo y en su propio valor, estaba listo para enfrentar al mismísimo demonio. Su mirada, tranquila y atenta, iba de la cara rígida del muerto al relámpago que por momentos temblaba amenazador entre el débil resplandor de las velas; su sable yacía, desenvainado, sobre el cadáver, y la empuñadura en forma de cruz evocaba a la vez un arma terrenal y una del espíritu.

⁵ Según la mitología, Níobe tuvo catorce hijos que la enorgullecían a tal grado que se atrevió a desafiar a los dioses. En castigo a su soberbia, Apolo mató a sus siete hijos y Artemisa a sus siete hijas. Nueve días y nueve noches lloró Níobe a sus hijos, hasta que los dioses la convirtieron en piedra. En el arte griego existen varias representaciones del mito.

Por lo demás, en todas partes imperaba un mortal silencio; sólo se oía el crepitar de las velas y el lejano gruñido de la tormenta.

Así fue hasta que, una a una, las graves campanadas del reloj anunciaron la media noche. En ese momento, el vendaval arrastró de golpe a las nubes de tormenta y formó, al extenderlas como una mortaja por el cielo, un cuadro nocturno de espanto. Las velas dispuestas alrededor del féretro se extinguieron, mientras el trueno rugía furioso, semejante a un poder turbulento que convocara desde lo alto a los que dormían, y la nube arrojaba llama tras llama, alumbrando periódicamente, con un resplandor violento, el rostro pálido y yerto del difunto. Entonces vi que el sable del soldado resplandecía en la noche; su valeroso dueño se disponía para la batalla.

Y ésta no se hizo esperar. Con un golpe de viento, los tres espectros de Macbeth reaparecieron de pronto, como si la tempestad los hubiera traído agarrados de los cabellos, en un torbellino. El relámpago iluminó las retorcidas máscaras diabólicas, las cabelleras de serpientes y la utilería infernal completa.

El diablo debe haberme aconsejado en aquel momento, pues cuando los tres avanzaron por la callejuela me mezclé rápidamente entre ellos. Se sobresaltaron al ver que un indeseable se les había sumado, tal vez temiendo ser sorprendidos en el mal camino.

— ¡Maldita sea! ¡Ahora resulta que el diablo mismo toma algunas veces el camino estrecho! — exclamé, riendo sardónicamente—. ¡No teman si alguna vez los encuentro fuera de la buena senda, porque soy su igual, hermanos, y deseo hacer causa común con ustedes!

Esto pareció desconcertarlos por completo. Uno de ellos dejó escapar un “¡Dios esté con nosotros!” y se santiguó, lo que me hizo exclamar, azorado:

— Hermano diablo, no traiciones tu naturaleza hasta ese punto, porque me harás sentir decepcionado, y me obligarás a tomarte por un santo, o al menos por un beato... Aunque, pensándolo bien, es de alabar que toleres la cruz y que, teniendo carne de diablo, te hayas acicalado para parecer un santo.

El discurso debió terminar de convencerlos de que yo no era su semejante, y los tres cayeron sobre mí, amenazándome, en un tono típicamente clerical, con la excomunión y otras dulzuras si me atrevía a meterme con ellos.

— No se preocupen — repliqué— : aunque hasta hoy no había creído en el diablo, después de verlos no me queda duda de que ustedes son de los suyos. Sigán con sus asuntos, que con el infierno y con la Iglesia nada puede hacer un pobre vigilante nocturno.

Continuaron su camino hacia el interior de la casa. Yo los seguí, inquieto.

Aquella fue una escena escalofriante. La oscuridad y los relámpagos disputaban sin tregua. De pronto, la claridad permitía ver al trío en plena batalla alrededor del féretro, y el brillo de la espada en la mano del acerado hombre de guerra; en el centro, el muerto parecía observarlo todo con su rostro blanco e inanimado, como una máscara. Un momento después era de nuevo noche profunda; sólo en el fondo del nicho se veía un tenue resplandor y a la madre arrodillada con los tres niños, concentrados en su plegaria desesperada.

Todo sucedía en silencio, sin palabras; pero de pronto se oyó el estruendo de algo que se derrumba; se hubiera dicho que el diablo estaba ganando la partida. Los relámpagos se espaciaron y fue de noche durante un largo rato. Entonces vi que dos salían rápidamente por la puerta; pude distinguirlos en la oscuridad por el brillo de sus ojos... al parecer llevaban a un muerto con ellos.

Permanecí junto a la entrada, blasfemando para mis adentros; el corredor se encontraba en tinieblas, no se movía ni un alma, y pensé que para entonces el valiente guerrero tendría, por lo menos, el cuello roto.

En ese momento estalló un violento relámpago que hizo a la nube de tormenta descargarse entera, y que permaneció por un momento en el aire sin apagarse, semejante a una antorcha. El soldado estaba de pie junto al féretro, otra vez sereno e inamovible, y el cadáver sonreía como antes... Pero, ¡prodigio!, muy cerca de la amable faz del muerto reía, maliciosamente, una cabeza diabólica, arrancada de

su tronco, y un purpúreo hilo de sangre manchaba el blanco sudario del librepensador dormido.

Con un estremecimiento, me envolví en mi abrigo, olvidándome de soplar en mi cuerno y dar la hora, y corrí hacia mi garita.

Tercera vigilia

A nosotros, los vigilantes y los poetas, nos importa muy poco el trajín diurno de los hombres; como se sabe, en estos tiempos sus acciones los vuelven ordinarios, y sólo cuando sueñan se les puede conceder algún interés. Por esto, sólo me enteré de parte del siguiente suceso, que también así, incompleto, deberé narrar.

Por causa de una cabeza todo el mundo se quebraba la suya, aunque no se trataba en este caso de una cabeza ordinaria, sino de la cabeza del demonio mismo.

La justicia, a la que fue sometido el caso, se negó a encargarse de él, argumentando que las cabezas no caen dentro de sus terrenos.

Se trataba de un asunto espinoso, y se llegó a discutir si se debía juzgar al soldado *criminaliter*, en tanto que había cometido un homicidio, o si más bien se le debía canonizar por ser el diablo la víctima. Esta última circunstancia provocó nuevas desgracias, pues durante varios meses no se pidió ninguna absolución, ya que la gente negaba la existencia del demonio, invocando como argumento la cabeza, que mientras tanto había sido puesta bajo custodia. Los curas gritaban con roncas voces desde los púlpitos, y aseguraban, tajantes, que un demonio puede existir incluso sin cabeza. Se decían dispuestos a presentar evidencias obtenidas de sus propias fuentes.

El simple examen de la cabeza no dejaba traslucir gran cosa. Las facciones eran de acero, pero una cerradura ubicada en el costado casi permitía suponer que el diablo ocultaba un segundo rostro bajo el primero, el cual tal vez tenía reservado para algunos escogidos días de fiesta. Lo peor era que para esta cerradura, y por consiguiente para el segundo rostro, faltaba la llave. Quién sabe cuántas espantosas observaciones sobre la fisonomía demoniaca habrían podido realizarse de ser otras las circunstancias, pues el primero era sólo el rostro cotidiano que el diablo ostenta en cualquier grabado.

En medio de esta confusión general, y al no existir la certeza de que se tratara de la cabeza del diablo, se decidió enviarla a Viena, al doctor Gall,⁶ quien deseaba buscar en ella las inconfundibles protuberancias satánicas. Pero la Iglesia, que intempestivamente decidió mezclarse en el tema, declaró que, en primera y última instancia, debía recurrirse a ella para tomar esta clase de decisiones, e hizo que el cráneo le fuese entregado; éste, según se dijo, desapareció poco después, y más de un prelado aseguró haber visto al diablo en persona llevarse la cabeza que le faltaba.

Así terminó el asunto, sin haber sido aclarado, y más aún porque el único que podría haber arrojado alguna luz al respecto, justo aquel cura que había lanzado el anatema contra el librepensador, murió repentinamente de una apoplejía. Al menos, eso fue lo que dijeron rumores y prelados, pues el cuerpo en sí no lo vio ningún profano: por ser la estación cálida, hubo necesidad de enterrarlo de inmediato.

La historia dio vueltas en mi cabeza mientras hacía mi ronda nocturna, pues hasta entonces sólo había creído en un diablo poético y de ninguna manera en el verdadero. En lo que se refiere al poético, es sin duda una lástima que haya caído en desuso, y que en vez de un absoluto principio del mal se prefieran las maldades virtuosas a la manera de Iffland y Kotzebue,⁷ en las que se humaniza al demonio, mientras que el hombre es satanizado. En tiempos de pacatería se teme a la idea de lo absoluto y de lo autónomo, por lo que no se toleran ni la ligereza ni la seriedad, ni la virtud ni la maldad verdaderas. El carácter de la época está remendado y parchado como una camisa de fuerza, y lo más irritante es que el loco que se encuentra dentro desea ser tomado en serio...

⁶ Franz Joseph Gall (1758-1828) fue el padre de la frenología, disciplina que considera al cerebro como un conjunto de órganos, a cada uno de los cuales corresponde una facultad intelectual o emotiva.

⁷ Iffland (1759-1814) fue director del teatro nacional de Berlín. Se constituyó como retratista de los medios burgueses y uno de los principales representantes de la comedia sentimental. Por su parte, Kotzebue (1761-1819), adversario del romanticismo, escribió numerosas obras de teatro moralizantes y llenas de sentimentalismo. Fue el autor dramático más representado de su época.

Mientras así reflexionaba, me había colocado en un nicho, delante de un Crispín de piedra que portaba un abrigo gris semejante al mío. De pronto aparecieron una silueta femenina y una masculina, y casi fueron a apoyarse en mí, tomándome por el ciego sordomudo de piedra.

El hombre estaba enfrascado en una retórica bombástica e invocaba, sin tomar aliento, al amor y a la fidelidad; en contraste, la fémina se mostraba ya crédula, ya dudosa, con afectados ademanes. Entonces él se dirigió a mí con impertinencia, y juró permanecer fiel y constante como la estatua. Eso bastó para despertar al sátiro que llevo dentro, y cuando, para rendir su protesta, puso la mano sobre mi abrigo, me sacudí un poco, maliciosamente, lo cual sorprendió a ambos; pero el amante no le dio importancia al suceso y dijo que la base de la estatua debía estar floja, lo cual había afectado su equilibrio.

A continuación comprometió su alma en prenda de fidelidad, y lo hizo a la manera de diez personajes distintos tomados de dramas y tragedias de la última temporada. Terminó hablando igual que Don Juan, a cuya representación había asistido aquella noche, y concluyó con esta bravata:

— Si mis palabras no son sinceras, esta piedra asistirá como espantoso convidado a nuestro banquete nocturno.

Yo me di por enterado, y también escuché que la mujer le describió la casa y un mecanismo oculto que le permitiría abrir la puerta; por último, fijó la medianoche como hora del festín.

Llegué al lugar media hora antes, encontré la casa, la puerta y el mecanismo secreto, y trepé furtivamente por la escalera trasera hasta llegar a una habitación iluminada por el crepúsculo. La luz entraba por dos puertas de cristal; me aproximé a una de ellas y entreví a un ser que estaba sentado, en camisa de dormir, ante una mesa de trabajo. Primero dudé si se trataba de un hombre o de un autómatas; así de difusos aparecían en él todos los rasgos humanos, salvo la expresión típica del trabajo. La creatura escribía sentencias, sepultada entre legajos como un lapón

enterrado vivo. Me pareció que deseaba probar, desde la superficie de la tierra, los usos y costumbres de la vida subterránea, porque de su frente rígida, como de madera, había desaparecido todo rastro de pasión y de interés; parecía que la marioneta, tiesa y sin vida, estuviera sentada dentro de un ataúd de actas apollilladas. Entonces, alguien tiró del hilo invisible, los dedos tamborilearon, tomaron la pluma y firmaron, uno después del otro, tres documentos; agucé la vista: eran sentencias de muerte. Sobre la mesa se encontraban el *Justiniano* y el *Código Penal*, que parecían constituir el alma de la marioneta.

Nada pude reprochar, pero imaginé al frío justiciero como una máquina automática de la muerte, que se dejara caer a ciegas, y a su mesa de trabajo como una plaza pública en la que, en cosa de un minuto, con tres movimientos de la pluma había ejecutado tres condenas a muerte. Por el cielo que, si tuviera que elegir, preferiría ser un pecador vivo que ese virtuoso muerto.

Me sentí aún más impresionado cuando vi, sentada e inmóvil frente a él, una copia suya, modelada en cera y sorprendentemente fiel, por si no fuera suficiente con un ejemplar sin vida y se requiriese un doble para que aquella curiosidad muerta pudiera ser observada desde dos ángulos diferentes.

Entonces, la dama de la escena anterior entró en la habitación; la marioneta se quitó el gorro y lo dejó a un lado, ansiosa y expectante.

— ¿Todavía despierto? — dijo ella—. ¡Claro, usted lleva una vida desordenada, con la fantasía siempre dispuesta!

— ¿Fantasía? — preguntó él, asombrado—. ¿Qué quiere usted decir con eso? No entiendo la nueva terminología que ha dado en utilizar.

— Y eso se debe a que usted no se interesa en las cosas elevadas, ¡ni siquiera en lo trágico!

— ¿Lo trágico? ¡Por supuesto que me interesa! — respondió él, pagado de sí—. Míre: acabo de ordenar la ejecución de tres delincuentes.

— ¡Dios mío, qué sentimientos!

— ¿Cómo? Esperaba darle gusto con ello, ya que en los libros que usted lee pierde la vida tanta gente.. ¡También procuré, para darle una sorpresa, que las ejecuciones coincidieran con su cumpleaños!

— ¡Dios santo! ¡Mis nervios!

— ¡Ay, sus ataques han venido ocurriendo con tanta frecuencia que los temo con anticipación!

— Por desgracia, usted no puede hacer nada al respecto. ¡Ande, váyase a dormir, se lo suplico!

La conversación terminó y él se fue, secándose el sudor de la frente. En ese momento, diabólicamente, decidí que, de ser posible, esa misma noche empujaría a su mujer hasta hacerla caer con cargos criminales bajo el yugo del *Código Penal*, para que así quedara a su merced.

No pasó mucho tiempo antes de que Marte se deslizara hasta la Venus. Por lo que a mí respecta, nací cojo y sin muchos encantos, así que, faltándome solamente una red de oro para hacer de Vulcano, decidí brillar por la elocuencia de algunas verdades y axiomas morales.

La cita no empezó mal del todo; el galán solamente pecó en contra de la poesía al imprimir un giro demasiado material a sus descripciones: pintó cielos llenos de ninfas y de traviosos cupidos en el dosel bajo el que esperaba encontrar reposo, y salpicó el camino que llevaba hasta ahí con rosas falsas, que dejaba caer en abundancia mediante delicadas florituras verbales; al mismo tiempo, evadía hábilmente, con movimientos ligeros y frívolos, las espinas que, aquí y allá, amenazaban con despellejarle los pies.

Una vez que el pecador se remontó de esta forma a un terreno poético y barrió con la moral, de acuerdo con el espíritu de las nuevas teorías, la cortina de seda verde cayó frente a la puerta vidriera, y aquel lugar tomó el aire de una escena de alcoba. Al instante, puse en marcha mi *antipoeticum* y soplé muy fuerte mi cuerno de velador mientras me impulsaba hasta el pedestal, aún vacío, de la estatua

de la justicia, que seguramente aún se encontraba en el taller del escultor. Ahí permanecí, silencioso e inmóvil. El estridente sonido arrancó de la poesía a la pareja, y al marido del sueño, de manera que los tres acudieron al mismo tiempo por dos puertas distintas.

— ¡El convidado de piedra! — exclamó el amante, estremeciéndose al mirarme.

— ¡Ah, mi Justicia! — dijo el marido—. ¿La han terminado al fin? ¡Qué gran sorpresa me das, querida!

— Craso error — intervine—, la Justicia yace aún en casa del escultor, y yo sólo ocupó provisionalmente este pedestal, con el propósito de evitar que permanezca vacío en ocasiones especiales. Ciertamente, soy sólo un vil sustituto, pues la Justicia es fría como el mármol y no tiene un corazón en su pecho de piedra; yo, en cambio, soy un pobre rufián lleno de debilidades sentimentales y, de tanto en tanto, poéticas. Aún así, puedo ayudar en los quehaceres domésticos y en caso necesario incluso representar el papel de convidado de piedra. Semejantes invitados presentan la ventaja de no participar en las comidas ni calentarse cuando esto pueda resultar incómodo; a diferencia de ellos, otros huéspedes prenden el fuego con gran facilidad, y lo atizan bajo las narices del señor de la casa... así lo demuestra el ejemplo presente.

— Ay, ay, Dios mío, ¿de qué se trata todo esto? — balbuceó el marido.

— ¿Se refiere usted a que los mudos hayan comenzado a hablar? Es consecuencia de la frivolidad de la época. No se debe invocar al demonio. Sin embargo, nuestros jóvenes mundanos llegan aún más lejos y hacen mal uso de su nombre ante las almas débiles, para hacer gala de heroísmo. Así, he tomado a mi hombre la palabra, aun cuando en realidad no pertenezco a este lugar, sino a la plaza del mercado, donde, con abrigo gris, figuro como San Crispín de piedra.

— ¡Oh, Dios, qué se puede pensar de este caso! — continuó aquél, alarmado—. ¡Está fuera del orden y no tiene precedente!

— ¡Para el hombre de leyes, por supuesto! Este Crispín era, a saber, un zapatero, pero a causa de una rara piedad y un verdadero exceso de virtud, se dio al latrocinio, y se dedicó a robar cuero para calzar a los pobres. ¡Usted dirá qué castigo corresponde a semejante falta! No veo más remedio que colgarlo primero y canonizarlo después. Habría que invocar motivos análogos al procesar, por ejemplo, a los adúlteros que atentan contra las leyes con el único fin de preservar la paz doméstica; en este caso, el *animus* es loable y, por lo general, eso es lo más importante. ¿Acaso hay alguna mujer que no atormentaría a su marido hasta la muerte si no tuviera a la mano a un amigo de la casa, dispuesto a convertirse en un canalla con tal de ejercer la virtud? Heme aquí en el meollo del asunto; ahora podemos, en el nombre de Dios, abrir el libro de penas criminales. Sin embargo, veo que los sospechosos han perdido el conocimiento: ¡hay que interrumpir la audiencia!

— ¿Sospechosos? — preguntó el marido mecánicamente—. Yo no veo ningún sospechoso, ¡esa mujer es mi cara mitad!

— Bien, entonces nos ocuparemos de ella en primer lugar. ¡Su cara mitad! ¡Muy atinado! Esto quiere decir que ella es la mitad que constituye, en el matrimonio, la cruz o el suplicio..., y vaya que se trata de un matrimonio ejemplar, cuando esta cruz es solamente la mitad de él. Si a usted, por lo tanto, como segunda mitad, corresponde ser la bendición conyugal, su matrimonio debe ser un verdadero un paraíso sobre la tierra.

— ¡La bendición conyugal! — repitió él, con un suspiro profundo.

— Nada de glosa sentimental, querido amigo; mejor echemos un vistazo al segundo sospechoso que, de terror al convidado de piedra, yace también inconsciente. Si el derecho permite, con base en principios morales, deducir atenuantes para los procesados, me agradecería ser el defensor de este reo, y al menos quisiera evitar la decapitación que le corresponde según la *Carolina*;⁸ sobre todo en

⁸ Bonaventura se refiere aquí a la *Constitutio Criminalis Carolina*, código de leyes criminales y procedimientos penales promulgado en 1432, bajo el reinado de Carlos V.

vista de que, a esta clase de infractores, la decapitación sólo se puede aplicar simbólicamente, porque, en rigor, la cabeza tiene poco que ver con su delito.

— ¡Mi Karolina tendría que haberse vuelto cruel de un momento a otro! — dijo el marido, que empezaba a confundirse—. ¡Hace tan poco aún se estremecía al oírme hablar de ejecuciones!

— No puedo culparlo por no distinguir una Carolina de la otra —le contesté—, pues su Karolina de carne y hueso, como buena cruz y tortura del matrimonio, puede confundirse fácilmente con la *Carolina* penal, que tampoco es un lecho de rosas. Casi me atrevería a sostener que la Karolina matrimonial es peor que la imperial, pues al menos esta última en ningún caso aplica un tormento de por vida.

— ¡Pero Dios, esto tiene que terminar! — dijo él de pronto, como si estuviera volviendo en sí—. Uno ya no sabe si está despierto o soñando; si no fuera porque estoy seguro, al punto de poderlo jurar, de haber escuchado el cuerno del velador hace un momento, me palparía y me pellizcaría para si ver si estoy dormido o despierto.

— ¡Ah, Dios mío! — exclamé—. He despertado justo ahora que usted hablaba de mí, y es una suerte que no me encuentre en un lugar elevado, por ejemplo sobre un techo o en las alturas de una inspiración poética, pues me habría roto el cuello al caer. Afortunadamente estoy aquí, donde debe estar la Justicia, y no más alto, por lo que permanezco al mismo nivel que los demás hombres. Pero usted me mira fijamente, sin entender nada; ahora le explicaré: Soy un vigilante nocturno, y a la vez soy sonámbulo, precisamente porque ambas funciones se ven fácilmente reunidas en una sola persona. Por esta razón, cuando desempeño mi oficio de velador, a menudo quisiera, siendo sonámbulo, treparme en lugares difíciles, por ejemplo, los remates de los techos u otros sitios igualmente peligrosos, y así fue que llegué a este pedestal de Temis. Es ésta una extraña y desesperada situación, y un día me llevará a romperme el cuello. Sin embargo, en varias ocasiones he podido defender de los

ladrones a los buenos habitantes de esta ciudad justamente gracias a mi costumbre de husmear en todos los rincones; porque, sabrá usted, el ladrón más pernicioso no es precisamente el que, desde el exterior, abre las puertas de las tiendas con una barreta. Creo que éste es un punto en mi favor, ¡y ahora me despido!

Ahí dejé, sumidos en el asombro, al esposo y a los otros dos, que entretanto habían recobrado el conocimiento. Ignoro cómo habrán terminado la velada.

Cuarta vigilia

Entre mis lugares favoritos para hacer un alto durante mis rondas nocturnas se encuentra la entrada de la vieja catedral gótica. Allí me instalo, bajo el resplandor mortecino de una lámpara solitaria siempre encendida, y a menudo tengo la impresión de ser un espíritu nocturno. El lugar invita a la contemplación; hoy me llevó a mi propia historia, y me puse a hojear, distraídamente, el libro de mi vida, que está escrito de manera bastante alocada y confusa.

Ya desde la primera página se experimenta cierta perplejidad, y la *pagina V* no trata de mi nacimiento, sino de la búsqueda de tesoros. En ella hay signos místicos procedentes de la Cábala, y la ilustración muestra a un curioso zapatero, que desea abandonar la creación de zapatos para aprender la del oro. Junto a él está una gitana de rostro amarillento e impreciso, con el crespo cabello desordenado sobre la frente; está enseñándole cómo buscar tesoros: le da una varita mágica y le muestra el lugar preciso donde, en tres días, deberá desenterrar uno. Hoy tengo el capricho de ocuparme solamente de los grabados del libro; así, paso al

Segundo grabado.

Aquí aparece de nuevo el zapatero, esta vez sin la gitana; el artista ha plasmado su rostro con mucha mayor expresividad. Sus rasgos son vigorosos y muestran que el hombre no se ha limitado a ocuparse de los pies, sino que ha llegado *ultra crepidam*.⁹ Es una contribución satírica al tema de los errores del genio, y muestra que el buen sombrerero sólo puede ser mal zapatero, y viceversa, cuando se voltea el ejemplo de los pies a la cabeza... El lugar es una encrucijada; los trazos negros sugieren la noche, y un zigzag en el cielo representa un relámpago. Está claro que cualquier otro,

⁹ Más allá de las sandalias. La frase completa, *Ne sutor ultra crepidam*, es una cita de Plinio de donde viene el proverbio "Zapatero a tus zapatos".

cualquier hombre con un oficio honesto, abandonaría de inmediato un lugar como aquél, pero nuestro genio no se deja perturbar. Ya ha logrado desenterrar un pesado baúl, y está a punto de abrirlo para ver el tesoro que acaba de apropiarse. Pero, oh cielos, su contenido únicamente podría ser considerado como un tesoro por los amantes de las curiosidades... pues soy yo mismo, en carne y hueso, quien se encuentra en el cofrecillo, sin ningunos bienes muebles y mostrando el continente de todo un ciudadano del mundo.

Las consideraciones de mi buscador de tesoros sobre su hallazgo no se encuentran en el grabado, porque el artista no quiso sobrepasar en lo más mínimo las fronteras de su arte.

Tercer grabado

Aquí se requiere un buen comentarista... Me encuentro leyendo un libro, y estoy sentado encima de otro; mi padre adoptivo se ocupa de un zapato, pero al mismo tiempo da libre curso a sus reflexiones sobre la inmortalidad. El volumen sobre el cual estoy sentado contiene las *Piezas de carnaval* de Hans Sachs,¹⁰ el que estoy leyendo es la *Aurora* de Jakob Böhme; estos libros son el núcleo de nuestra biblioteca familiar, porque ambos autores pertenecieron al gremio de los zapateros y los poetas.

No quiero extenderme en el comentario ya que, por sí mismo, el grabado explica de sobra mi originalidad. Por lo tanto, prefiero leer el

Tercer capítulo

en silencio, sólo para mí. Éste ha sido escrito por mi zapatero, quien, mientras le fue posible, estuvo al tanto de mi desarrollo, y comienza como sigue:

¹⁰ Hans Sachs (1494-1576) fue un prolífico poeta y dramaturgo alemán, autor de numerosas farsas. Además, ejerció el oficio de zapatero.

A menudo tengo una sensación extraña al observar a Kreuzgang¹¹ (así me llamó mi padrino, bautizándome, de acuerdo con la costumbre, con el nombre del lugar en el que me encontró). No se le puede medir con la misma vara que a los demás, pues hay algo desbordado en él, al igual que en el viejo Böhme, quien también desde muy joven se aventuró más allá de la fabricación de zapatos para abismarse en los misterios. Este muchacho es parecido: las cosas más ordinarias le parecen maravillosas; por ejemplo, un amanecer, cosa que puede verse todos los días, y que a los demás mortales no nos inspira nada extraordinario. Lo mismo le sucede con las estrellas del cielo y con las flores de la tierra, a las que a menudo incita a conversar y a mantener un comercio prodigioso. Recientemente me hizo sentir muy confundido acerca de un zapato, pues comenzó a preguntarme por cada una de las partes que lo componían; después de que le di una amplia explicación al respecto, me pidió información, bruscamente, sobre cada sustancia, y se remontó cada vez más lejos, primero dentro de las ciencias naturales, llevando el cuero hasta el buey, y después más lejos todavía, hasta que me encontré con mi zapato en las alturas de la teología, y él me dijo con rudeza que era un ignorante de mi oficio, porque no podía instruirlo sobre sus causas últimas. A menudo dice también que las flores son una escritura, que no entendemos porque somos incapaces de leerla, y lo mismo piensa acerca de las piedras de colores. Él espera aprender algún día su lenguaje, y ha prometido que entonces compartirá con los demás sus maravillosos descubrimientos. Con frecuencia espía a las moscas y a los mosquitos mientras zumban al calor del sol, pues cree que discuten asuntos de importancia, que hasta ahora ningún hombre ha llegado siquiera a sospechar; cuando parlotea sobre esto con los oficiales y aprendices del taller, y ellos se ríen de él, declara solemnemente que son ciegos y sordos, razón por la cual no pueden ver ni oír lo que sucede a su alrededor. Ahora se sienta a leer de día y de noche a Jakob Böhme y a Hans Sachs, un par de zapateros muy singulares, a quienes nadie ha comprendido del todo, ni siquiera en su propio tiempo.

Por lo menos una cosa es clara como el sol: Kreuzgang no es un ser humano común, y así lo demuestra la manera poco ordinaria en que llegué hasta él..

Nunca se borrará de mi mente la tarde en la que, malhumorado a causa de lo mísero de mis ganancias, me quedé dormido sobre mi trípode — no es casual que se haya tratado justamente de un trípode, como después me han dicho—¹² y soñé que encontraba un tesoro en un cofre cerrado; no obstante, se me pidió que no lo abriera antes de despertar. Todo era tan nítido, y tenía tanta lógica, puesto que el sueño y la realidad se diferenciaban con indiscutible claridad, que ya nunca pude sacarme la idea de la cabeza, y finalmente inicié tratos con una gitana para emprender el experimento.

Todo sucedió dentro del orden previsto: saqué el cofre que había aparecido en el sueño, no sin antes preguntarme si en verdad estaba despierto, y entonces lo abrí; pero en lugar del oro que esperaba encontrar, me di cuenta de que había sacado de la tierra a este niño prodigioso.

¹¹ *Kreuzgang*: en alemán, “crucero”, “encrucijada” o “claustro”. La palabra sugiere también “cargar una cruz” o “procesión con una cruz”.

¹² Alusión al trípode de la pitonisa del oráculo de Delfos.

Al principio me sentí un tanto decepcionado, porque este tesoro vivo por lo menos debía venir acompañado de un tesoro inanimado, para que hubiera algún beneficio, y el muchacho estaba desnudo como un recién nacido; incluso empezó a reírse cuando lo miré en aquel estado. Después de reflexionar más profundamente, saqué mis propias conclusiones, por lo que conduje cuidadosamente el tesoro hasta mi casa.

Hasta aquí había llegado mi buen zapatero, cuando fui interrumpido por una extraña aparición. Una alta silueta masculina, envuelta en un abrigo, caminó con amplias zancadas a través de la bóveda y se detuvo ante una lápida. Me deslicé suavemente detrás de una columna para acercarme; el hombre se quitó el abrigo y pude ver, bajo los negros y desordenados cabellos que le caían sobre la frente, un rostro sombrío y hostil, de tinte ceniciento y meridional.

Siempre que me encuentro ante una vida ajena y desconocida, me asalta la misma emoción que ante el telón que está a punto de abrirse y dar paso a la representación de una obra de Shakespeare, y en ambos casos prefiero que se trate de una tragedia, ya que, aparte la auténtica seriedad, sólo disfruto la gracia trágica, y a los bufones, como en *El rey Lear*, precisamente porque ellos son los verdaderos irreverentes, practican la farsa *en gros*¹³ y no respetan ningún aspecto de la vida humana. Por el contrario, los pequeños graciosos y los autores cómicos bienintencionados, que se acantonan en las historias de familia, y que no se atreven a burlarse de los dioses mismos, como lo hiciera Aristófanes, me repugnan cordialmente, al igual que las almas débiles y sensibles que, en lugar de destruir la vida de un hombre para que la humanidad se eleve con su ejemplo, aplican sólo pequeños tormentos, y tienen al médico listo a un lado del supliciado para que les indique con precisión el grado de tortura que puede soportar, con el fin de que el pobre diablo, si bien destrozado, pueda salir de ahí con vida; como si la vida fuese el bien máspreciado, y no el hombre, que por supuesto sobrepasa la vida, ya que ésta

¹³ En grande. En francés en el original.

no es más que el primer acto y el *inferno* en la *Divina Comedia*, lugares por los que debe pasar antes de llegar a su ideal...

Así pues, nuestro hombre, que estaba arrodillado sobre la lápida, cerca de mí, tenía en la mano un puñal de hoja reluciente que había sacado de una funda bellamente trabajada, y el halo de auténtica tragedia que lo rodeaba me obligó a permanecer a su lado.

Yo no tenía la menor intención de dar voces de alarma en caso de que se propusiera consumir el acto, y tampoco quise permanecer entre bastidores, como el confidente, listo para hacer mi entrada en el quinto acto y detener, justo a tiempo, el brazo de mi héroe, porque su vida me parecía semejante a la hermosa funda que sostenía en la mano y que un momento antes ocultaba el puñal en su colorida envoltura, o como la canasta de flores de Cleopatra, bajo cuyas rosas acechaba una mortífera serpiente; una vez que todo ha sido dispuesto para el drama de la vida, no se debe tratar de impedir la trágica catástrofe.

En mis tiempos de titiritero tuve un rey Saúl que se parecía a este hombre tanto como un cabello a otro, incluso en todos sus gestos... los mismos movimientos mecánicos, de madera, y el mismo estilo antiguo y envarado que distingue a las compañías de marionetas de los actores de carne y hueso, quienes, incluso en los teatros actuales, no conocen la técnica correcta para representar a la muerte.

Sólo cabía esperar que el telón cayera de un momento a otro cuando el hombre, que ya tenía el brazo levantado para asestar el golpe mortal, se quedó de pronto paralizado, y así permaneció, de rodillas sobre la lápida como una estatua de piedra. Entre la punta del puñal y el pecho que debía atravesar no quedaba más que un palmo, y la muerte amenazaba de cerca a la vida, pero el tiempo parecía haberse detenido y negarse a seguir su curso; el instante se convertía en eternidad, manteniendo en suspenso todas las transformaciones.

Se apoderó de mí una extraña inquietud; horrorizado, alcé la vista hacia la esfera del reloj de la iglesia: también ahí se habían detenido las manecillas, marcando

silenciosamente la media noche. Yo mismo me sentía inmovilizado, alrededor todo parecía estar detenido, sin vida: el hombre ante la tumba, la catedral con sus altas e inquebrantables columnas y sus monumentos funerarios, rodeados de caballeros arrodillados y de santos de piedra que parecían aguardar, inmóviles, el advenimiento de un tiempo nuevo, una progresión que los liberara del hechizo.

Poco después, el engranaje del reloj pudo zafarse del atasco, la manecilla dio un paso y el primer toque de la medianoche resonó lentamente en la bóveda desierta. Entonces, como impulsado por la marcha del reloj, el hombre arrodillado ante la tumba pareció reanimarse; el puñal cayó ruidosamente sobre la piedra y se rompió.

— ¡Maldita parálisis! — dijo fríamente, como si se tratara de un hecho habitual—. Siempre me detiene antes de asestar el golpe — con esto se puso de pie, como si nada hubiera ocurrido, y comenzó a alejarse.

— Me agradas — le grité—. Hay en tu vida carácter y una calma en verdad trágica. Amo la grandeza de la dignidad clásica en el hombre que desdeña las palabras fútiles cuando los actos se imponen; el *salto mortale* que te disponías a ejecutar no es poca cosa y pertenece a los momentos climáticos que suelen reservarse para el final.

— Si vas a ayudarme a dar el salto — dijo él, sombrío— te estaré agradecido, pero si no, ahórrate las reflexiones y los panegíricos. Sobre el arte de vivir ya se ha escrito demasiado, pero hasta hoy he buscado en vano un tratado sobre el arte de morir. ¡Y no puedo morir!

— ¡Ay, si algunos de nuestros bienamados escritores poseyeran el mismo don que tú! — grité— ¡qué importaría que sus obras fuesen efímeras, si ellos mismos serían entonces inmortales y podrían continuar ejerciendo por siempre su efímera escritura, a la vez que ser apreciados hasta el día del Juicio Final! Sin embargo, para su desgracia, todos se enfrentan demasiado pronto con la hora en que sus flores de un día deben morir junto con ellos... Ay, amigo, si en este momento pudiera hacer de ti un Kotzebue, ese Kotzebue no perecería jamás, e incluso cuando todo lo demás hubiera terminado, sus últimas obras estarían presentes en el grabado final de

Hogarth,¹⁴ ¡y el tiempo aún podría encender su pipa con una escena de su último drama, para entrar en la eternidad con esa inspiración!

Ahora, el hombre deseaba retirarse en silencio, al contrario de los malos actores, que se guardan una vehemente tirada para el final, pero lo retuve tomándolo de una mano y le dije:

— Es inútil que te apresures, amigo, porque tú siempre tendrás tiempo... al menos mientras en el mundo se pueda seguir hablando de tiempo. De tus palabras deduzco que eres el Judío Errante, quien, a causa haber blasfemado contra el Eterno, recibió el castigo de ser inmortal aquí abajo, donde todo muere en torno suyo. Tienes un aire sombrío; tú, el único hombre cuya vida nunca será atravesada por la manecilla del tiempo que sobrevuela la esfera del reloj cual filosa espada, asesina implacable; el único que jamás morirá, a menos que sea destruido el mecanismo de acero. Mira esto con buenos ojos: será interesante y divertido presenciar como espectador la gran tragicomedia de la historia universal hasta el último acto; cuando todo haya terminado y te encuentres, único sobreviviente del diluvio, de pie sobre la última cima, podrás regalarte el íntimo placer de abuchear cuanto desees la pieza entera, para después, colérico y salvaje como un nuevo Prometeo, arrojarte al abismo.

— Empezaría con gusto la rechifla — dijo él, desafiante— si el autor no me hubiera incluido en la pieza como uno de los protagonistas del drama; ¡eso jamás se lo perdonaré!

— ¡Mejor aún! — exclamé—. Así, en el último momento, tendremos una revuelta dentro de la pieza y el héroe principal se sublevará contra su autor. Esto sucede a menudo incluso en las modestas imitaciones de la gran comedia universal, y

¹⁴ El último grabado de William Hogarth (1697-1764), *The Bathos*, fechado en 1764, representa a Cronos fumando su última pipa en la escenografía en ruinas del teatro del mundo. A su alrededor yacen los restos de las actividades humanas: un ejemplar maltrecho del periódico *The times*, una campana, una paleta de pintor... sólo a lo lejos se mantiene en pie un patíbulo listo para la ejecución. Cronos tiene en la mano su testamento, extendido en favor del caos.

el héroe termina por salirse de las manos al dramaturgo, que ya no es capaz de imponerle su voluntad. Ah, cómo me gustaría escuchar tu historia, viajero eterno, para desternillarme de risa, como suelo hacer frecuentemente al presenciar una solemne tragedia; por el contrario, de vez en cuando rompo a llorar ante una buena farsa, porque ¡aquello que es en verdad grande o audaz siempre puede encontrarse al mismo tiempo en estos extremos opuestos!

— Comprendo lo que dices, mi pícaro amigo — dijo el hombre—. Y sucede que yo también estoy lo suficientemente furioso para reír y contarte mi historia. Pero, por todos los cielos, ¡no te pongas solemne en ningún momento de mi relato, porque en ese mismo instante me callaré!

— No tengas cuidado, camarada, pues habré de reír contigo — le respondí. Él se sentó a los pies de una familia de caballeros de piedra que oraba ante su propia tumba, y comenzó:

— Estarás de acuerdo conmigo en que es condenadamente aburrido desarrollar la propia historia episodio tras episodio, sin más complicaciones; por eso prefiero convertirla esta vez en acción y representarla como una obra de marionetas con un Juan Salchicha;¹⁵ así todo será más gracioso y fácil de entender.

»El espectáculo comienza con la ejecución de una sinfonía de Mozart a cargo de malos músicos de pueblo, lo que va muy bien con una vida fracasada y eleva el espíritu con pensamientos sublimes, a la vez que dan ganas de mandarlo todo al diablo al escuchar semejantes graznidos... Entonces aparece Juan Salchicha y disculpa al titiritero porque, tal como lo hace nuestro buen Dios, ha asignado los papeles principales a los actores menos talentosos, pero aventura que, en compensación, la pieza será más conmovedora, como sucede cuando los poetas mediocres se lanzan a tratar los grandes temas trágicos. Sobre la vida y el ambiente de la época, señala con terquedad que ambos son más deplorables que cómicos, y que hoy en día existen

¹⁵ *Hanswurst*: personaje equivalente al *Pulcinella* de la comedia del arte italiana. Se le llama así a causa de su gran nariz, y de su costumbre de comer salchichas.

menos motivos de risa que de llanto en lo que al hombre se refiere, por lo que él mismo se ha convertido en un bufón grave y moral, y sólo se presenta en el género noble que le reporta muchos aplausos.

»A continuación entran en escena los títeres de madera. Dos hermanos sin corazón se abrazan; Juan Salchicha se ríe del ruido que hacen sus brazos al entrechocar y del beso que se dan, porque son incapaces de estirar sus labios tiesos. Uno de los hermanos de madera se apega al estilo de las marionetas y se expresa con infinita tirantez, en largos y resechos periodos desprovistos de vida; por lo mismo, éstos son un modelo de estilo prosaico. En cuanto al otro títere, le gustaría pasar, con su tono afectado, por un actor de carne y hueso, y se expresa de vez en cuando en yambos torpes, rimando incluso algunas sílabas finales, lo que lleva a Juan Salchicha a mostrar su aprobación con un movimiento de cabeza e iniciar una larga perorata sobre el calor de los sentimientos en una marioneta y sobre la declamación elegante de la poesía trágica... Acto seguido, los dos hermanos se dan las manos de madera y salen del escenario. Juan Salchicha ejecuta un *solo* de danza en adición al programa y, durante el intermedio, Mozart tiene de nuevo la palabra por gracia de los músicos pueblerinos.

»Después, la acción continúa. Dos nuevos títeres suben a escena: una Colombina y un paje que la cubre con una sombrilla; la Colombina es la *prima donna* de la compañía y, sin exagerar, la obra maestra del artesano: un auténtico perfil griego, y todo lo demás modelado de acuerdo con el ideal. Aparece uno de los hermanos — el que antes habló en prosa—; la espía, se golpea el pecho a la altura del corazón y de pronto comienza a hablar en verso, rimando todas las sílabas finales, o bien aplicando la asonancia en *A* y en *O*, lo que horroriza a la Colombina al punto de hacerla salir corriendo acompañada por el paje. El otro quiere lanzarse detrás de ella, pero, debido a un error del titiritero, tropieza violentamente con Juan Salchicha, que improvisa un cruel discurso satírico, con el que le explica que su creador — es decir, el titiritero— no tiene la más mínima intención de destinarle a la

dama, y que es precisamente a causa de esto que la pieza se volverá realmente caótica y burlesca, porque un bufón melancólico es el personaje más ridículo de una farsa... El otro títere se deshace en imprecaciones y, en su desesperación, llega incluso a blasfemar contra el titiritero, lo que hace reír hasta las lágrimas a los espectadores. Finalmente recupera la esperanza de volver a ver a la dama, y decide que la buscará por todo el teatro. Juan Salchicha lo acompaña.

»En el tercer acto aparece de nuevo la Colombina y coquetea con el títere hermano del anterior; juntos cantan un tierno dueto para después intercambiar anillos, hecho lo cual entra un viejo y solícito Pantalón¹⁶ con músicos que parecen tocar algo muy movido, sólo que no se escucha ni una sola nota, lo que produce una impresión extraña en el público. Por último, hay un baile al compás de esta música muda; el Pantalón hace observaciones muy interesantes sobre su oído musical y defiende aquella fábula según la cual los sonidos se congelan en el Polo Norte, y sólo pueden descongelarse y volver a ser audibles en las cálidas tierras del Sur.¹⁷ Todo es tan extraño que nadie sabe si debe reírse o tomar en serio lo dicho; entre la audiencia, algunas gentes cultivadas opinan que el cuento es pura tontería.

»Cuando la pareja ha terminado por irse a la cama, Juan Salchicha regresa con el otro hermano. Éste habla de los largos viajes que ha hecho de un polo a otro sin encontrar a la Colombina, situación que lo ha conducido al borde de la desesperación y del suicidio. Juan Salchicha abre una tapa en el pecho de la marioneta y, para su sorpresa, encuentra un corazón de verdad en su interior; esto lo preocupa y, en su ansiedad, se le ocurren algunas ideas ingeniosas, por ejemplo, que todo en la vida, lo mismo el dolor que la alegría, no es más que apariencia, con el inconveniente de que la apariencia nunca se muestra como tal, por lo que las marionetas no llegan a darse cuenta de que alguien juega con ellas, utilizándolas como un simple pasatiempo, y en vez de eso se tienen por personajes serios e

¹⁶ Personaje de la comedia del arte (*Pantalone*).

¹⁷ Esta historia aparece en *Las aventuras del barón de Münchhausen* (1786) de Gottfried A. Bürger.

importantes... Luego quiere explicarle al otro el ser mismo de la marioneta, pero se enreda constantemente y, después de un largo y divertidísimo discurso, regresa al punto de partida. Entonces ríe maliciosamente para sus adentros y sale de escena.

»En el cuarto acto los dos hermanos se encuentran de nuevo y, mientras habla el del corazón, los sonidos del acto precedente se hacen audibles y acompañan sus palabras, lo que confunde al hermano sin corazón. Arlequín se reúne con ellos y se burla del amor; según dice, no es un sentimiento heroico y no puede servir al bien común. Por eso, exhorta al director a suprimirlo en adelante y a no admitir en su compañía sentimientos que no sean puros y morales. Enseguida, exige una revisión del género humano e insiste en la urgente necesidad de hacer algunas reparaciones en el orden del mundo; después se pregunta tercamente por qué debe hacer de bufón ante un público al que ni siquiera conoce.

»A continuación sigue una situación trágica muy mal representada. La bella Colombina entra en escena y, cuando el hermano sin corazón se la presenta al otro como su mujer, éste cae, torpemente, sin decir una palabra, y se golpea la cabeza de madera contra una piedra. Los otros dos salen corriendo a buscar ayuda, pero es Juan Salchicha quien lo levanta y, mientras le limpia la frente ensangrentada, le dice, con aire sereno, que debería sacarse de la cabeza la piedra y todo el asunto, puesto que nada existe en realidad. También alaba al director por haber suprimido el destino griego e instituir en su lugar un orden dramático moral, en el que todo deberá terminar por resolverse.

»El último acto es para morir de risa. Primero se interpretan algunos vales desabridos para calmar los ánimos; después aparece la marioneta con corazón y le demuestra a Colombina, mediante silogismos y sofismas, que el director ha invertido los papeles de los títeres y, por un descuido, la ha destinado como esposa a su hermano, por lo que, de acuerdo con el desarrollo cómico de la pieza, ahora ella debe quedarse con él. Colombina parece creerle, pero la detienen la moral y el temor al titiritero; entonces, presa de la desesperación, él se dispone a raptarla. Ella lo

rechaza con desprecio y él se comporta como un loco, azota la frente de madera contra la pared y emplea la asonancia en *U*. Por último, sale precipitadamente, pero antes empuja dentro del cuarto al bello paje del segundo acto, que pasaba por ahí, soñoliento y en camisa de dormir, y cierra la puerta detrás de él.

»Después de una breve pausa, reaparece con su títere hermano, que lleva en la mano un puñal con la hoja desnuda y, después de una seca y corta tirada, lo deja caer primero sobre el paje, después sobre la Colombina y, por último, sobre él mismo. El hermano se queda pasmado, con la mirada perdida, en medio de los tres títeres de madera que yacen a su alrededor; entonces, sin decir una sola palabra, toma el puñal para despedirse también de la vida, pero en ese momento se rompe el hilo, que el titiritero ha tensado en exceso, por lo que el brazo cuelga inerte y no puede asestar el golpe mortal; al mismo tiempo, una voz extraña, que parece provenir de la boca del títere, exclama: “Vivirás eternamente”.

»Juan Salchicha regresa para tranquilizarlo y consolarlo; en vista de que no logra hacerlo entrar en razón, le explica, un tanto irritado, lo estúpido que sería para una marioneta ponerse a reflexionar sobre sí misma, cuando no tiene otra opción que comportarse de acuerdo con los caprichos del director, quien puede mandarla de regreso al cofre cuando así le plazca. Después dice algo muy sentido sobre el libre albedrío y sobre la locura en una marioneta, tema que trata con mucho juicio y realismo; todo esto con tal de mostrar al otro hasta qué punto ha sido descabellado de su parte dar tanta importancia a las cosas, cuando al fin y al cabo todo es sólo una bufonada, y el de Juan Salchicha, en el fondo, es el único papel razonable de toda la farsa, precisamente porque no se propone elevar la farsa a otro nivel que no sea el de una farsa. »

Aquí, el hombre se detuvo y dijo, con salvaje alegría:

— Ahí tienes completa la pieza de carnaval en la que yo mismo he desempeñado el papel del hermano con corazón. Por lo demás, me parece muy bien esto de tallar la propia historia en madera y representarla; de esta forma se puede ser

en verdad maligno sin que los moralistas pongan objeciones y la tachen de blasfema. Además, así todo parece majestuosamente espontáneo, sin motivos aparentes, como es en las circunstancias originales, por más que nosotros, hombres necios, deseemos que todo tenga una causa en miniatura, mientras que nuestro director no obra así en absoluto, y tampoco rinde explicaciones cuando uno se pregunta por qué se niega a borrar de su pieza de carnaval a algunos personajes fallidos, de los cuales yo soy un ejemplo. Ay, hace tantas edades de la humanidad que me esfuerzo por evadirme de la farsa y escapar del director, pero él no me lo permite, por más astucia que yo ponga en mi intento. Lo más fastidioso es el creciente aburrimiento que me invade, pues debes saber que he servido como actor durante muchos siglos, y soy una de las máscaras italianas que no abandonan nunca el teatro.

»Lo he intentado de todas las formas posibles. Primero me presenté ante los tribunales como un terrible maleante y triple asesino; después de examinar el caso, rindieron su sentencia: yo debía permanecer con vida, puesto que mi defensa alegó que yo no había ordenado explícitamente el asesinato, y éste sólo se me podía imputar, cuando mucho, como un delito intelectual, que no era de la competencia de un *forum externum*. Envié a mi defensor al diablo, lo que me valió un corto proceso por injurias, después de lo cual me soltaron.

»Más tarde me enrolé en el ejército, y no me perdí ninguna batalla, pero el destino no escribió mi nombre en ninguna de las balas; la muerte me abrazó en el gran campo del honor, entre miles de agonizantes, y rasgó su corona de laurel para compartirla conmigo. Sí, me he visto obligado a tener un glorioso papel de héroe en el drama que detesto, y, rechinando los dientes, maldigo mi inmortalidad, que me sale al paso en todos los caminos.

»Mil veces me he llevado a los labios la copa del veneno, y mil veces se me ha caído de las manos antes de poder vaciarla. Cada vez que suena la medianoche abandono mi reclusión, como la figura mecánica que habita la esfera del reloj, para asestar el golpe mortal; pero, al igual que ella, cuando se extingue la última

campanada, debo volver a errar en la eternidad. ¡Ay, si al menos supiera cómo llegar hasta esos engranajes del tiempo, que giran sin cesar, para lanzarme contra ellos y hacerlos pedazos, o bien dejar que me destrocen! El deseo de llevar a cabo este propósito me ha llevado a menudo a la desesperación; como un demente, formulo mil planes insensatos... entonces miro de pronto en lo profundo de mí mismo, como en un abismo insondable en el que el tiempo murmura pesadamente, cual torrente inagotable y subterráneo; de las oscuras profundidades emerge, solitaria, la palabra *siempre*, y me estremezco y retrocedo, pero no puedo escapar de mí mismo... »

El hombre terminó de esta forma su relato. Yo sentí crecer en mi interior el deseo de tender al pobre insomne, con mis propias manos, el opio benéfico, y conducirlo al largo y dulce sueño al que aspiraban sus ojos exhaustos. Pero temí que su locura lo abandonara en el último momento y, ya agonizante, deseara conquistar nuevamente la vida, por el mismo hecho de ser pasajera. Ay, el hombre ha sido creado a partir de esta contradicción: es a causa de la muerte que ama la vida, y la odiaría si no tuviera a la vista eso que tanto teme.

Sin poder hacer más por él, lo abandoné a su locura y a su destino.

Quinta vigilia

La vigilia precedente fue larga, y en consecuencia me vi aquejado por la misma enfermedad que aquel infeliz: el insomnio. Me vi, pues, obligado a velar durante el claro y prosaico día — mismo que, a la manera de los españoles, suelo convertir en noche— y a aburrirme de la vida burguesa entre los muchos que duermen despiertos.

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. Aunque, en realidad, escribí este relato sólo para fatigarme, y leerlo en voz alta durante la presente vigilia me permitirá no tener que ocuparme del día y de la prosa.

Eso haré a continuación, sin más preámbulo:

La patria de Don Juan era la ardiente, la apasionada España, en la que tanto los árboles como los hombres crecen con opulencia y la vida entera está pintada con encendidos colores. Sólo Don Juan parecía una roca nórdica que hubiera caído por azar en aquella eterna primavera, donde permanecía frío e impassible, salvo por algunos momentos en los que la tierra parecía temblar bajo sus pasos, cosa que horrorizaba a quienes lo conocían y los inquietaba en su presencia.

En contraste, su hermano Don Ponce era dulce como una jovencita; parecía andar siempre por un jardín mágico, semioculto entre verde espesura, y sus palabras florecían, enroscando sus guirnaldas en la vida. Todos lo amaban; sólo Juan, aunque no llegaba a odiarlo, se sentía repelido por su lenguaje, en el que no podía encontrarse serenidad ni grandeza, sino que todo lo volvía ordinario con recargados ornamentos. Para que algo pudiera resultarle grato, primero tenía que embadurnarlo de colores y florituras, como los malos poetas, que tratan de hermostear por segunda vez a la naturaleza, de suyo exuberante y rica, en vez de crear otra nueva y original con su propio talento.

Vivían juntos, pero sin que mediara simpatía, y al abrazarse parecían dos muertos rígidos, inclinados pecho contra pecho, en lo alto del monte San Bernardo,¹⁸ tanto frío había en sus corazones, en los que no reinaba ni el odio ni el amor. Ponce se contentaba con llevar sobre el rostro su imperturbable máscara sonriente, y

¹⁸ En 1797 se descubrieron dos cadáveres en el monte San Bernardo, un año después de que dos soldados huyeran de Suiza a causa de la turbulencia causada por la invasión napoleónica en Italia. Atrapados por una fuerte tormenta de nieve, ambos murieron. Uno de ellos se llamaba Bonaventura.

prodigaba palabras amistosas en un discurso de pura complacencia, desprovisto de rudezas geniales y de cordial brutalidad. Entonces, Juan se volvía aún más duro y cortante, y este severo Norte soplabla, hostil, sobre la suavidad del Sur, deshojando en un instante sus afectadas flores.

La indiferencia de estos corazones hermanos pareció provocar al destino, y éste sembró en ellos, pérfidamente, el odio y la discordia, con lo que, habiendo desdeñado el amor, los lazos del encono los unieron como feroces enemigos.

Sucedió que, en Sevilla, Don Juan presenciaba con aire distraído una corrida de toros. Sus ojos se apartaban de la arena para vagar por las gradas, y se detenían menos en la masa humana que en los coloridos y fantásticos adornos y tapices bordados que cubrían las balaustradas. Finalmente, le llamó la atención el único palco que aún estaba vacío, y se quedó mirándolo de manera fija y obsesiva, como si el telón del verdadero espectáculo estuviera a punto de alzarse en ese punto para él. Después de una larga pausa apareció una alta figura femenina cubierta con un velo negro y, detrás de ella, un hermoso paje, que la protegía del sol con una sombrilla. La mujer permaneció de pie, inmóvil en la tribuna, e igualmente inmóvil, frente a ella, permaneció Don Juan; era como si el enigma de su vida se ocultara detrás de ese velo, y temía el momento en el que habría de caer, como si fuese a revelar ante sus ojos el ensangrentado espíritu de Banquo.¹⁹

El momento llegó al fin, y un encantador rostro femenino floreció entre los vestidos como un blanco lirio; sus mejillas parecían desprovistas de vida, y los pálidos labios permanecieron cerrados; parecía la representación simbólica de algún ser maravilloso y sobrehumano en vez de una mujer terrenal.

Juan se sintió al mismo tiempo horrorizado y presa de un amor violento y febril; una profunda turbación se apoderó de él, y sólo pudo expresarla con un fuerte grito que se escapó de su boca. La desconocida le dirigió una mirada rápida y penetrante, al tiempo que dejaba caer el velo y desaparecía.

Juan se apresuró a alcanzarla, y no la encontró. Recorrió Sevilla... y fue en vano; el miedo y el amor lo impulsaban tanto a seguir como a retroceder, y cuando lograba vislumbrar fugazmente el momento en el que habría de encontrarla, éste le parecía lo mismo deseable que aterrador; se esforzaba en retener el presentimiento aunque fuera sólo un instante, para poder desentrañarlo, pero se le escapaba siempre, como un sueño nocturno, y cuando trataba de recuperarlo, había vuelto a oscurecerse, extinguiéndose en su memoria.

Tres veces recorrió España sin encontrar de nuevo el pálido rostro que parecía asomarse a su vida, amoroso y mortal a la vez; por último, una irresistible nostalgia lo hizo volver a Sevilla, y la primera persona con quien se encontró ahí fue Ponce.

Los dos hermanos se horrorizaron al mirarse, porque se habían vuelto completamente extraños el uno para el otro, como dos enigmas. La indiferencia de Juan se había disipado: ahora estaba en llamas, era un volcán en el que el fuego interno había logrado abrirse camino hasta la superficie a través de estratos milenarios, y estar cerca de él parecía más peligroso que nunca. En cambio, la antigua dulzura de Ponce se había convertido en reserva, y permaneció inmovible al encontrarse con su fervoroso hermano; todo el falso oropel se había desprendido de

¹⁹ Referencia al personaje de *Macbeth*, de Shakespeare.

su vida, y semejaba un árbol que, despojado de sus efímeros adornos primaverales, tendiera en el vacío sus ramas desnudas y torcidas.

Así, mientras que el relámpago puede abrasar un bosque con tanta fuerza como para iluminar el horizonte durante mil noches, su paso fugaz por la pradera consume únicamente las magras flores, y después se debilita y desaparece sin dejar rastro.

Con helada cortesía, Ponce pidió a Don Juan que lo acompañara hasta su casa para presentarle a su esposa. Juan lo siguió mecánicamente. Era justo la hora de la siesta; los hermanos entraron en un pabellón semioculto por un espeso viñedo... Ahí, junto a una estela de mármol, reposaba la pálida mujer, dormida e inmóvil, cerca del genio de la muerte representado en piedra, cuya antorcha inclinada le rozaba el pecho. Juan se quedó paralizado, plantado en la tierra; la oscura premonición regresó con violencia a su espíritu para ya no desvanecerse, y se volvió espantosamente precisa, como la repentina respuesta al enigma de Edipo. Entonces, Juan perdió el sentido y cayó, inconsciente, sobre una piedra.

Al despertar se encontró con que sólo el grave y callado paje había permanecido a su lado. Agitado por una tormenta interior, se lanzó al descampado.

Le parecía que todo había sufrido una transformación; el mundo entero le era extraño, como si hubiesen vuelto los tiempos pasados y el rostro gris del destino despertara de la profundidad de su sueño para reinar de nuevo sobre la tierra y el cielo. Una furia lo perseguía, como a Orestes, a cada paso, y a menudo se alzaba con malicia la cabellera de serpientes para mostrarle su hermoso rostro.

Ponce tuvo que ausentarse de Sevilla por un largo tiempo, y entonces Don Juan salió de su escondite, como un malhechor temeroso de la luz. En el fondo de su alma había tomado ya una decisión, pero evitaba poner en palabras sus oscuros sentimientos, huyendo de sí mismo para no tener que rendir explicaciones. Sin haber reconocido su propósito, llegó hasta la estancia de Ponce y entró en el cuarto de Doña Inés; ella lo reconoció de inmediato, y la blanca rosa floreció por vez primera, roja y apasionada: el amor insufló vida en la fría y espléndida estatua de Pigmalión.²⁰ El sol del crepúsculo brillaba entre las hojas y las flores, e Inés, con infantil inocencia, atribuyó el púrpura de sus mejillas al incendio del cielo que se reflejaba en ella; tomó el arpa con manos temblorosas y, en cuanto Juan alcanzó la flauta para acompañarla, un diálogo prohibido se inició sin palabras: las notas pronunciaron la declaración y la respuesta del amor correspondido. Así continuaron hasta que Don Juan se atrevió a profanar el jeroglífico místico y tradujo en franco discurso el hermoso secreto del pecado. En ese momento, el suave crepúsculo se desvaneció para la inocente y, como si una antorcha lo hubiera sustituido para iluminar la escena con su cruel resplandor, nombró a Juan por primera vez, estremecida y horrorizada, con la palabra "¡Hermano!"

El sol desapareció en el horizonte y el rostro que poco antes había lucido vivos colores recobró su palidez habitual.

²⁰ Rey de Chipre que, según el mito, dedicaba todo su tiempo libre a la escultura, y que se afanó en crear la representación de una bellísima mujer, a la que llamó Galatea. Enamorado de ella, Pigmalión suplicó a Afrodita que le diera vida, deseo que fue concedido por la diosa en premio a su bondad y a su sabiduría.

Juan había enmudecido; Inés tocó la campanilla, y el paje, hermoso como el dios del amor, entró en el cuarto. Juan se alejó sin decir palabra.

Afuera reinaba la oscuridad y Juan se internó en el bosque sin rumbo, con la mente vacía. De pronto vio a Ponce muy cerca de él; desenvainó el puñal con rapidez y asestó un golpe salvaje... entonces se percató de que la hoja había herido profundamente la corteza de un árbol, y sólo en la imaginación había perpetrado el fratricidio.

Ponce regresó al fin pero Inés evitó mencionar aquel encuentro y ocultó en su pecho la falta y el amor. Juan había aprendido a odiar el día y, desde entonces, vivía sólo de noche, pues lo que pasaba en su interior era sombrío y contrario a la luz. Apenas caía la oscuridad, abandonaba su casa para rondar la estancia de Ponce y espiar la ventana de Inés; cuando volvía el gris del alba, se alejaba, furioso y lleno de rencor. Una vez distinguió, a la luz de la lámpara, al paje y a Inés, y su fantasía creó una historia insensata: Inés lo había rechazado a causa del muchacho, al que secretamente consagraba las dulces horas de la noche; entonces juró, arrebatado por violentos celos, que daría muerte al bello joven, y decidió aprovechar la primera oportunidad que se le presentara. La luz del cuarto no se apagó y, creyendo que el paje estaba aún con Inés, Juan esperó, temblando de ira y amor, hasta la medianoche. Entonces, fuera de sí, hecho un demente, se deslizó hasta la puerta de la casa y la encontró entornada. Con pasos inciertos y tambaleantes llegó al cuarto de Inés... Una suave presión bastó para abrir la puerta.

Ahí encontró a la muchacha, que yacía tan pálida como antes, junto a la lápida, entre los ligeros pliegues de su camisón; sus rizos castaños se enredaban en las cuerdas del arpa que, en duermevela, apretaba contra su pecho.

Involuntariamente, de los labios de Juan se escapó el nombre de su hermano. Creyó reconocer en la durmiente a la furia que se había interpuesto entre los dos, y los rizos que enmarcaban el bello rostro parecieron transformarse en serpientes. Pero un momento después vio nuevamente en ella a la mujer de sus amores, y cayó a sus pies, a pesar suyo, posando los labios ardientes en su pecho. Ella se incorporó, aterrada, lo reconoció en la penumbra y lo rechazó con todas sus fuerzas, mientras sus ojos reflejaban horror y repulsión.

Esta mirada bastó para destrozar a Don Juan, pero su perverso demonio interior no tardó en despertar y, sin saber aún lo que haría, se precipitó fuera de la recámara... Un propósito sangriento se formulaba, oscuro, en su alma.

Despertado por el ruido, el paje salió de una habitación contigua a la antecámara, tambaleándose de sueño. Él lo detuvo y le dijo apresuradamente:

— Tu señora pregunta por ti. ¿Quiere ir a la misa del alba!

Siguió con la mirada al paje que, tallándose los ojos, desapareció en el cuarto de Inés. El destino, pérfido, había preparado la catástrofe: Don Juan encontró la habitación de su hermano y lo arrancó del primer sueño, informándole a gritos la infidelidad de su mujer. Ponce se levantó al instante y demandó una explicación, pero Juan lo arrastró enérgicamente, y en el camino le puso su cuchillo en la mano; después lo empujó al interior de la recámara.

Un silencio mortal reinó en torno de Don Juan; estaba terriblemente solo en la noche y buscaba, con un castañeteo de dientes, presa de sorda angustia, el arma de

la que acababa de desprenderse. En ese momento escuchó un ruido, y la puerta se abrió como si saltara de sus goznes por voluntad propia.

La luz cayó sobre el horrible cuadro nocturno. El bello joven yacía en el suelo, perdido ya en el profundo sueño de la muerte; del pecho de Inés fluía un rojo torrente que teñía, como si lo salpicara de rosas, el velo de blancura nívea.

Juan estaba tan inmóvil que parecía una estatua; Inés lo miraba fijamente, pero sus pálidos labios permanecieron cerrados y guardaron el secreto; poco después, un pesado sopor descendió sobre sus ojos.

Cuando ella expiró, Ponce pareció despertar apenas; se hubiera dicho que al perder el objeto de su amor amaba por primera vez, y que sólo había logrado descubrir en su interior un corazón amante cuando éste era traspasado. En silencio, Ponce celebró nuevamente sus desposorios con Inés.

Don Juan permaneció, desquiciado y mudo, en medio de los muertos.

Sexta vigilia

Qué no daría yo por ser capaz de narrar con precisión y coherencia, como tantos otros honestos protestantes, poetas y cronistas, que alcanzan así su grandeza y su gloria, y que saben convertir sus brillantes ideas en doradas realidades. Pero este don no me ha sido otorgado, ya que contar esta simple y breve historia de asesinato me costó muchos sudores y fatigas, sin que por eso haya resultado menos confusa y deshilachada.

Por desgracia, me eché a perder en los años de mi juventud, o tal vez incluso desde que era un embrión, pues mientras otros jóvenes instruidos y prometedores se esforzaban por crecer en conocimiento y en razón, yo desarrollé, en contraste, una extraña inclinación por la locura, que me llevó a buscar la confusión absoluta en mi interior para, a la manera de nuestro buen Dios, crear un caos perfecto, total, que eventualmente me permitiría, cuando así se me antojara, disponer un mundo aceptable... Sí, en momentos de exaltación suelo pensar que los hombres han estropeado incluso el caos, y que exageran en su precipitación por establecer el orden; el resultado es que las cosas no pueden acomodarse en su lugar, y llegará el momento en que el Creador se vea obligado a suprimir y reducir el mundo a la nada, como se hace con un sistema fallido...

Ay, esta idea fija me ha ocasionado numerosos problemas, y casi me hizo perder mi puesto de vigilante cuando, en las últimas horas del siglo, tuve la ocurrencia de anunciar prematuramente el Juicio Final, proclamando la eternidad en vez del tiempo, lo que hizo caerse de la cama, horrorizados y perplejos, a muchos señores del espíritu y del mundo, pues no estaban preparados para tan inesperado acontecimiento.

La escena de esta falsa alarma del Juicio Final resultó muy divertida, y en ella fui el único espectador que pudo mantener su sangre fría, por lo que todos los demás tuvieron que complacerme como aplicados actores. Ay, había que ver cómo se

agitaba y amontonada la pobre humanidad, y cómo los nobles corrían aterrados por doquier, todavía buscando colocarse en un buen lugar ante su Señor Dios. Una multitud de juristas y otros lobos quisieron cambiar de piel a toda costa, y se empeñaron desesperadamente en convertirse en ovejas, ya fuera mediante el ofrecimiento de considerables pensiones a las viudas y a los huérfanos que huían enloquecidos, por medio de la anulación pública de juicios injustos, con la promesa de devolver, al término del Juicio, las sumas arrebatadas a todos los pobres diablos a los que habían orillado a la mendicidad. Así, algunos vampiros y chupasangres se declararon merecedores a la horca y a la guillotina y solicitaron ansiosos que el veredicto en su contra se ejecutara cuanto antes, en el orden terrenal, para escapar al castigo de una mano superior. El hombre más soberbio del reino se mostró humilde — y hasta servil— por primera vez, y con la corona en la mano cedió el paso, en medio de obsequiosos cumplimientos, a un pobre diablo cubierto de harapos, ante el posible advenimiento de la igualdad universal.

Los funcionarios fueron cesados, y las insignias y condecoraciones arrancadas de las manos de sus poseedores; los pastores de almas prometieron solemnemente a sus rebaños que ya no tendrían que contentarse solamente con bellas palabras, pues en lo sucesivo también les proporcionarán buenos ejemplos, con tal de que el Señor tomara en cuenta la rectitud de sus propósitos.

Ah, cómo describir la forma en que el pueblo corría ante mis ojos, atropellándose por todo el escenario, y, en su angustia, oraba, maldecía, gemía y se lamentaba; así como la manera en que, en este baile que mi cuerno había convocado, se habían intercambiado las máscaras, con lo que se podía encontrar a un rey bajo los andrajos de un mendigo y a un cobarde investido con la armadura de un caballero..., el hombre casi siempre en contradicción con su vestimenta.

Me alegré de que, en su pánico, no hubieran notado la tardanza de la justicia divina, y así la ciudad entera tuvo tiempo de descubrir todas sus virtudes y todos sus vicios, y de desnudarlos frente a mí, el último de sus conciudadanos. La única

ocurrencia genial corrió a cargo de un muchacho de ánimo satírico, quien ya desde antes había decidido, por aburrimiento, no presenciar el nuevo siglo y se voló la cabeza en la última hora del viejo para comprobar si, en aquel único intervalo entre la muerte y la resurrección, aún era posible morir, con lo que esperaba evadir los inconvenientes de entrar en la eternidad llevando a cuestas su enorme cansancio de la vida.

Aparte de mí sólo había otra persona que mantenía la calma, y era por supuesto el poeta de la ciudad, que observaba desde su lumbreira, altanero, aquel fresco de Miguel Ángel, y parecía dispuesto a considerar, en sus alturas poéticas, el mismo fin del mundo bajo la mirada de la poesía.

Un astrónomo que se encontraba cerca de mí terminó por darse cuenta de que este gran *actus solemnis* estaba resultando demasiado largo, y de que la espada de fuego que lucía en el Norte no era la de la Justicia, sino una simple aurora boreal. En ese instante crucial, cuando algunos de aquellos ladrones se disponían a volver a las andadas, me pareció que sería útil tratar de mantenerlos en su arrepentimiento, aunque fuera sólo por espacio de una corta homilía, e inicié mi arenga de la siguiente manera:

— ¡Estimados conciudadanos!

»En este caso no se puede considerar a un astrónomo como juez competente, ya que un fenómeno de tanta importancia como el que, al parecer, tiene lugar ahora en el cielo, de ninguna manera ha de medirse en la misma forma que un insignificante cometa, y sólo sucederá una vez en el curso de toda la historia universal; no abandonemos, pues, con tanta ligereza, nuestra solemne actitud, y mejor procedamos a librar algunas consideraciones útiles y necesarias sobre nuestra propia condición.

»Nada podría ser más oportuno, en el día del Juicio, que lanzar un vistazo retrospectivo sobre este planeta que vacila bajo nuestros pies y pronto habrá de

derrumbarse con sus paraísos y sus mazmorras, con sus manicomios y sus repúblicas de sabios; dediquémonos, pues, en estas últimas horas, con las que habremos de cerrar la historia del mundo, a mirar en conjunto, brevemente, lo que hemos realizado desde que este globo terrestre surgió del caos. Después de Adán ha transcurrido una larga cadena de años — incluso si no queremos aceptar la cuenta del tiempo de los chinos— . ¿Y qué hemos hecho desde entonces? Yo afirmo que: ¡Nada!

»No me miren tan asombrados; no es éste momento para hacernos los importantes, y es menester que, en el tiempo que nos queda, probemos a practicar la modestia.

»Díganme: ¿con qué cara comparecerán ante nuestro Señor, hermanos míos, príncipes, usureros, soldados, asesinos, capitalistas, ladrones, funcionarios de Estado, juristas, teólogos, filósofos, locos y cualquiera que sea su cargo o su oficio? Ninguno de ustedes puede faltar a esta asamblea general, aunque, según veo, muchos preferirían poner pies en polvorosa.

»En honor a la verdad, ¿han hecho algo que sea digno de mención? Por ejemplo ustedes, filósofos, ¿han dicho hasta ahora algo más importante que: “sólo sabemos que no sabemos nada”? ¡Éste es, en realidad, el resultado más iluminador de todas las filosofías que han existido hasta el momento...! Ustedes, sabios, no han buscado con su erudición más que desintegrar y disolver el espíritu humano, para después ocuparse parsimoniosamente, con ingenuos aires de importancia, de la *caput mortuum*...²¹ Ustedes, teólogos, que tanto desearían mezclarse entre la divina corte sagrada, coquetean y le hacen guiños al Altísimo, mientras han hecho del mundo una verdadera cueva de asesinos, y en vez de unir a los hombres los dividen en sectas irreconciliables; ustedes, falsos amigos, han destrozado para siempre el hermoso sentido universal de la fraternidad y la pertenencia... Ustedes, juristas, apenas semihombres, en mala hora se han separado de los teólogos para ajusticiar los

²¹ Juego de palabras. La expresión *caput mortuum* significa en latín “cabeza de muerto”, y en el vocabulario de la alquimia, “residuo”.

cuerpos, como ellos ajustician las almas. Ay, sólo en los patíbulos, almas gemelas, se dan la mano ante el pobre pecador sentado en la silla del acusado. ¡Como verdugos, al fin, uno del espíritu y el otro del cuerpo, dignos de estar uno al lado del otro...!

»¿Y qué habré de decir de ustedes, hombres de Estado, que reducen el género humano a principios mecánicos? ¿Podrán pasar con sus frases hechas por una revisión celestial? Y ahora que estamos a punto de entrar en el reino de los espíritus, ¿qué lugar piensan asignar a estas sombras humanas, de las que no han sabido utilizar más que el pellejo, ya que han asesinado al espíritu en ellas...? Ah, y aún me queda tanto que decir sobre los gigantes solitarios: los príncipes y los señores, que pagan con hombres en vez de monedas, y que mantienen con la muerte un ominoso tráfico de esclavos...

»¡Ay, todo esto me ha vuelto loco de rabia, y ahora que veo ante mí a la calaña del mundo arrastrándose con sus méritos y sus virtudes, me gustaría ser el demonio en este juicio universal, sólo por una hora, para dirigirles un discurso aún más enérgico...!

»El solemne acto se ha demorado, y aún les queda tiempo para convertirse, así que pueden gemir e implorar un minuto antes de la muerte, hipócritas, como bien saben hacerlo, puesto que nada mejor podrán emprender con sus vidas fracasadas y ya no tendrán más oportunidades de pecar.

»Detrás de ustedes se encuentra la historia entera del mundo como una novela insípida, con unos cuantos personajes soportables y una infinidad de lastimosas figuras. ¡Ay, el único error de su buen Dios fue no completar él mismo la obra y haber dejado que ustedes escribieran en ella! Díganme si ahora valdrá para Él la pena traducir esta cosa malograda a un lenguaje más noble, o si no deberá más bien, cuando se le muestra con toda su banalidad, destrozarla con rabia y dejar que ustedes, con todos sus proyectos, se pierdan en el olvido. ¡Yo no veo otra posibilidad! ¿Acaso todos ustedes, a los que veo aquí reunidos, tienen derecho a

reclamar el cielo o el infierno? ¡Para el primero resultan demasiado malos, y para el segundo demasiado aburridos!

»Los preparativos del Juicio se han retrasado, pero les aconsejo que no se confíen; por el contrario, antes de que la tierra desaparezca bajo nuestros pies, reúnan sus fuerzas de manera que aún puedan dar algunos pasitos hacia el arrepentimiento. Remataré con mis argumentos más contundentes: el Señor salvó una vez a Sodoma y a Gomorra por un solo justo, y ustedes son tan descarados como para deducir que un puñado de piadosos tibios bastará para que acceda a cobijar un planeta lleno de hipócritas. ¡Que alguno se atreva a hacer una sola sugerencia razonable sobre el lugar a donde le corresponde ser enviado! El ahora difunto Kant les ha demostrado que el tiempo y el espacio son tan sólo formas de percepción sensible, por lo tanto, saben que ninguna de ellas existe en el mundo espiritual; entonces, yo les pregunto a ustedes, que se limitan a vivir y moverse en lo sensible: ¿cómo esperan encontrar espacio ahí donde ya no hay espacio...? ¿Qué esperan emprender cuando el tiempo haya llegado a su fin? Incluso aplicada a sus más grandes sabios y poetas, la inmortalidad sigue siendo, a fin de cuentas, una expresión inapropiada, y qué podría significar para ustedes, pobres diablos, que no conocen más escritura que la de los contratos mercantiles, ni más espíritu que el del vino, el cual induce en sus poetas una analogía de la inspiración. Alguien tendrá que darles un consejo aceptable, ¡porque yo no sé qué demonios hacer con ustedes!»

Entonces percibí cierta inquietud en la asamblea que tenía frente a mí, y escuché claramente que algunos de esos jóvenes que se pretenden de pensamiento libre, pero que más bien son libres de pensamiento, sospechaban maliciosamente que todo había sido una falsa alarma. Uno de los presentes ya se había vuelto a colocar la corona, y el Primer Consejero, que poco antes había hecho la confesión pública de sus faltas, declaraba, furibundo, que era necesario castigar con todo rigor el delito de haber hecho una comedia de toda una ciudad respetable, y que yo debía ser señalado como el primero en propagar el escándalo.

Entonces adopté una actitud más humilde y, dirigiéndome al hombre de la corona, pedí que se me concediera la palabra todavía por un instante, con lo que hice las siguientes observaciones:

Que semejante anuncio del Juicio Final, aunque hubiese sido solamente una falsa alarma, podía tener alguna utilidad, por lo que incluso sería deseable instituir regularmente, bajo el control del Estado, simulacros del mismo estilo, con la ayuda de algunos experimentos de física y unos cuantos quintales de polvo de licopodio disparados como fuegos artificiales desde las colinas y las torres, de manera que el hombre de la corona, que no era, desde luego, omnisciente, pudiese organizar, de tanto en tanto, una reforma de las costumbres y una inspección del reino, además de tener ocasión de contemplar al Estado mismo *in puris naturalibus*,²² con todas sus imperfecciones, en vista de que siempre se le presenta en galas, falazmente encubierto por los sastres y barberos del Estado: los favoritos y los consejeros. Así pues, que yo, inventor de este experimento, me atrevía incluso a solicitar una carta de patente, sólo para hacer llegar hasta mis bolsillos las ocasionales ganancias reportadas por esta parodia de Juicio Final; por ejemplo, las limosnas ofrecidas a la Iglesia por todos los pobres diablos que se creerían salvados una vez más, o el dinero que se recaudara por las maldiciones contra los santos destronados y faltas similares.

Envalentonado por el silencio mortal que se hizo a mi alrededor, me aventuré a decir que, puesto que acababa de organizar una de esas revisiones con mis gritos de alarma, no estaría de más proceder de inmediato a hacer algunas reparaciones para afianzar el edificio del Estado, que tanto se había agitado recientemente, por medio de cese de funcionarios, ejecuciones, etcétera...

Nadie tomó la palabra palabra cuando terminé, y la corona se movió hacia un lado y hacia el otro, como si el hombre que la llevaba puesta se demorara en tomar una decisión; no obstante, al final, mi invento fue rechazado por inaplicable, y sólo

²² Expresión latina, "en estado natural", "desnudo".

porque se me concedió una gracia extrema fui considerado demente y se suspendió mi despido.

Pero, con el fin de evitar en lo futuro un escándalo semejante, se introdujeron, por orden del gobierno, las *watchman's noctuaries* inventadas por Samuel Day;* con esto, de ser un vigilante nocturno que cantaba y tocaba su cuerno, me vi reducido al rango de uno mudo, para lo cual se adujo el argumento de que mis gritos y el sonido de mi cuerno prevenían a los ladrones nocturnos de mi presencia, por lo que se creyó conveniente suprimirlos como contrarios al propósito de mi trabajo.

Así, los que roban de día se sustrajeron de golpe a mi vigilancia y ahora deambulo, silencioso y triste, por las calles desiertas, sólo para llegar, cada hora, a introducir mi tarjeta en el reloj nocturno. Ay, es increíble cómo se ha visto beneficiado el sueño desde entonces y cómo algunos, a quienes antes sus pecados secretos pesaban sólo por temor al Juicio Final, duermen a pierna suelta ahora que se ha roto mi trompeta de la justicia.

* N. del autor: Relojes dispuestos de tal manera que, en cada ronda, el velador desliza una tarjeta en una ranura, disponible sólo a la hora en punto, con el fin de comprobar que la ronda se ha hecho de acuerdo con lo dispuesto. Por la mañana, un oficial de policía abre el reloj para verificar que haya una tarjeta en cada ranura.

Séptima vigilia

Y bien, ya que he abordado lo relativo a mis locuras, debo decir que la peor de todas es mi propia vida, y esta noche, ya que no puedo pasar el tiempo cantando y tocando el cuerno, me ocuparé de la recapitulación de la misma.

A menudo me he dado a la tarea, sentado ante el espejo de mi imaginación, de hacer un autorretrato aceptable, pero siempre termino golpeando el maldito rostro cuando al final 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*,²³ al demonio. Esto me ha llevado a sentirme confundido acerca de mí mismo, y a asumir, como razón última de mi existencia, la hipótesis de que el diablo en persona, para jugarle una broma al cielo, se deslizó durante una noche oscura en la cama de una santa recién canonizada, y me dejó ahí, inscrito como una *lex cruciata*²⁴ que hará a nuestro Dios romperse la cabeza el día del Juicio Final.

Esta maldita contradicción es tan fuerte en mí que, por ejemplo, el Papa mismo no puede ser más devoto en sus oraciones que yo en mis blasfemias; y a la inversa, cuando repaso obras pías y edificantes, no puedo evitar que me asalten los peores pensamientos. Mientras que otras personas juiciosas y sensibles hacen excursiones para encontrarse con la naturaleza y levantar sus poéticos tabernáculos y cabañas taboritas, yo prefiero reunir materiales altamente durables para construir un manicomio universal en el que quisiera encerrar juntos a prosistas y a poetas. Varias veces me han echado de las iglesias por reír en su interior, y de las casas de placer por rezar en ellas.

Una de dos posibilidades: o los hombres han perdido la cabeza, o lo he hecho yo. Si la razón corresponde a la mayoría, entonces estoy completamente perdido.

²³ "De frente." En francés en el original.

²⁴ Expresión latina, *lex*: "ley"; *cruciata*: "tormento". También puede remitir a la expresión "cruza" en el sentido biológico.

De cualquier modo, ya sea que mi fisonomía resulte bella o espantosa, quiero dedicar un rato a copiarla fielmente. No tendré ocasión de embellecerla, pues pinto de noche, cuando no es posible emplear colores brillantes, y sólo debo contentarme con alternar fuertes sombras y enfáticas pinceladas.

Obtuve cierto renombre a partir de que puse a circular desde el taller de mi zapatero algunos libelos poéticos; el primero contenía una oración fúnebre, que escribí cuando aquél tuvo un hijo, y de ella sólo recuerdo el principio, que decía más o menos lo siguiente:

Lo preparan para su primer ataúd, en espera de que esté listo el segundo, en el que serán enterradas sus hazañas y locuras; de manera semejante, se acostumbra depositar los restos de los príncipes en un ataúd provisional, para después hacer descender hasta la cripta uno de estaño, dignamente adornado con insignias y trofeos; en él se amortaja el cadáver por segunda vez... Los invito a desconfiar del resplandor de la vida y de las rosas que adornan las mejillas de este niño; son artes de la naturaleza, y con ellas, cual un diestro médico, conserva el cuerpo embalsamado para prolongar una bella ilusión. La podredumbre corrompe ya sus entrañas, y si pudieran ustedes asomarse dentro de él, verían pequeños gusanos que se desarrollan fuera de sus huevos: son el dolor y la alegría, que inexorablemente roerán un camino dentro de este cuerpo y terminarán por convertirlo en polvo. Porque, ay, sólo estaba vivo antes de nacer, así como la felicidad no es sino esperanza, y se destruye al instante de convertirse en realidad. Ahora está aquí, tendido en su catafalco, y las flores que ustedes dejan caer sobre él son flores de otoño para su mortaja. A lo lejos se ve a los sepultureros, que ya se disponen a llevarse sus alegrías, igual que a él mismo, y la tierra prepara una fosa para recibirlo. Por todas partes, sólo la muerte y la podredumbre extienden hacia él sus brazos ávidos, para consumirlo poco a poco hasta que al fin, cuando se han desvanecido sus dolores, sus gozos, su memoria y su polvo, ambas se tienden, cansadas del asesinato, a reposar en su tumba vacía. La naturaleza, al cabo de un largo tiempo, recobrará sus cenizas y hará con ellas otras flores muertas para nuevas ofrendas funerarias...

He olvidado el resto del discurso. Quienes lo leyeron opinaron que, en general, no era malo, y sólo había un error en el título, porque debió ser *Fecha de muerte* en vez de *Fecha de nacimiento*, y así fue utilizado posteriormente, cuando acaeció el fallecimiento de algún niño.

Un autor debutante debe enfrentar grandes dificultades, ya que por lo general primero tiene que darse a conocer por medio de sus obras, mientras que un autor

reconocido, que ya ha recibido el aplauso, las promueve con el simple encanto de su nombre. Así, la gente no puede creer que los grandes poetas y los grandes héroes lleguen a cometer, en algunas ocasiones, peores obras y acciones que el peor de los mortales comunes y corrientes. No hay cima sin abismo, y sólo en la planicie es improbable la caída.

Sin embargo, la suerte me favoreció, y casi llegué a tener más rimas que zapatos para remendar, de modo que pudimos fijar otra vez la antigua placa de Hans Sachs en nuestro taller y amalgamar así dos artes importantes para el Estado. Además, logré que me pagaran casi mejor por un poema que por un zapato, de forma que el viejo maestro me permitió alternar, sin quejarse, el arte liberal con el oficio que nos daba el pan, y dejó que mi tripié délfico conviviera con el suyo, de pública utilidad.

Por lo demás, me parece una razonable disposición de la providencia que algunos seres humanos estén encerrados en un círculo de acción angosto y mísero, entre cuatro paredes; el aire viciado de la celda apenas permite que su luz permanezca encendida; inofensiva y débil, ésta les permite distinguir tan sólo que están dentro de un calabozo; de otra forma, en la libertad, se inflamaría como un volcán y podría propagar un incendio... En mi caso, comenzaban a brotar las primeras chispas, pero no pude hacer aparecer más que resplandores poéticos, apenas útiles para tantear el terreno; no eran en lo absoluto aquellas bombas que explotan y destruyen. A menudo, una terrible ansiedad se apoderaba de mí, como un gigante que hubiera sido emparedado desde niño en una estrecha habitación, y que, habiendo crecido, deseara erguirse y estirarse, pero consiguiera solamente comprimir su cerebro y contorsionar y deformar sus miembros dislocados.

Si los hombres de esta clase fueran libres para erguirse, se mostrarían hostiles y andarían entre los pueblos como una peste, un terremoto o una tormenta, hasta

reducir a cenizas una buena porción del planeta. Pero estos hijos de Enok²⁵ por lo general se encuentran a buen recaudo, y sobre ellos se han arrojado montañas, al igual que sobre los titanes; aplastados de esta forma no les que más que agitarse, furiosos. Su combustible se consume lentamente, y sólo en raras ocasiones consiguen abrir el espacio necesario para arrojar con la debida violencia su fuego, que entonces se eleva desde el volcán hasta el cielo.

Yo, por mi parte, logré alborotar a la gente con mi modesta pirotecnia, y el discurso ligeramente satírico de un asno sobre el tema: “¿Para qué existen los asnos?” causó un tremendo revuelo. Dios sabe que yo había puesto poca malicia en el asunto y que estructuré el discurso de manera muy general, pero una sátira es una piedra de toque, y cada metal que se frota en ella deja el signo de su valor o de su indignidad, como sucedió en este caso... El señor *** leyó la hoja y encontró que el saco le ajustaba perfectamente, lo que bastó para que me encerraran en una torre, donde tuve el tiempo suficiente para acrecentar mi rabia. Sin embargo, la misantropía que me aquejaba se desarrolló igual que la de los príncipes, que hacen el bien a los hombres en lo particular y sólo los masacran por decenas y cientos.

Al final me soltaron cuando dejó de llegar dinero para mi manutención, pues mi viejo maestro había muerto y quedé huérfano, solo en el mundo, como si hubiese caído de un planeta extraño. Entonces pude ver claramente que al hombre, como tal, no se le concede ningún valor, y que no posee sobre la tierra sino lo que puede comprar o conquistar. Ay, con cuánta rabia vi que mendigos, vagabundos y otros pobres diablos — mis iguales— se dejaban arrebatar la ley del más fuerte, que así pasó a ser privilegio de los príncipes, quienes ahora la ejercen a gran escala. Y, en efecto, no pude encontrar un solo pedazo de tierra donde establecerme; a tal grado habían parcelado y repartido hasta el último palmo, y no quisieron saber nada del derecho natural, el único universal y positivo; por el contrario, habían establecido su ley y su

²⁵ Raza de gigantes que, según el Antiguo Testamento, habitaba en el sur de Canaán; *Números* 13: 28-34.

fe particular hasta en el rincón más modesto de la tierra; en Esparta cantaban loas a la destreza del ladrón, mientras que al lado, en Atenas, lo colgaban.

Tuve que hacer algo para no morir de hambre, en vista de que ellos se habían apropiado de todos los bienes libres y comunes de la naturaleza, hasta de los pájaros del cielo y los peces del agua, y no quisieron concederme ni una sola semilla sin obtener a cambio una paga contante y sonante. Así pues, elegí la primera ocupación que me permitió cantar los ires y venires de estos señores, y me convertí en rapsoda, como el ciego Homero, quien también se dedicó a trovar de ciudad en ciudad.

La sangre es, por mucho, su tema preferido, y cuando no están derramándola ellos mismos quieren verla fluir por todas partes en cuadros, en poemas y en la vida misma; de preferencia en grandilocuentes escenas de batalla. Por lo tanto, decidí cantar historias de asesinato, y con ello gané mi sustento; incluso puedo decir que llegué a contarme entre los miembros más útiles del Estado, al mismo nivel que los maestros de esgrima y fabricantes de armas, vendedores de pólvora, ministros de guerra, médicos, etcétera, los cuales desde luego trabajan en favor de la muerte. Y ya que me esforzaba por endurecer a mi auditorio y a mis discípulos, y acostumbrarlos a las escenas sangrientas, comencé a tener una buena reputación.

Pero terminé por hartarme de las modestas escenas de asesinato y decidí arriesgarme con crímenes más graves: el del asesinato de almas a manos de la Iglesia y el Estado, para lo cual pude tomar de la historia buenos materiales. También intercalé aquí y allá algunos episodios divertidos de asesinatos menos graves, como el del honor a manos de los usurpadores de la buena reputación; el del amor, cometido por gandules sin corazón; el de la lealtad, ultimada por los falsos amigos; el asesinato de la justicia, perpetrado por cortes judiciales; el del buen juicio, ejecutado por la censura, etcétera. Pero esto no duró mucho, y pronto me encontré con que se habían presentado en mi contra cincuenta procesos por difamación. Me presenté ante el tribunal como mi propio *advocatus diaboli*; frente a mí estaban sentados, en torno de una mesa redonda, media docena de individuos con las máscaras de la justicia sobre

el rostro, ocultando sus grotescas fisonomías y un segundo perfil a la Hogarth. Esta gente conoce el arte de Rubens —quien podía transformar, de un solo trazo, un rostro sonriente en uno afligido—, y lo aplican en ellos mismos cuando se acomodan en la silla del juez, de manera que ésta no pueda confundirse con el humilde banquillo del acusado... Después de haber sido severamente exhortado a decir la verdad sobre las acusaciones presentadas en mi contra, comencé de esta manera:

— ¡Honorables magistrados! Estoy aquí, ante ustedes, acusado de difamación. Todos los *corpora delicti* hablan en mi contra, y yo estoy decidido a incluirlos a ustedes entre ellos, ya que el cuerpo del delito no comprende únicamente los objetos que permiten sacar conclusiones respecto de un crimen (por ejemplo las ganzúas, las llaves maestras y otros artefactos similares), sino también el cuerpo mismo en el que habita el crimen. Por tanto, no estaría de más que ustedes mismos conocieran el crimen no sólo como buenos teóricos, sino que aprendieran también a cometerlo como bravos practicantes. Ya muchos poetas se quejan amargamente de que sus críticos no son capaces de componer un solo verso, y sin embargo pretenden juzgar sobre versos. ¿Qué responderían ustedes, Señorías, si, para hacer una analogía, quisieran juzgar a un ladrón, adúltero u otro canalla de la misma ralea, y éste les viniera con la misma canción, negándose a reconocer su competencia en esas materias, porque no las conocen *in praxis*?

»Las leyes también parecen apuntar en esta dirección y, en algunos casos, los exoneran, en tanto que hombres de derecho, de cargos criminales; por ejemplo, cuando se les permite, con toda impunidad, practicar la estrangulación, atacar con la espada, propinar golpizas con garrote, ahogar a la gente metiéndola en sacos, quemarla, descuartizarla, enterrarla viva y torturarla... graves y escandalosas fechorías, que a nadie más que a ustedes están permitidas. E incluso respecto de otros delitos menores, entre ellos el que me hace comparecer en calidad de sospechoso, las leyes los absuelven: es el caso de la *lex* 13, párrafos 1 y 2, *de iniuriis*, que los autoriza

a difamar a aquellos que han sido atrapados entre sus redes jurídicas precisamente por haber incurrido en el delito de difamación.

»Es increíble el beneficio que el Estado podría obtener de esta disposición; por ejemplo, una gran cantidad de crímenes saldrían a la luz si los jueces respectivos visitaran personalmente las casas de placer y consumaran el mismo, para sorprender a los culpables en flagrante delito; de la misma forma, si se mezclaran como ladrones entre los ladrones, sólo para mandar colgar a sus camaradas; o si cometieran adulterio ellos mismos, con el fin de conocer a las eventuales adúlteras, o bien a otras deseosas de disfrutar de este crimen, las cuales deberían ser consideradas elementos perniciosos del Estado.

»Dios bendito, es tan claro cuán benéfica resultaría esta disposición, que no deseo agregar nada más, y sólo espero recibir haber ganado mi libertad a cambio de este consejo invaluable.

»¡No obstante, paso ahora a mi defensa propiamente dicha, Señorías! Se me acusa de *iniuria oralis*, y, de acuerdo con la subcategoría *beta*, de una injuria cantada. En este punto yo encontraría un argumento para anular la acusación, pues los cantantes pertenecen desde luego a la casta de los poetas, y a estos últimos debería estarles permitido — sobre todo ahora que, en virtud de la nueva escuela, no tienen propósito alguno—, proferir las injurias y blasfemias que quisieran, de acuerdo con su inspiración. Diré incluso que un poeta y trovador no puede ser acusado de ese delito, puesto que la inspiración se compara con la embriaguez, y ésta, desde luego, no amerita castigo, siempre y cuando el ebrio no se haya entregado a ese estado *culpose*, cosa que por supuesto no es posible en el caso del hombre inspirado, porque la inspiración es un don de los dioses... No obstante, quiero fincar mi defensa en términos aún más sólidos; con este fin, los remito a ustedes a las obras de nuestros mejores juristas contemporáneos. En ellas se afirma sin ambages que la justicia no tiene absolutamente nada que ver con la moral, y que sólo una acción que atente contra las formas exteriores puede ser considerada criminal, en el sentido jurídico. Y

bien: yo he incurrido en injurias y lesiones únicamente en un sentido moral; por lo tanto, considero que la demanda presentada ante esta corte es insuficiente, en vista de que sólo puedo ser detenido, como persona moral, bajo el *foro privilegiato* de otro mundo.

»Yo diría incluso que, siguiendo a Weber (*Sobre la difamación*, parte 1, p. 29), no es posible difamar a personas que han renunciado a su honor: Por lo tanto, puedo inferir, por analogía, que tengo derecho de cubrirlos a ustedes, Señorías, aquí, en pleno tribunal, de todas las injurias imaginables; a ustedes que, como *ías* y miembros de la corte, se han colocado más allá de la moral común. E incluso si me atrevo a llamarlos indiferentes, desalmados e inmorales, lo mismo que sabios y honorables jueces, esto debe tomarse más como una apología que como un insulto, y yo simplemente rechazo como infundadas todas las demandas judiciales por venir sobre este punto.»

Aquí me detuve y los seis se miraron un rato unos a otros, sin decidirse; yo esperé tranquilamente. Hubiera preferido que me impusieran como pena la estrapada, la celda de castigo, la capa española, las llamas, el látigo o la evisceración —considerada muy honrosa entre los japoneses—, en vez de tener que encarar la malicia con la que el primer amigo de la justicia y presidente del jurado rindió el veredicto: yo no debía ser considerado responsable de mi crimen, al encontrarme entre los de *mente captis*, y mi falta podía atribuirse a una locura parcial, razón por la cual decidieron, sin más, enviarme al manicomio.

Creo que por hoy ha sido suficiente; se me han terminado las ganas de recapitular y prefiero echarme a dormir.

Octava vigilia

El de los poetas es un pequeño pueblo inofensivo, con sus sueños y éxtasis y con un cielo poblado de dioses griegos, al que llevan en su fantasía a todas partes. Sin embargo, se vuelven peligrosos cuando se atreven a sostener su ideal en la realidad, y se lanzan a golpearla con furia cuando no deberían tener con ella relación alguna. Aun así, continuarían siendo inofensivos si tan sólo se les reservara un lugarcito tranquilo y solitario, en vez de forzarlos, con todas las presiones y tribulaciones que se les infligen, a acordarse del mundo real. Todo debe parecer demasiado pequeño para la medida de su ideal, ya que éste se eleva por encima de las nubes; ellos mismos no alcanzan a ver sus límites y deben conformarse con tomar como frontera provisional a las estrellas... y entre éstas ¿cuántas no serán, todavía hoy, invisibles, porque su luz se encuentra apenas en el viaje hacia nosotros?

En su buhardilla, el poeta de la ciudad era uno de esos idealistas convertidos violentamente al realismo a fuerza de hambre, acreedores, trabajos forzados, etcétera, de la misma forma en que, a punta de espada, Carlomagno llevó a los paganos hasta el río en el que debían recibir el bautismo cristiano. Yo había trabado conocimiento con este cuervo nocturno y a menudo, una vez deslizada mi tarjeta en el reloj nocturno, como una marca del tiempo, subía para presenciar, allá en lo alto, su agitación y su efervescencia, mientras él tronaba contra los hombres como un apóstol inspirado, con una lengua de fuego sobre la cabeza. Todo su genio se concentraba en la tarea de finalizar una tragedia en la que tomaban parte los grandes espíritus de la humanidad — de los cuales esta última es, al parecer, únicamente el cuerpo, y una simple envoltura externa—; el amor, el odio, el tiempo y la eternidad aparecían como sublimes y enigmáticas figuras, entre las que deambulaba, en vez del coro, un trágico Juan Salchicha, una máscara grotesca y terrible. El dramaturgo sostenía con puño de hierro el hermoso rostro de la vida ante su gran espejo cóncavo, en el que los rasgos se distorsionaban con violencia; los surcos se abrían

hasta convertirse en abismos y las hermosas mejillas aparecían cruzadas por espantosas arrugas: tal era el retrato.

Habla bien de esta obra que muy pocos hayan llegado a entenderla, pues en nuestra época, que es la época de los impertinentes, los grandes temas se han colocado a tal distancia que apenas logran distinguirse, allá lejos, con la ayuda de lentes de aumento; por el contrario, los temas insignificantes son cultivados con esmero, porque los miopes ven mejor de cerca...

El poeta había completado su creación, y esperaba que los dioses a los que había invocado en aquella ocasión se manifestaran ante él, al menos como una lluvia de oro que le permitiera ahuyentar a los acreedores, al hambre y a los ujieres. Era éste el día en el que debía llegar el *imprimatur* del más importante de los censores: el editor, y la curiosidad me atrajo hacia su refugio, lo mismo que el deseo de contemplar al poeta en el gozoso festín de los dioses de la tierra... Es triste que los hombres mantengan herméticamente cerrada su sala de recreo y que la hagan custodiar por guardias acorazados* ante quienes los mendigos, que no pueden sobornarlos, se aterran y se dan a la fuga.

Subí, jadeante, hasta lo alto de aquel Olimpo, y abrí la puerta; pero en vez de una tragedia, que de todas formas no esperaba, me encontré con dos: la que había sido devuelta por el editor y la del dramaturgo, que acababa de improvisar y de representar él mismo como protagonista.*

Al no contar con el clásico puñal de la tragedia, lo había sustituido apresuradamente por el cordón que ceñía el manuscrito devuelto, y que había servido como embalaje para su envío de regreso —lo que, con un poco de indulgencia, puede pasarse por alto, considerando la naturaleza improvisada del

* N. del autor: En los ducados o monedas holandesas figura un hombre acorazado.

* N. del autor: Así se llamaba al actor que representaba, junto con el coro, la tragedia completa en el tiempo de Tespis.

drama— : se balanceaba ligeramente sobre su obra, así colgado, ligero y libre al fin de todo lastre mundano.

El silencio y el espanto reinaban en la habitación; sólo dos mansos ratoncillos, únicas mascotas, jugaban amistosamente a mis pies, y chillaban ya fuera de gusto o de hambre; esta última hipótesis parecía confirmarla un tercero, que roía afanosamente la inmortalidad del poeta, hincando el diente en su rechazada *opere posthumo*.

—Pobre diablo —dije, levantando la mirada hacia él—, ¿no sé si tomar tu ascensión en serio o en broma! No deja de ser gracioso que tu voz mozartiana haya sido contratada en un mal concierto de pueblo, y que, como es natural, hayas decidido abandonarlo; en una tierra de cojos, la única excepción es motivo de burla, pues se le considera un extraño *lusus naturae*;²⁶ así, en un país de ladrones, solamente la honestidad se castiga con la horca. Todo en este mundo depende de circunstancias y convenciones, y ya que tus conciudadanos están más habituados al estridente y horrendo griterío que al canto, te han confundido con un velador, precisamente a causa de tus cultas declamaciones; fue también por esta razón que yo me convertí en vigilante. ¡Ah, cuán rápido progresan los hombres! Me encantaría echar un ojo en este mundo necio dentro de un milenio, tan sólo por una hora; puedo apostar a que en los museos y en los gabinetes de los anticuarios se copiará solamente lo grotesco, y se aspirará a un ideal de fealdad, en virtud del cual se habrá declarado, desde mucho tiempo atrás, que la belleza es insípida, lo que ya se hace con la poesía francesa. También me gustaría asistir a los cursos de mecánica y ciencias naturales, en los que se enseñará cómo ensamblar un cosmos completo con el mínimo gasto de energía, y los jóvenes estudiantes a los que hoy sólo se instruye como cultivadores del yo serán formados como creadores de mundos. ¡Santo Dios, cuántos avances se habrán concretado dentro de un milenio en todas las ciencias, en vista de lo que se ha logrado hasta hoy! Habrá tantos reparadores de la naturaleza como hoy relojeros; se

podrá mantener correspondencia con la luna — en nuestro tiempo ya hemos recibido algunas piedras suyas—; en las clases de grados tempranos se pedirá el ejercicio de componer obras dramáticas en el estilo de Shakespeare; el amor, la amistad y la fidelidad ya no serán tolerados en los teatros, como sucede hoy en día con el personaje de Juan Salchicha; los manicomios serán construidos exclusivamente para los cuerdos; los médicos serán exterminados, por considerárseles miembros nocivos del Estado, ya que habrán descubierto un remedio contra la muerte; y será posible programar tormentas y terremotos con la misma facilidad con que hoy se organizan fuegos artificiales... Pobre diablo que allá te balanceas, qué sería entonces de tu inmortalidad, y qué bien has hecho en apresurarte a poner pies en polvorosa...

Sin embargo, mi buen humor se convirtió de pronto en tristeza — como sucede cuando alguien, a fuerza de reír a carcajadas, termina por llorar—, al ver que, frente a la pálida figura del difunto, en un rincón, su niñez permanecía, elocuente en su silencio, como último mueble y última dicha: era una pintura vieja y estragada, cuyos colores casi se habían desvanecido, y que parecía confirmar la superstición según la cual rubor desaparece en los retratos de los que acaban de morir. El cuadro representaba al poeta como un niño amable y risueño jugando en los brazos de su madre; ay, ese bello rostro había sido su primer y único amor, y sólo la muerte pudo volverlo infiel. En el cuadro, la infancia aún sonreía a su alrededor, y ante él se extendían jardines primaverales, llenos de botones de rosas cuyo perfume ansiaba respirar, y que sólo llegaron a abrirse en flores que, con su veneno, le dieron la muerte. Tuve que apartar la vista, estremecido, cuando comparé la copia, esta sonriente cabeza infantil coronada de rizos, con el original presente, el rostro hipocrático del ahorcado que, negro y espantoso como la cabeza de Medusa, contemplaba su propia juventud. Parecía haber dirigido al cuadro su última mirada, pues estaba colgado con la cara vuelta hacia él, y la lámpara ardía muy cerca de la pintura, como ante un retablo... Ay, las pasiones retocan y actualizan con perfidia,

²⁶ Expresión latina, “fenómeno”.

conforme pasan los años, la cara resplandeciente pintada por Rafael, deformándola y desfigurando sus rasgos con trazos cada vez más duros, hasta que esa cabeza seráfica se convierte en una cabeza infernal de Breughel...

El escritorio del poeta, ese altar de Apolo, era una piedra, porque toda la madera disponible, incluso el marco de la pintura, había sido devorada por las llamas desde tiempo atrás, en el curso de sus sacrificios nocturnos. Sobre esta piedra reposaba el manuscrito devuelto, titulado *El hombre*, al igual la carta de renuncia que el poeta había dirigido a la vida; ésta decía como sigue:

Carta de renuncia a la vida

El hombre es completamente inútil, por eso he decidido suprimirlo. Mi *Hombre* no ha encontrado editor, ni como persona *vera* ni como *ficta*; nadie desea hacerse cargo de los gastos de impresión de esta última (mi tragedia), y en lo que se refiere a la primera (yo mismo), no le interesa a nadie, ni siquiera al diablo; me han dejado desfallecer, como a Ugolino,²⁷ en la más grande torre del hambre, que es el mundo, y ante mis ojos arrojaron al mar, para siempre, la llave. Por suerte, aún me queda fuerza para escalar sus almenas y precipitarme al vacío. Agradezco al editor en éste, mi testamento, que, si bien se negó a dar su apoyo a mi *Hombre*, al menos arrojó esta cuerda hasta mi prisión, gracias a la cual podré alcanzar las alturas.

Creo que arriba todo será más alegre y que habrá una buena vista; en todo caso, será mejor que aquí, porque aun cuando no pueda ver nada, no llegaré a enterarme... En cambio, el viejo Ugolino, que se había quedado ciego a fuerza de hambre, andaba a tientas dentro de su torre, consciente de su ceguera, y la vida todavía luchaba tan violentamente dentro de él que no podía morir.

Ay, yo también, como él, me he entretenido en mi celda con niños encantadores, que yo mismo engendré en mis noches solitarias, juventud en flor que me alegraba con sus juegos y con sus dorados y resplandecientes sueños; en esta descendencia, a la que esperaba dejar sobre la tierra, pude abrazar aún el calor de la vida... Pero también ellos han sido repudiados y las bestias hambrientas a las que encerraron conmigo los han devorado, por lo que ya sólo me rodea su recuerdo.

Sea. La puerta se ha cerrado firmemente detrás de mí; la última vez que la abrieron fue sólo para traer el ataúd del último de mis niños... ¡nada mío dejo en el mundo, y voy hacia ti desafiante y altanero, seas Dios o la Nada!

Éstas fueron las últimas cenizas de una llama que se vio forzada a apagarse a sí misma. Yo las recolecté, y pude todavía arrebatarse varias reliquias de *El hombre* a los

hambrientos ratones; todo esto lo hice con sumo cuidado, ya que me veía obligado a convertirme en el albacea de estos bienes.

Si el cielo, contra toda esperanza, me concediera una posición más acomodada, haría publicar por mi cuenta la tragedia *El hombre*, roída e incompleta como está, y repartiría ejemplares gratuitos entre la gente. Por el momento me limitaré a compartir una parte del *Prólogo de Juan Salchicha*. El poeta, en una corta introducción, se disculpa por haberse atrevido a incluir a Juan Salchicha en una tragedia, y lo hace con estas palabras:

Los antiguos griegos habían instituido un coro en sus tragedias, el cual, por medio de observaciones generales, distraía la atención del terrible drama central, con lo que se atenuaba su efecto en los espíritus. Creo que este apaciguamiento no cuadra con nuestra época y que, por el contrario, se debe provocar e incitar, porque ya ninguna otra cosa tiene efecto, y la humanidad en su conjunto se ha vuelto tan débil y perversa que actúa así por rutina, y se abandona a sus vicios secretos sólo para distraerse un poco. Es necesario estimularla enérgicamente, como a un enfermo asténico, y por eso he traído a Juan Salchicha, para violentarlos; ya que, según reza el dicho, los niños y los locos dicen las verdades y son ellos también quienes mejor expresan lo terrible y lo trágico: los primeros tienden a abordar estos temas con inocente crueldad; los otros, con bromas y bufonadas. Los futuros teóricos de la estética no habrán de contradecirme...

Lo que deseo publicar del manuscrito sigue así:

Prólogo de Juan Salchicha a la tragedia El hombre

Asumo mi papel de presentador del hombre. Un público numeroso y respetable será capaz de perdonar fácilmente que yo, como mi aspecto lo indica, sea un loco, si invoco en mi favor al doctor Darwin,²⁸ quien señala que es justamente el mono — sin duda, un ser todavía más estúpido que un simple loco— el presentador y prologuista de todo el género humano, y que mis pensamientos y sentimientos, así como los de todos ustedes, apenas se han refinado y civilizado un poco con el tiempo, aunque, dado su origen, siguen siendo muy similares a los que pueden anidar en la cabeza y en

²⁷ El conde Ugolino della Gherardesca fue acusado de traición y encerrado en una torre junto con sus hijos y sus nietos. Su cautiverio es narrado por Dante en el canto XXXIII del *Infierno*.

* N. del autor: Véase su poema sobre la naturaleza.

²⁸ Bonaventura no se refiere aquí a Charles Darwin, quien nació en 1809, cinco años después de la publicación de *Las Viglias*, sino a su abuelo, Erasmus Darwin (1731-1802), médico y poeta inglés.

el corazón de un simio. El doctor Darwin, al que cito aquí como mi representante y abogado, sostiene, en efecto, que el hombre debe su existencia como tal a una especie de simio de los mares mediterráneos; bastó con que dicha especie aprendiera a servirse de los músculos del dedo pulgar, uniendo éste con las puntas de los otros dedos, para que, gradualmente, perfeccionara la sensibilidad, misma que en el curso de las generaciones subsiguientes se convirtió en concepto, y al fin el simio revistió el aspecto de los hombres racionales, tal como ahora los vemos pasear mesuradamente en la vida cotidiana, con los atuendos de la corte y otros uniformes.

No son pocos los hechos que refuerzan esta tesis, ya que aun después de varios miles de años podemos encontrar las semejanzas y afinidades que saltan a la vista en este sentido, y sí, yo mismo creo haber percibido que algunas respetables y apreciadas personas no han aprendido todavía a servirse de los músculos de sus pulgares: por ejemplo, algunos escritores y otros que pretenden dominar la pluma; si no me equivoco, esto habla mucho en favor de Darwin. Por otra parte, en el mono pueden encontrarse algunos sentimientos y aptitudes que se han perdido claramente a partir de ese *salto mortal* hacia lo humano; por ejemplo, una madre simio siente más amor por sus hijos que las madres de algunos príncipes, y contra una afirmación semejante sólo podría alegarse que estas madres humanas descuidan a sus hijos por exceso de amor, para lograr lo que la primera sólo consigue un poco más rápido, ahogando a sus pequeños.

Lo anterior me basta para estar de acuerdo con el doctor Darwin, y mi consejo filantrópico es que aprendamos a tener mayor estima por nuestros hermanos más jóvenes, los monos de los cinco continentes, que hoy son apenas nuestros parodiadores, y que los enseñemos, mediante un riguroso proceso de aprendizaje, a alcanzar con el pulgar las yemas de los otros dedos, de tal manera que al menos sean capaces de sostener una pluma, y así se eleven a nuestro nivel. Es preferible aceptar desde ahora a los monos como nuestros ancestros, con el primer doctor Darwin, en vez de esperar a que un segundo doctor nos haga descender de otros animales salvajes, lo que tal vez podría demostrarse de manera igualmente verosímil, ya que la mayor parte de los hombres, cuando se les cubre la parte inferior de la cara y la boca — con la que prodigan brillantes palabras— presentan en su fisonomía un asombroso parecido específico con los rapaces, especialmente con los buitres, los halcones, etcétera; y también es notoria la inclinación de la vieja nobleza por remontar su genealogía a los animales de presa, antes que a los monos, lo que no solamente explica su gusto por la rapiña durante la Edad Media, sino que también se aprecia en el hecho de que sus blasones generalmente ostentan leones, tigres, águilas y otras bestias feroces...

Lo dicho hasta ahora basta para justificar mi personaje y mi máscara dentro de la tragedia que aquí habrá de representarse: *El hombre*. Desde ahora, prometo al respetable que será divertido al grado de matarlos de risa, sin importar cuán graves o trágicas sean las intenciones del autor. Y qué tendría que ver en esto la gravedad, si el hombre es desde su origen un animal cómico, sólo que actúa en un escenario más grande que aquel donde se presentan los actores, teatro dentro del teatro, como en Hamlet. No importa qué tan en serio haya querido tomarse las cosas, tras bambalinas el hombre debe despojarse de la corona, el cetro y la daga de utilería, y, como un viejo histrión, volver a su oscuro camerino, donde esperará hasta que al director se le

ocurra presentar una nueva obra. Si intentara mostrar su yo *in puris naturalibus* o en camisa y gorro de dormir, por todos los diablos que hasta el último espectador saldría corriendo ante lo vano y frívolo del espectáculo; por eso se cuida de ocultarse bajo el oropel de los vestuarios y se pone en el rostro la máscara de la alegría y del amor, con el fin de parecer interesante y poder amplificar su voz mediante el tubo acústico con el que aquélla está provista. Al final, el yo mira sus oropeles y se imagina que el hábito hace al monje, porque sí, hay otros yo incluso peor vestidos, que admiran y alaban a este espantajo remendado, si bien, visto a la luz del día, este segundo Mandandane*²⁹ se distingue tan sólo porque sus parches están mejor cosidos, ostenta una *gorge*³⁰ de París que simula un corazón, y sostiene una máscara más elaborada y falsa ante su calavera.

Porque la calavera nunca falta debajo de la máscara aduladora, y la vida es tan sólo el vestido de cascabeles que la Nada se ha colgado encima para hacerlo tintinear, hasta que termina por arrancárselo con rabia y arrojarlo lejos. No hay cosa que sea distinta de la Nada: todo se vomita a sí mismo sólo para volverse a engullir vorazmente, y esta autofagia es otro pérfido simulacro de que algo existe; si el atragantamiento se detuviera un instante, la Nada aparecería claramente, sembrando el terror en todas partes. Los necios creen ver la eternidad en este alto momentáneo, pero sólo se trata de la Nada perfecta y de la muerte absoluta, puesto que la vida, por el contrario, se basa en una muerte continua.

Tomarse este asunto demasiado en serio conduciría al manicomio, pero yo lo veo sólo como un Juan Salchicha y me limito a ser el guía del prólogo a la tragedia, en la que el autor ha tratado estos temas de una manera más elevada, y ha introducido incluso un Dios y una inmortalidad para hacer más significativos a sus personajes. En lo que a mí respecta, espero tener el papel del destino antiguo, al que, entre los griegos, los dioses mismos tenían que sujetarse, y poder sembrar así una buena confusión entre los personajes del drama, de forma que ya no sepan qué pensar acerca de sí mismos, y que el hombre, al final, llegue a tomarse por Dios o, cuando menos, como los idealistas y la historia universal, se amolde a una máscara que se le parezca.

Me he presentado ya suficientemente, y no me queda más que dejar a la tragedia desarrollarse con sus tres unidades: de *tiempo* (que vigilaré estrictamente, para que el hombre no se extienda hasta la eternidad), de *lugar* (siempre deberá restringirse al mismo espacio), y de *acción* (que habré de limitar tanto como pueda), con lo que el Hombre, ese Edipo, sólo alcanzará la ceguera y no, en un segundo acto, la transfiguración.

No me he opuesto a la utilización de máscaras, pues a mayor cantidad de máscaras superpuestas, mayor es la diversión de retirarlas una a una hasta llegar a la penúltima — la satírica, la hipócrita —, y a la última que, rígida, ya no ríe ni llora... el cráneo sin peluca y sin pelo con el que el tragicómico abandona la escena. Tampoco he querido objetar nada contra los versos, pues no son más que una mentira todavía más cómica, ni contra el coturno, que es sólo un exceso de lo más gracioso.

* N. del autor: Véase Goethe, *El triunfo de la sensibilidad*.

²⁹ En la comedia de Goethe, un admirador de la reina Mandandane crea una muñeca idéntica a ella.

³⁰ Gorguera. En francés en el original.

El prólogo llega a su fin...

Novena vigilia

Me alegra haber encontrado al menos, entre las abundantes zarzas que ha habido en mi vida, la corola abierta de una rosa plena; sin embargo, hubo tantas espinas a su alrededor, que sólo pude atraerla a mí con la mano ensangrentada y sus pétalos deshechos; pero aún así la tomé, y su olor agonizante me hizo bien. Estos escasos meses de delicia entre tantas lunas de otoño e invierno los pasé... ¡en el manicomio!

La humanidad está organizada exactamente de la misma forma que una cebolla, con una capa inserta dentro de otra hasta llegar a la más pequeña, en la que reside, diminuto, el hombre mismo. Así, en el gran templo del cielo, en cuya cúpula se encuentran suspendidos los mundos como jeroglíficos sagrados y maravillosos, erige templos más pequeños, con cúpulas en proporción y estrellas falsas, y dentro de éstos, capillas y tabernáculos todavía más pequeños, hasta que el Santísimo, *en miniature*, queda cercado como en el interior de un anillo, y aún así continúa gravitando majestuosamente sobre bosques y montañas, y se eleva por los cielos en esa hostia brillante, el sol, para que los pueblos se postren ante él. En la religión universal del mundo, que la naturaleza ha revelado con mil caracteres escritos, la humanidad acopla religiones oficiales y populares más pequeñas: judíos, paganos, turcos y cristianos; y éstos últimos, no contentos aún, encajan todavía nuevos compartimentos... Lo mismo sucede con el manicomio universal, desde cuyas ventanas se asoman tantas cabezas, algunas con locura parcial y otras totalmente dementes, pues también dentro de éste se han construido manicomios más pequeños para clases especiales de locos. Yo fui trasladado del gran manicomio a uno de éstos, más pequeños, tal vez porque consideraron que aquél ya estaba demasiado lleno. No pude encontrar gran diferencia entre uno y otro; y éste casi me pareció mejor, porque las ideas fijas de los locos que estaban encerrados conmigo por lo general me resultaban agradables.

La mejor manera de describir a mis compañeros de locura es elegir el momento en que debía presentarlos durante la visita médica, lo que ocurría de vez en cuando, ya que el supervisor de la institución me había nombrado su adjunto, en vista de que mi locura era inofensiva. La última vez cumplí mi función con el siguiente discurso.

—Doctor Oehlmann (o bien *Olearius*, si quiere usted que, para seguir la costumbre, su nombre se traduzca en una lengua muerta y pase de esta forma a la posteridad, como firma de disertaciones y programas), todos nosotros padecemos, en mayor o menor medida, de ideas fijas; y con esto me refiero no sólo a los individuos, sino a comunidades y facultades enteras; por ejemplo, muchas de estas últimas, además de negociar con la sabiduría, se dedican a un simple comercio de sombreros, y pretenden transformar las cabezas insensatas en sabias con tan sólo ponerles graciosamente uno de los birretes de su fábrica. A menudo, llegan incluso a poner un sombrero sobre un tronco sin cabeza, y así forman filósofos de apariencia convincente, sin duda porque las caras de éstos, a fuerza de especular, a menudo terminan por desaparecer debajo del ala del sombrero... Ante los muchos ejemplos que acuden a mi memoria, he terminado por perder los hilos de mi argumentación, así que prefiero arrancarlos y comenzar de nuevo.

Oehlmann sacudió en este punto su sombrero de doctor, dudando quizás que alguna vez se me llegara a conceder una copia de ese codiciado ejemplar.

—¿Mueve usted la cabeza — continué— porque el cielo sólo me concedió ser un loco, sin que el emperador me haya hecho doctor después? Pero dejemos esto para más tarde, y no hablemos sino hasta el final sobre mi locura y sobre las formas de remediarla.

»El núm. 1, aquí presente, es un documento para la humanidad más valioso que todos los escritos sobre el tema; nunca puedo pasar junto de él sin recordar a los grandes héroes de la Antigüedad, un Curcio, un Coriolano, o bien un Régulo u otros semejantes. Su locura consiste en estimar demasiado a sus congéneres, y demasiado

poco a sí mismo; por esto, a diferencia de los malos poetas, retiene todos sus fluidos, pues teme que se produzca un diluvio universal si los libera. A menudo me irrita, cuando lo observo, no poseer yo mismo los poderes que imagina tener... Si así fuera, tomaría a la tierra en la mano como mi *pot de chambre*,³¹ de manera que en ella se hundieran todos los doctores y sólo una multitud de sombreros quedara flotando en la superficie. Ésta es una idea brillante... pero el pobre diablo no alcanza a concebirla; basta con verlo ahí, atormentándose y tratando de retener el aliento, por puro amor al prójimo, y si no lo auxiliáramos un poco en ese sentido ya sería propiedad de la muerte. Como remedio, prescribo sequías, ríos sin caudal, molinos de viento detenidos y muchos hambrientos y sedientos en las orillas. Una cura radical, creo, puede obtenerse con el infierno de Dante, que a diario le hago atravesar, y que él ya se ha propuesto seriamente apagar... En lo que respecta a su oficio anterior, debió ser, por lo visto, poeta, y seguramente nunca tuvo la oportunidad de descargar sus fluidos sobre los escaparates de las librerías.

»Los núms. 2 y 3 son antípodas filosóficos: uno es idealista y el otro realista. El primero cree tener el pecho de cristal y el otro el trasero, razón por la cual jamás asienta su yo; esto, para el primero, es un detalle insignificante, y sin embargo, por su parte elude cualquier consideración moral, razón que le lleva a cubrirse el pecho con gran cuidado.

»El núm. 4 está aquí sólo porque, en el curso de sus estudios, se adelantó medio siglo; hay otros que se encuentran en una situación semejante, y sin embargo se les deja andar en libertad; aunque, con justicia, también se les tenga por locos.

»El núm. 5 solía pronunciar discursos inteligentes e inteligibles, razón que le valió ser enviado aquí.

»El núm. 6 se ha vuelto loco por haber cometido la insensatez de tomar en serio la broma de un notable.

³¹ "Bacinica", en francés en el original.

» El núm. 7 se chamuscó el cerebro por volar demasiado cerca de la poesía, en tanto que

» el núm. 8 ha naufragado en la locura por poner demasiada emoción en sus comedias, en un tiempo en que predomina la razón. Si el anterior cree arder como una llama, éste pretende correr como agua. Yo he tratado algunas veces de enfrentar a estos elementos para que se consuman mutuamente, pero el fuego se ha arrojado tan violentamente contra el agua que para separarlos he tenido que recurrir al

»núm. 9, que se toma por el creador del universo.

»Este último número se enfrasca a menudo en extrañísimos soliloquios, y usted mismo puede escuchar ahora uno de ellos, si tiene paciencia suficiente.»

Monólogo del creador demente

— Esto que tengo en la mano es muy extraño, y cuando lo contemplo con mi lupa, segundo a segundo (lo que ahí llaman un siglo), la confusión sobre el globo crece más y más, y no sé si debo reír o encolerizarme al respecto... suponiendo que me fuera posible hacer alguna de estas cosas. El polvillo que ahí se asienta, iluminado por la luz dorada del sol, se hace llamar hombre; y cuando lo creé me pareció que estaba bien, a causa de su rareza (lo cual, debo decir, fue algo precipitado, pero yo estaba de buen humor aquella vez, y cualquier novedad es bienvenida aquí, en esta larga eternidad sin pasatiempos). Algunas de mis creaciones aún me hacen sentir satisfecho; por ejemplo, el colorido mundo de las flores y los niños que juegan en él, así como también esas flores aladas, las mariposas, y los insectos que, con la ligereza de la juventud, se apartan de sus madres, aunque después vuelven a ellas para beber su leche, y en su seno dormir y morir. *

»Pero esta partícula insignificante, a la que infundí un soplo de vida y llamé hombre, me irrita una y otra vez con la chispa de divinidad con que,

* N. del autor: Algún naturalista ha planteado la hipótesis de que los primeros insectos sólo eran filamentos en las plantas, que se separaron de ellas por azar.

precipitadamente, lo doté al crearlo, y que le ha hecho perder la cabeza. Debí comprender desde un principio que una porción tan pequeña de divinidad sólo podría resultar perjudicial, pues la pobre creatura ya no sabe hacia dónde dirigirse y la intuición de Dios que lleva dentro de sí lo confunde cada vez más, sin que pueda llegar a resolverla. En el segundo al que dio el nombre de Edad de Oro, talló figuras de apariencia encantadora y construyó chozas sobre ellas, cuyas ruinas fueron vistas un segundo después con asombro como las moradas de los dioses. Entonces, el hombre veneró al sol, que encendí para que le diera luz y que, comparado con la lámpara de mi estudio, es solamente lo que la chispa a la llama. Por último — y esto ha sido lo peor—, esta mota de polvo se creyó Dios y construyó sistemas que lo hicieron maravillarse de sí mismo. ¡Diablos! ¡No debí tallar este muñeco! ¿Qué debo hacer ahora con él? ¿Dejarlo retozar con sus bufonadas aquí arriba, en la eternidad? No puedo permitir algo semejante; pues si allá abajo se aburre más de lo debido, y con frecuencia se empeña en matar el tiempo durante los cortos segundos que dura su existencia, ¡cuánto habría de aburrirse si estuviera conmigo en la eternidad, que a mí mismo, a menudo, me horroriza! Destruirlo sin más me causaría pesar también, porque la partícula sueña frecuentemente con la dulzura de la inmortalidad y cree que tan sólo por soñarla le está destinado acceder a ella... ¿Qué debo hacer? ¡En verdad que incluso mi entendimiento se paraliza ante semejante problema!

»¿Debo dejar morir a la creatura, y morir de nueva cuenta, borrando cada vez la chispa de recuerdo que tiene de sí misma, para después resucitarla y hacerla continuar su errancia? Esto, después de un tiempo, terminaría por aburrirme también. ¡La farsa, cuando se repite sin cesar, resulta cansada! Lo mejor será demorar la decisión, hasta que me resuelva a convocar a un Juicio Final y se me ocurra una mejor idea.»

— ¿Qué clase de abyecta locura es ésta? — exclamé cuando el núm. 9 hizo una pausa— Si un hombre razonable publicara algo parecido, lo confiscarían inmediatamente.

Oehlmann movió la cabeza e hizo algunas observaciones significativas sobre las enfermedades del temperamento en general.

El creador del universo, que durante su discurso había tenido en la mano una pelota de niño y se había puesto a jugar con ella, continuó después de una pausa:

— ¡Cómo habrán de maravillarse los físicos ante el cambio de temperatura que ahora se produce, y cuántos sistemas nuevos formularán a partir de ese hecho! Y más aún, esta agitación tal vez ocasione terremotos y otros fenómenos, abriendo el campo para los teólogos. Oh, el polvillo dorado posee una mente asombrosa y aborda sistemáticamente incluso lo arbitrario y lo confuso; sí, con frecuencia alaba y glorifica a su creador justo porque encuentra en él tanta inteligencia como en sí mismo... Entonces se produce un gran rebumbio, y este pueblo de hormigas forma una gran asamblea, para después comportarse como si algo se hubiera decidido ahí. Con ayuda de mi estetoscopio puedo escuchar algo: es el zumbido, desde púlpitos y cátedras, de graves discursos sobre el sabio ordenamiento de la naturaleza, mientras que, si de pronto me diera por jugar un poco con la pelota, con ello destruiría algunas docenas de países y ciudades, así como un número considerable de hormigas; de todas formas, desde que encontraron la vacuna contra la viruela, aquéllas no han hecho más que reproducirse en demasía. Oh, desde hace apenas un segundo se han vuelto tan inteligentes que no puedo sonarme aquí arriba sin que se pongan a investigar seriamente el fenómeno... ¡Diablos! Es casi irritante ser Dios cuando se está bajo la censura de un pueblo como éste! ¡Me dan ganas de aplastar la bola entera!

— Vea nada más, señor doctor — seguí yo, cuando el creador hubo terminado— cuánta rabia siente este sujeto contra el mundo. Casi resulta peligroso para nosotros, los demás locos, tener que soportar a este Titán que posee un sistema consistente, casi tanto como el de Fichte;³² además, los hombres le merecen una

³² Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) desarrolló un sistema filosófico muy influyente en el romanticismo alemán. El ser verdadero fichteano no se parecía a la naturaleza sino al ideal; no a la materia, sino al ente consciente, libre y personal. En lo político, Fichte propuso que el derecho

opinión incluso más baja que a este último, quien se contenta con separarlos del cielo y del infierno, aunque reduce, en revancha, todas las nociones clásicas al tamaño de una edición de bolsillo, haciéndolas entrar en el pequeño yo que cualquier muchachito pudiera permitirse proclamar. Ahora, cada uno puede, según su gusto, sacar de su manga raída cosmogonías enteras, teosofías, historias universales y otras cosas parecidas, sin olvidar las imágenes para ilustrarlas. Nadie duda que esto es grande y magnífico, pero ¡si al menos el formato no fuera tan pequeño...! Ya incluso Schlegel se había preocupado a causa de las viñetas, y yo debo reconocer que una edición en dieciseisavo de la gran *Iliada* nunca terminará de agradarme... ¡Equivale a meter el Olimpo entero en una cáscara de nuez,³³ y a pretender que los dioses y los héroes se amolden a una escala reducida o se rompan el cuello!

»¡Me mira usted, señor doctor, y mueve la cabeza nuevamente! Sí, sí. Ha dado usted en el clavo: ¡todo esto se debe a mi locura, y en un estado más razonable, mis opiniones serían exactamente las contrarias...!

»¡Dejemos ahora al creador del universo!

»He aquí a los núms. 10 y 11, que constituyen una prueba de la transmigración de las almas; el primero ladra como un perro y antaño sirvió en la corte; el segundo se convirtió, de funcionario público, en lobo. Uno y otro pueden inspirarnos distintas reflexiones.

»Los núms. 12, 13, 14, 15 y 16 son variaciones de la misma vieja canción: el amor.

El núm. 17 se ha abismado en la contemplación de su nariz. ¿Lo encuentra usted demasiado extraño? ¡Yo no! A menudo, facultades enteras se abisman para descifrar una sola letra, con el fin de distinguir si debe tomarse por una alfa o por una omega.

»El núm. 18 es un aritmético en busca del número último.

natural debía convertirse en la base del Estado, proporcionando un marco de acción ética para los individuos.

»El núm. 19 reflexiona sobre un robo que el Estado cometió contra él... pero esto sólo le está permitido en el manicomio.

»La núm. 20 es, por último, mi propia celda de loco. Entre usted y eche un vistazo, ya que, después de todo, somos iguales delante de Dios y, con ínfimas diferencias, todos padecemos de ideas fijas, si no es que de distintas formas de demencia. Aquello que ve usted es un busto de Sócrates; en su nariz se lee la sapiencia, así como se reconoce en Escaramuza la locura.³⁴ Este manuscrito de mi autoría establece una comparación entre ambos, que se resuelve en favor del loco... Urge una cura para mi enfermedad, ¿no es así? La parte más inveterada de mí encuentra absurdo todo lo que es razonable, y viceversa. ¡No puedo liberarme de esta manía!

»A menudo he tratado de agarrar a la sabiduría por los cabellos; cultivé relaciones *privatim* con las tres facultades más importantes para, después de celebrar breves nupcias con las musas académicas, hacerme entronizar públicamente como una Santísima Trinidad destinada a lo mejor de los seres humanos, y así poder pavonearme con los tres sombreros doctorales puestos, uno sobre el otro. Me digo a mí mismo: ¡Si pudieras, mediante un insignificante cambio de sombrero, pasar, como Proteo, de un punto de vista práctico a uno teórico! ¡Participar en disertaciones sobre los métodos de curación más rápidos y, en lo que toca a los enfermos, librarlos de sus males por las vías más cortas! Abrazar al moribundo, después de otro rápido cambio de sombrero, como amigo y abogado, y disponer de su casa, para después, con tan sólo ponerme un hábito, señalarle el camino correcto hacia el cielo, caracterizado como ministro de Dios. De esta manera, como en una fábrica en la que se utilizan varias máquinas, se podría, con la ayuda de distintos sombreros, obtener lo más alto, los bienes últimos. Y cuánta abundancia de sabiduría y dinero... una favorable combinación de bienes opuestos, alta idealización en los

³³ *Hamlet*, II, 2.

hombres de la naturaleza del centauro, en la que la bestia, bien alimentada, permite al jinete caracolear con audacia.

»Por supuesto que, visto más de cerca, este asunto me ha parecido frívolo, y he terminado por reconocer que toda esa presuntuosa sabiduría no es más que el lienzo arrojado sobre el rostro mosaico de la vida, para impedir la visión de Dios.³⁵

»Vea usted a dónde lleva todo esto, y es justo a mi idea fija de considerarme más razonable que la razón deducida de los sistemas, y más sabio que la sabiduría académica.

»Realmente quisiera que me concediese usted una consulta médica, sólo para reflexionar sobre la manera en que se ha presentado esta locura que me aqueja, y sobre los medios adecuados para aliviarla. La cuestión tiene su importancia, pues, dígame usted, ¿Cómo puede alguien rebelarse contra la enfermedad si no está de acuerdo con el sistema y considera, por lo tanto, a la enfermedad como una forma más elevada de la salud, y viceversa?

»En última instancia, ¿quién decide si los que cometemos errores magistrales somos nosotros, los locos del manicomio, o si son los académicos en sus aulas magnas? Porque tal vez el error es verdad, la locura sabiduría, la muerte vida: exactamente lo contrario de lo que hoy se piensa. ¡Ay, soy incurable, yo mismo lo reconozco!»

El doctor Oehlmann, después de reflexionar un poco, me recetó mucho ejercicio y poco o ningún pensamiento, porque opinaba que mi locura — así como la de los otros era una indigestión causada por un exceso de gozo físico— tenía su origen en una intensa excitación intelectual. Yo lo dejé hacer.

Reservo otra vigilia para relatar mi mes de delicias en el manicomio.

³⁴ Personaje de la comedia del arte, llamado originalmente *Il Capitano*; *Scaramouche* es su contraparte francesa.

³⁵ *Éxodo*, 3, 6: "Moisés se cubrió el rostro, porque temía ver a Dios". El pasaje bíblico sugiere que ninguna creatura puede resistir la contemplación de Dios.

Décima vigilia

Es una noche extraña; la luz de la luna cae en el arco gótico de la catedral y, como un espectro, aparece y desaparece sin cesar. Un sonámbulo trepa por la lámpara de la torre con un bebé en brazos: es el campanero. Su mujer observa desde el tragaluz; desesperada, retuerce las manos, pero se mantiene muda como una tumba para evitar que el sonámbulo, quien pasa con la seguridad que da la inconsciencia por los lugares más arriesgados, se despierte al oír su nombre y pierda el equilibrio, precipitándose con el niño hacia el abismo... Del otro lado, en un suburbio de la ciudad, un ladrón penetra en un palacio; pero no está en mi sector y estoy condenado a guardar silencio; ¡que entre y robe, pues, cuanto quiera! A lo lejos se escucha una suave música, apenas perceptible, como la que producen los mosquitos, o la de Koch³⁶ cuando fantasea, por la noche, con su armónica; cerca de la línea del horizonte, sobre el espejo helado de la pradera, los patinadores giran, aéreos y ligeros; danzan al son de estas notas fúnebres, como en la *Danza de la muerte* de Basilea.³⁷

Todo está frío, inmóvil e inclemente; el torso de la naturaleza ha perdido sus miembros, y sólo tiende hacia el cielo sus muñones rígidos, despojados de sus guirnaldas de flores y de hojas. Una tranquilidad casi espantosa reina en la noche; la muerte helada habita en ella como un espíritu invisible que mantuviera prisionera a la vida después de haberla vencido. De tanto en tanto un cuervo cae, congelado, desde el techo de la iglesia, y un mendigo sin casa y sin fuego lucha contra el dulce y seductor adormecimiento que trata de depositarlo en los brazos de la muerte, como la ondina que atrae al despreocupado pescador hacia las olas.

¿Debo engañar a la muerte para salvar la vida de un mendigo? Diablos, no sé qué vale más la pena: ¡ser o no ser...! Ay, aquellos que duermen en sus alcobas con climas cálidos de imitación y la primavera pintada en las paredes, mientras que

³⁶ Franz Paul Koch fue un celebrado virtuoso de la armónica de principios del siglo XIX.

³⁷ Serie de grabados (1526) atribuida a Hans Holbein el Joven.

afuera la original está paralizada, no se plantean esta pregunta y acomodan la naturaleza a su gusto, sirviéndola en sus mesas cual si fuera un sabroso guisado; la degustan a pequeños bocados, haciendo pausas, para prolongar su sabor. Pero este hombre, libre como un pájaro, reposa todavía en el seno de la antigua madre que, necia y caprichosa como todos los viejos, lo mismo cobija a sus hijos que los asfixia... Mas eso no es verdad, madre, tú te mantienes siempre fiel e inmutable, y en el verde follaje que abriga a tus hijos con su sombra, les ofreces abundantes frutos, así como, mientras duermes, les das el fuego y el recuerdo de ti. Pero José ha sido repudiado por sus hermanos y ellos, con maldad, han puesto bajo llave los dones que le habías ofrecido, al igual que a tus demás hijos... ¡Ay, los hermanos no son dignos de que José viva entre ellos! ¡Que duerma entonces!

Ahora el rostro se ha quedado rígido y frío, y el sueño ha puesto en los brazos de su hermana, la muerte, a la estatua; quiero alzarla aquí, erguida, para que espere la llegada del día, y aparezca como un horrible espectro bajo los rayos del sol. Ay, muerte homicida, el mendigo aún conservaba un recuerdo de la vida y del amor: escondido entre los harapos que cubrían su pecho llevaba un rizo castaño de su amada... No debiste arrebatarle el aliento, y sin embargo...

El sueño del amor

El amor no es bello... es el sueño del amor lo que nos subyuga. ¡Escucha mi súplica, dama sombría! Si ves apoyada contra mi corazón a aquella a la que amo, arranca pronto esta rosa y deja caer tu velo níveo sobre su faz radiante. La blanca rosa de la muerte es más bella que su hermana, porque al ser el recuerdo de la vida, la vuelve cara y deseable. Sobre el túmulo mortuorio de la amada, su imagen permanecerá eternamente joven y coronada de guirnaldas; la realidad no deformará nunca sus rasgos, no la tocará para helarla, ni romperá el abrazo. Llévate pronto a mi amada, muerte, porque la fugitiva vuelve a mí en mis sueños y en mis cantos, trenza las ramas de mis odas y se eleva al cielo con las armonías de mi música. ¡Solamente la

que está viva puede perecer, pues la muerta permanece conmigo, eterno es nuestro amor y nuestro abrazo!

¡Escuchen! Música de baile y cantos fúnebres... ¡Agítese gozosas, campanillas! Mantengan el ritmo, pues la melodía que predomine será la que atraiga a la novia. Pero, ay, veo dos novias, una blanca y una roja... son dos bodas: una se celebra en el piso inferior, con las plañideras llorando su pena, y mientras tanto, un piso más arriba, los violinistas rascan sus instrumentos; sobre la cámara mortuoria y el ataúd el techo retumba y se estremece con el baile.

¡Que alguien me explique esta nocturna fantasmagoría!

Leonora pasa en su cabalgadura...³⁸ La novia blanca que yace en la silenciosa cámara nupcial amaba al joven que baila en el piso superior; y, así es la vida, ella lo amaba, él olvidó, ella se desdibujó y él se inflamó por una rosa roja, a la que ahora llevará a su casa, mientras que a la otra se la llevan lejos.

Junto al féretro se encuentra la anciana madre de la novia blanca

... No llora porque es ciega. Y la que duerme, pálida, no llora tampoco, sino que sueña dulcemente.

El cortejo nupcial desciende bailando con estrépito por las escaleras... el joven se encuentra, de pronto, entre las dos novias. Palidece un poco. ¡Silencio! La madre ciega lo reconoce por la forma de andar y lo conduce al tálamo de la novia que duerme.

— Se ha recostado antes que tú para la noche de bodas. No la despiertes, su sueño es tan dulce..., ha pensado en ti hasta quedarse dormida. Tiene tu retrato sobre el corazón. Ay, no retires con horror la mano de su pecho helado; ésta es la noche más larga, cuando la nieve es más amarga que nunca, ¡y ella descansa sola, en su lecho nupcial, en ausencia del esposo!

³⁸ Alusión a la balada "Leonora", de Gottfried August Bürger (1747-1794). Al ver que su amado Wilhelm no regresa de la guerra, Leonora es presa de la desesperación y reta a la divina Providencia. Wilhelm reaparece una noche para llevársela, pero es un jinete fantasmal que la conduce a la muerte y al infierno.

¡Observen! El horror ha hecho palidecer también a la rosa roja, y el muchacho queda entre dos novias blancas... Sigamos, que el mundo no se detiene. ¡Ay, si tan sólo tuviera permitido tocar mi cuerno y entonar mi canto!

Ahora, el cuerpo pasa por las calles, seguido del resplandor de la linterna, que se proyecta en silencio sobre los muros, como si la muerte no quisiera advertir de su presencia a la vida adormecida. El suelo helado cruje bajo los pasos de quienes portan el cadáver ¡y éste es el único epitalamio, cruel y secreto, que acompaña a la novia! Después, la alojan en su cripta.

Cerca de ahí, los jóvenes aún cantan en la juerga, derrochando la vida, el amor y la poesía en una corta y rápida embriaguez que desaparecerá al amanecer... Para entonces, sus actos, sus sueños, sus esperanzas, sus deseos y todo lo que los rodea se habrá vuelto frío y austero.

En el convento de Santa Úrsula se percibía, ya entrada la noche, un gran ajetreo. La campana tañía esporádicamente con un sonido ahogado, como cuando se escucha en sueños la tempestad, y de la ventana de la iglesia, cuyos arcos dominan el recinto, surgía, por momentos, un extraño resplandor. Recorrí, solitario, la muralla que envuelve a las santas vírgenes como un círculo mágico... De pronto, me tropecé con un hombre envuelto en un abrigo... Lo que me dijo será relatado en la siguiente vigilia invernal; pero lo que hice yo se sabrá en esta misma.

El portero que guardaba los muros exteriores era un viejo y profundo misántropo, que me estimaba de corazón, pues había encontrado en mí alguien en quien derramar a gusto su cólera. A menudo lo visitaba por la noche, para distraer su bilis; y esta vez también fui a su encuentro. Estaba en su garita, con una lámpara al lado y en compañía de un pájaro negro que tenía la cabeza cubierta por una capucha; lo sorprendí conversando con él.

—¿Sabes cuál es el ser —decía el portero— cuyo rostro ríe, insidioso, mientras la máscara que tiene puesta derrama lágrimas; que nombra a Dios cuando piensa en el diablo; que contiene en su interior, como la manzana que crece en el

mar Muerto, polvo venenoso, mientras su cáscara invita al placer con su rojo esplendor; que valiéndose de un tubo artificial construido con ingenio produce sonidos armoniosos, al tiempo que, desde sus entrañas, grita la rabia; que, como la esfinge, sonrío amablemente sólo para desgarrar; y cuyo estrecho abrazo, como el de la serpiente, sólo tiene el propósito de enterrarte su dardo mortal en el pecho...? ¿Cuál es este ser, Negro?

— El hombre — chilló el animal con su desagradable voz.

— Son las únicas palabras que el Negro conoce — dijo el portero—, pero así puede responder acertadamente todas mis preguntas ¡Vete a dormir, Negro!

El pájaro aún gritó tres veces “el hombre”, y sólo entonces se posó en un rincón oscuro y pareció enfrascarse en profundas meditaciones... en realidad se había adormecido.

— Están jugando a los entierros en el convento — continuó el viejo—. ¿Quieres echar un vistazo? Una casta hermana ursulina dio a luz el día de hoy... En la leyenda esto pasaría por un milagro, pero tanto han espiado las cartas de Dios a sus espaldas que en nuestra época ya no se cree en milagros... La piadosa virgen será emparedada viva esta noche. Voy a dejarte entrar, ¡el espectáculo será buen pasatiempo!

Dicho esto, tomó la llave, los goznes rechinaron y yo atravesé el claustro, sorteando las tumbas. El resplandor de las antorchas volaba, ágil, sobre los monumentos y, sobre éstos, las vírgenes de piedra dormían en su plegaria; sus rostros estaban modelados artísticamente, mientras que, bajo las lápidas, los originales se habían despojado ya de sus máscaras..

Me coloqué detrás de una columna. A mis pies se abría una cripta abierta — un solitario vestidor para el que ha de partir—. En la estrecha cámara ardía, macilenta, una lámpara funeraria, y sobre una roca saliente había un trozo de pan, un cántaro con agua, un crucifijo y un misal. La cripta se encontraba dentro de una capilla, y entre los santos que parecían mirar el espectáculo desde las altas paredes

reinaba un silencio profundo, excepto cuando el viento arrancaba un sonido desafinado a los tubos del órgano.

Finalmente, la procesión apareció entre las columnas: las vírgenes silenciosas y, en medio de ellas, la prometida de la muerte. La escena habría tenido un efecto escalofriante para un espectador de naturaleza poética e impresionable, tan sólo por la forma espantosamente mecánica en que se desarrollaba — así como la musa trágica resulta más conmovedora cuando contiene sus ademanes. Por el contrario, mi corazón (como un instrumento insensato, desafinado intencionalmente, que no se deja arrancar jamás un sonido armonioso a menos que el diablo dé con él un concierto), se vio poco afectado, y todo lo que hizo fue recorrer furiosamente la escala, desgranando poco a poco las siguientes notas, antes de terminar con una disonancia:

Recorrido por la escala

La vida suele encontrarse con el hombre en su camino, pero de manera tan fugaz que en vano él le pide detenerse un momento, para preguntarle qué espera de él y por qué lo ha mirado. Entonces, una multitud de máscaras desfila locamente ante sus ojos, con los rasgos cada vez más desfigurados: son los sentimientos. — Júbilo, necesito una explicación — grita el hombre—: ¡Dime!, ¿por qué razón me sonríes? — la máscara ríe y se esfuma—. Y tú, dolor, deja que te mire a los ojos y dime: ¿por qué apareces ante mí? — pero también el dolor se ha ido—. Cólera, ¿por qué me miras? — y en cuanto lo pregunto, desapareces.

Las máscaras giran en una danza loca y frenética que me envuelve, a mí, a quien llaman hombre, y yo me tambaleo en el centro del círculo, presa de vértigo al mirarlas; en vano me esfuerzo por atrapar alguna y arrancarla de su verdadero rostro; pero ellas siguen y siguen en su danza... Y a mí, ¿qué me queda por hacer dentro del círculo? ¿Quién seré si las máscaras desaparecen? Denme un espejo, máscaras de carnaval, para que pueda mirarme una vez... Estoy harto de ver sus rostros siempre cambiantes. Y ustedes sólo muestran su negativa con un movimiento... ¿Cómo? ¿No hay ningún yo en el espejo cuando me veo en él...? ¿Soy tan sólo el pensamiento de un pensamiento, el sueño de un sueño? ¿No pueden ayudarme a reencontrar mi cuerpo? ¿Son ustedes las que agitan sus cascabeles cuando yo creo escuchar los míos? ¡Ja! Qué espantosa es la soledad aquí, en el yo, cuando les cierro la puerta, máscaras, e intento contemplarme a mí mismo... Nada existe, salvo el eco que se apaga, y del que nunca se escucha el sonido original... no hay materia, y sin embargo percibo imágenes... ¡Sí, debe ser la Nada! Fuera, fuera el yo... ¡Y que su baile, máscaras, continúe!

La monja desciende ahora a la tumba. Oh, que termine ya el juego, y que yo pueda saber al fin si se trata de una comedia o de una tragedia... Pero una máscara ha seguido a la novia de la muerte hasta el final: es la locura. La máscara ríe secretamente..., ¿quién me dirá si, detrás de ella, el verdadero rostro se estremece o se embelesa?

Para estar seguros, junto con la novia emparedarán, como compañera, a una serpiente — el hambre — que pronto se enredará en su pecho, corroyéndola, hasta llegar al yo. Pero, cuando al fin haya desaparecido la última máscara, y el yo esté solo consigo mismo, ¿cuál será su pasatiempo?

Los martillos de los albañiles resuenan pesadamente en la gran bóveda, y una piedra tras otra se alinea en la de la tumba. Por un intersticio alcanzo a distinguir, a la luz de la lámpara, la risa enigmática de la que está siendo emparedada... después, el último resplandor, furtivo, se apaga... todo ha quedado cubierto, y las muertas en vida cantan, a manera de arrullo, un grave *miserere* para su compañera que se encuentra ya bajo la tierra.

A mi regreso encontré al portero, como de costumbre en compañía de su vieja máscara lúgubre.

— ¿Odías ahora a los hombres? — me preguntó.

— Suelo estar solo conmigo mismo — dije yo—. ¡Amo y odio tan escasamente como me es posible! Trato de pensar que no pienso nada ¡y he llevado esto tan lejos, que terminaré por llegar hasta mí mismo!

— Llévate a la criatura — continuó el viejo, y levantó una manta bajo la que dormía un recién nacido—; no quiero que se quede conmigo, ¡aún tengo raptos de loco amor al prójimo en los que fácilmente podría sofocarlo!

Tomé al niño en mis brazos, y su vida compuesta aún de sueños me reconcilió con el estado de vigilia.

— Me entregaron al niño para deshacerse de él — dijo el portero—, pues las vírgenes piadosas no toleran que ningún varón conviva con ellas, excepto los que

aparecen en las pinturas, para la imaginación. Has visto enterrar a la madre del niño, busca ahora a su padre o arroja a este ciudadano en el mundo; las crías humanas no tienen nada que temer: ¡nunca se malogran!

— ¡Conozco al padre! — le respondí, y me alejé de la garita. Afuera se encontraba el desconocido del abrigo, quien me detuvo al pasar.

— ¡La novia ha sido enterrada! ¡Aquí está tu hijo! — con estas palabras, le puse al niño en los brazos y él lo estrechó, en silencio, contra su corazón.

Undécima vigilia

Lo que sigue es un fragmento de la historia del desconocido del abrigo. Y ya que me agrada la narración en primera persona, lo dejaré hablar a él mismo:

—¿Qué es el sol? —pregunté un día a mi madre, que me describía el amanecer visto desde una montaña—. Mi pobre niño, ¡tú nunca lo comprenderás, porque eres ciego de nacimiento! —respondió ella, conmovida, y pasó tiernamente sus manos sobre mi frente y mis ojos.

Yo ardía: su descripción me había embelesado; entre los hombres y mi amor por ellos había una barrera... “Si pudiera ver el sol tan sólo una vez”, pensaba yo, “desaparecería esa barrera, y podría sentirme más cerca de mi madre”.

Desde ese momento, mi imaginación se desató con frenesí; mi espíritu, lleno de anhelos, buscó escapar violentamente de mi cuerpo para ver la luz. Ésta era mi tierra prometida, mi Italia plena de maravillas del arte y la naturaleza.

La gente hablaba constantemente de la noche y del día, que para mí eran una sola cosa: un eterno día o una eterna noche... ¡aunque, según decían, en mi caso debía ser más bien lo segundo!

Sentado ante la oscuridad, el maravilloso y ancho mundo desfilaba por mi espíritu; pero me hacía falta la luz; iba por la vida como quien trata de escalar una roca altísima con los ojos vendados. Tocaba las mejillas sedosas de las flores y bebía su olor, pero en mis sueños la flor misma era infinitamente más bella que su aroma y sus mejillas de seda.

Un sueño prodigioso y vívido me permitió mirar la luz una noche; era en verdad la luz... pero una vez que desperté fueron vanos mis esfuerzos para evocar nuevamente el sueño.

Por ese tiempo la música llegó hasta mi oscura celda, como un dulce genio, y trenzó en las cuerdas de su arpa las dulces coronas de flores de la poesía. Era terreno sagrado el que hollaron entonces mis pies..., la primera Italia de mis anhelos.

El ángel que caminaba entre estas dos musas y las conducía hasta mí era una muchacha a quien la *Madonna* celestial había heredado el nombre que llevó en la tierra... María y yo teníamos la misma edad, y ella embelesaba al muchacho ciego con su canto y los acordes de su música: sabía despertar de su sueño al amor y a la esperanza, que por primera vez abrieron para mí sus ojos y entraron en mi vida como dos vestales, las más hermosas.

María era huérfana, y mi madre, al tomarla bajo su cuidado, había hecho el voto solemne de consagrar a la niña al cielo si me era concedido ver la luz. Pero entonces yo deseé menos el sol, pues mirarlo implicaba perder a María con sus cantos.

Poco después escuché hablar con insistencia de un médico cuyo arte prometía mucho en mi favor... Me debatía entre sentimientos encontrados... En mi alma, el amor por el sol y el amor por María eran igualmente poderosos. Tuvieron que llevarme ante el médico casi por la fuerza.

Él me prescribió reposo, pero mi corazón latía impetuoso. Me encontraba a las puertas de la vida; por decirlo así, volví a nacer. Entonces experimenté un violento dolor en los ojos y grité, porque había recuperado mi sueño: ¡Veía la luz...! Miles de resplandores y destellos... una primera y rápida mirada en el más preciado tesoro de la vida.

La noche de antes me rodeó una vez más. Habían puesto una venda sobre mis ojos, porque debía penetrar poco a poco en aquel mundo, nuevo para mí.

No hubo etapas intermedias... sólo me mostraron unos cuantos objetos, y ningún ser vivo se presentó ante mí, con excepción del médico, hasta que él consideró que estaba lo bastante fuerte como para soportar la más grande de las pruebas.

Me hizo salir a la noche; sobre mi cabeza, en la lejana inmensidad, brillaban las constelaciones y yo permanecí como un ebrio bajo las miríadas de mundos, sintiendo a Dios sin pronunciar su nombre... Ante mí, las viejas ruinas de una Tierra

antigua, las montañas oscuras y salvajes, se elevaban en la noche; tenues relámpagos pasaban sobre sus cimas, en el cielo despejado. A sus pies, los bosques dormían un sueño profundo y secreto, agitando suavemente sus negras puntas. El médico permanecía junto a mí, grave y callado... Un poco más lejos vi agitarse una forma difusa; se diría que estaba cubierta por velos...

¡Entonces oré!

La escena se transformaba; parecía que los espíritus escalaban las montañas y las estrellas palidecieron, como sobrecogidas de horror; detrás de mí se descubría un ancho espejo: el océano.

Me estremecí, creyendo que Dios se aproximaba.

La niebla descendió sobre la tierra, y la cubrió dulcemente... Mientras tanto, en el cielo se acercaron, poderosos, los espíritus, y cuando se hubieron apagado las estrellas, rosas de oro volaron por encima de las montañas, en el cielo azul, y una primavera de encanto floreció en el aire... cada vez con mayor fuerza... un mar entero ondulaba hacia nosotros, su marea celeste incendiada por llamas continuas.

¡Sobre el bosque de pinos, refulgente como un millón de incendios, como un mundo incandescente, se elevaba el eterno Sol!

Yo me cubrí los ojos con las manos y caí al suelo.

Cuando desperté, el dios de la Tierra reinaba en los aires y la novia se había despojado de sus velos, descubriendo sus más exquisitos encantos a los ojos divinos.

Todo era un santuario... La primavera se extendía como un dulce sueño por las montañas y los campos... Las estrellas del cielo ardían como flores en el oscuro pasto, y el mar de luces se derramaba sobre la creación desde mil fuentes distintas, que hacían surgir los colores como espíritus fantásticos. Un universo de amor, de vida... En los árboles, frutos encarnados, y coronas de flores; en las colinas y en las montañas, guirnaldas perfumadas..., en cada uva, el brillo de diamantes..., las mariposas como flores fantásticas revoloteando en el aire... El canto de mil gargantas,

potente, jubiloso, glorificante..., y el ojo de Dios mirando lo mismo desde el mar infinito del mundo que desde la perla en el cáliz de la flor.

¡Me atreví a imaginar al Eterno!

De pronto, escuché detrás de mí un murmullo... La vida aún iba a despojarse de otros velos... Me volví rápidamente y vi, ay, por vez primera, los ojos llenos de lágrimas de mi madre.

¡Oh, noche, noche, vuelve otra vez! ¡No podré soportar por más tiempo toda esta luz, todo este amor!

Duodécima vigilia

Nadie ignora cuán inconstante es el curso del mundo, y por eso me permito interrumpir al desconocido del abrigo a la mitad de su narración; por otra parte, no estaría mal que también algunos grandes poetas y escritores supieran interrumpirse oportunamente por su propia iniciativa, y que la muerte terminara en buen momento con la vida de los grandes personajes... Los ejemplos están a la mano.

A menudo, el hombre se eleva, como un águila, hacia el sol, hasta el punto de parecer ajeno a la tierra, de modo que todos se admiran ante el héroe transfigurado por la gloria..., pero el egoísta pronto regresa y, en vez de robar el calor del sol para traerlo a la tierra, como Prometeo, venda los ojos de los espectadores que lo rodean, con la idea de que el sol los cegará.

¡Quién no conoce al águila solar que domina con su vuelo la historia de los tiempos modernos!

Para volver a mi desconocido, daré a los autores hambrientos de temas románticos mi palabra de que escribir la vida de este hombre podría reportarles alguna ganancia... Sólo necesitan buscarlo y pedirle que acabe de contar su historia.

Aquella noche hubo una gran conmoción. De la puerta de un célebre poeta salió volando una peluca, seguida de cerca por su dueño, y no pude distinguir si éste trataba de recuperar el bien perdido o si más bien era a él a quien alguien trataba de pescar. Esta duda me llevó a detenerlo, y lo hice confesar la aventura.

— ¡Amigo mío! — dijo él—, ¡persigo la inmortalidad y soy perseguido por ella! Usted mismo debe saber cuán difícil es alcanzar la fama, y cuánto más, sin embargo, lo es vivir; la gente se lamenta de lo saturadas que están todas las disciplinas, y lo mismo sucede en la profesión de la supervivencia y en el arte de volverse célebre, razón por la cual tampoco es raro escuchar quejas sobre tantos malos sujetos que se cuelan en ambas, de manera que ya nadie quiere creer en la palabra de la gente. A mí, en particular, me han puesto grandes obstáculos en el

camino, y no he conseguido llegar a nada. Dígame usted: ¿Qué le queda por hacer en este mundo a un ser humano que no ha salido del vientre materno con una corona en la cabeza, o que ni siquiera ha aprendido a trepar en las ramas de un árbol genealógico al salir del huevo? ¿Qué debe hacer si no ha traído consigo más que su yo desnudo y sus miembros completos? Me parece que éste es el rasgo más necio de nuestro tiempo, un tiempo en el que los cargos, las distinciones, las condecoraciones y las estrellas ya están asignadas desde antes de que exista el que va a portarlas o a investir las. Para un pobre diablo que no puede esperar vestirse desde su nacimiento con ropajes tibios sería preferible nacer deforme, con lo que podría obtener su sustento como fenómeno. ¡Creo que puede usted entenderme, camarada!

»Lo intenté todo para salir adelante, pero siempre en vano; hasta que descubrí que tenía la nariz de Kant, los ojos de Goethe, la frente de Lessing,³⁹ la boca de Schiller y el trasero de varias celebridades más; llamé la atención sobre este hecho y se me abrieron las puertas; sí, la gente incluso empezó a admirarme. He llevado el negocio aún más lejos: decidí escribir a los grandes espíritus para pedirles sus trastos viejos, y la suerte me sonrió al grado de que ahora me contoneo en unos zapatos con los que Kant anduvo con sus propios pies, en el día me pongo el sombrero de Goethe y la peluca de Lessing, y me voy a la cama con el gorro de dormir de Schiller; sí, incluso he aprendido a llorar como Kotzebue y a estornudar como Tieck;⁴⁰ y no puede usted imaginar el efecto que esto produce, pues la creatura se encuentra atada al cuerpo, y prefiere tener comercio con él que con el espíritu. No crea usted que trato de engañarlo si le cuento que alguien, que me vio caminando como Goethe, con el sombrero al revés y las manos dentro de los bolsillos, me aseguró que esto le divertiría más que los escritos más recientes del susodicho... Desde

³⁹ Lessing, Gotthold Ephraim (1729-1781). Filósofo y escritor, portavoz de la filosofía ilustrada; su preocupación por cuestiones estéticas y su obra como dramaturgo tuvieron una influencia decisiva en la literatura alemana.

⁴⁰ Ludwig Tieck (1773-1853). Uno de los escritores más importantes del romanticismo alemán. Formó parte del famoso círculo de Jena, que agrupó, entre otros, a Novalis, Clemens Brentano y los hermanos Schlegel.

entonces se me puede ver en las mesas más distinguidas, y en ellas me encuentro muy a gusto.

»Hasta el día de hoy, en el que todo me ha salido mal, pues cuando me aprestaba a espiar entre sus cuatro paredes a un gran espíritu que goza de toda la consideración del público, éste me ha tratado como a un ladrón, aun cuando mis miradas sorprendieron un momento de su intimidad que no estaba destinado a la gloria.»

Después de pronunciar estas palabras, se puso de nuevo la peluca de Lessing en la cabeza, y todavía dejó escapar las siguientes observaciones sarcásticas:

— Amigo, ¿para qué puede servir la inmortalidad, si después de la muerte la peluca es más inmortal que el hombre que la usó? Para no hablar de la vida del genio, pues sólo el más mortal de los pobres diablos se da en vida sus aires de grandeza, mientras que, en cuanto surge un genio verdadero, lo primero que se hace es darle un puñetazo... ¡Baste recordar la cabeza que, antes de mí, portaba esta peluca! ¡Buenas noches!

Yo miré al loco alejarse.

En el camposanto, un joven iba y venía a la luz de la luna. Tan ocupado estaba en sumergirse en un agudo estado de desesperación a fuerza de declamar y gesticular, que pude acercarme bastante sin que notara mi presencia. Es receta probada; yo incluso conocí a un predicador matutino al que nada conmovía tanto como escuchar el calor de su propia prédica, cosa que podía llevarlo hasta las lágrimas.

Nuestro hombre llegó gradualmente a su meta, sacó una pistola y se la puso varias veces sobre la frente, hasta que reunió el valor suficiente para tirar del gatillo... pero no dio en el blanco y la violencia de la descarga hizo que una trenza postiza se escapara de su cabeza. Como la escena me pareció un tanto lamentable, hice acto de aparición y le tendí el objeto caído, diciéndole algunas palabras apropiadas para el

caso. Su primera reacción fue confundir el objeto con un puñal, y se puso a darse varios golpes vigorosos que no tuvieron ningún efecto.

Traté de hacerlo entrar en razón con algunas observaciones sobre la posibilidad de dar la vuelta a las situaciones trágicas por medio de matices cómicos, como cuando el rey Lear perdió un postizo en un acceso de pasión, y otros casos por el estilo; conseguí mi propósito, ya que, sentándose sobre el túmulo, consintió en que volviera a ponerle la trenza. Durante la operación, traté de hacerlo cambiar de idea mediante una *Apología de la vida*, que tuvo que escuchar sin resistirse, pues yo lo tenía cogido por los cabellos.

Apología de la vida

— ¡Dios! ¡Pero qué hermosa es la vida! ¿Y qué razón, jovencito, puede llevarlo a querer deshacerse de ella con tanta despreocupación como de este postizo? Hágame el favor de sostener esta cinta, pues mientras vuelvo a atarle la trenza voy a tratar de desplegar ante usted algunas de las bellezas de la vida...

»¿Cuál de las cosas que hay sobre la Tierra cabe esperar que pueda encontrarse mejor hecha en el cielo? — si es que existe uno, o varios más, aparte del cielo azul que se encuentra sobre nuestras cabezas—. ¿No le parece a usted que todo tiene un orden tolerable aquí abajo? ¿No se encuentran las ciencias, la cultura y las costumbres en un estado de lo más floreciente? ¿No marchan hacia el futuro de la manera más moderna? El Estado en su conjunto está surcado, como Holanda, por canales y zanjas que encauzan y dividen con eficiencia todas las facultades humanas, con lo que se cancela el temor de que confluyan e inunden abruptamente todo el conjunto. Hay personas ubicadas de manera tan conveniente que se les puede considerar como buenos martillos y tenazas, pero no por eso se ve que su inmortalidad sufra mengua alguna; sólo observe usted a este coloso, la humanidad; vea cómo todo en él se mueve, circula y trabaja; cómo un hombre trepa sobre otro, y sobre éste todavía se encarama un tercero, a la manera de los equilibristas; éste

carga sus inventos, aquél lleva sistemas, y es de esperar que el género humano — el cual se eleva más y más escalando sobre sus propios hombros, o se alza por los aires como Münchhausen, trepando por su propia trenza— llegará hasta el cielo al final de la escala, y entonces le será inútil anhelar otro distinto... Bastaría para ello con que la trenza estuviera bien fija en la cabeza de la humanidad, y que no fuera postiza, como ésta que justo ahora me dispongo a sujetar con un lazo; ¿qué necesidad tendríamos entonces de otras vías para acceder a un mundo más elevado?

»¿Y qué espera usted encontrar allá, mi amigo? ¿Mejores leyes, tal vez? ¡En favor de las que tenemos aquí abajo habla su antigüedad! ¿Mejores costumbres? Hemos avanzado en las nuestras hasta alcanzar su punto más alto, y pasamos ahora sobre ellas. ¿Mejores constituciones? ¿No tiene usted ya suficientes, de todos los colores, como una carta geográfica? Vaya usted a Francia, amigo, en donde las constituciones cambian con la moda; ahí podrá usted alinearlas una detrás de la otra, de la monarquía a la república, y de vuelta a un régimen despótico: ahí puede usted hacerse grande y pequeño, en rápida sucesión, para terminar con una talla perfectamente normal, cosa que la humanidad siempre encuentra de lo más interesante.

»Amigo mío, existen magníficos remedios contra la misantropía: a mí, por ejemplo, una buena comida me disuadió una vez de la idea del suicidio, haciéndome exclamar, satisfecho: ¡La vida es hermosa! Así como otros ven en el corazón o en la cabeza el centro de la vida, yo lo ubico en el estómago: es a él que se debe mucho de lo más grande y magnífico que se ha hecho en el mundo. El hombre es una creatura voraz, y una vez que se le ha arrojado alimento produce, en las horas que dura la digestión, las mejores cosas. El acto de comer lo transfigura y lo hace inmortal.

»Qué sabia disposición del Estado la de hacer ayunar periódicamente a los ciudadanos, al igual que se hace con los perros a los que se quiere entrenar para realizar algunas suertes. A cambio de una comida, los poetas cantan como los ruiseñores, los filósofos construyen sistemas, los jueces juzgan, los médicos curan, los

curas aúllan, los trabajadores clavan, muelen, lijan, cultivan y el Estado se hincha hacia la más elevada cultura. Si el creador hubiera omitido el estómago, sospecho que el mundo seguiría tan burdo como lo era el día en que fue creado y no merecería que se le prestara la menor atención.

»Entonces, ¿qué esperar de la vida en el más allá, a donde no puede llevarse uno este resorte interno de toda empresa humana, y a donde usted llegará sólo en espíritu? ¡No suelte las amarras; ahora mismo estoy haciendo el primer nudo para fijar de nuevo la trenza a sus cabellos! Amigo, sin estómago el espíritu es semejante al oso que se lame las patas con indolencia. El espíritu no es más que el tesorero de este saco colgante, y separándolo de él no queda gran cosa. Si existe la transmigración de las almas, cosa que no pongo en duda, y los espíritus continúan su camino una vez liberados — lo que tampoco es inverosímil— lo mismo en las flores y frutos que en los animales, ¿en dónde radicaría este canal de unión de los espíritus, si no en el estómago que se encarga de procesarlos? Por este conducto trepan como vapor hasta la cabeza, cuando la parte animal ha sido descartada; y esto resulta tan evidente que nosotros mismos podemos absorber mejor a los más grandes sabios: Platón, Hemsterhuis,⁴¹ Kant, etcétera, apropiándonoslos a dentelladas.

»Piense usted en estos ejemplos: Goethe, quien reúne en sí mismo a Hans Sachs, a los románticos y a los griegos, es tan buen comensal como poeta, y probablemente ha degustado en su momento a estos espíritus; respecto de Bonaparte, pudo haber engullido algo de Julio César, y parece que sólo el espíritu de Bruto no ha sido devorado aún y continúa suspendido en algún lugar.

»¿Cómo es posible, amigo, que desee usted renunciar a este estómago y a esta vida; y, más aún, abandonar esa ingeniosa máquina, en la que su voluntad hace girar y desplazarse miles de ruedas? ¡En cuántos escenarios a su alrededor podría usted hacer el papel de héroe! Campos de batalla, almanaques, periódicos literarios, el teatro más grande y también el más pequeño...»

—Pertenezco al teatro de la corte— me interrumpió el joven, mientras me agradecía con una reverencia que hubiera vuelto a colocar en su sitio la trenza postiza—. Por lo demás, la pistola no está cargada, y sólo trataba de encontrar aquí, cerca de esta tumba, algo de rabia para instalarme en el papel de un suicida, que deberé representar mañana. ¡La sobriedad es la tumba del arte! Yo me vierto en las pasiones como en un guantelete; interpreto mis personajes con sentimiento y soy, al igual que los grandes maestros, avaro por un día, cuando debo encarnar a un avaro, o demente, si es a uno al que debo interpretar.

Dicho esto, se fue y me dejó ahí, con una sensación de disgusto y de ridículo. —¡Ay, mundo engañoso —exclamé con rencor— no hay en ti nada verdadero, ni siquiera las trenzas de los que te habitan, feria de vanas e insípidas pasiones, de bufones y de máscaras! ¿Acaso es imposible encontrar en ti un poco de inspiración?

Esa noche, bajo la luna velada, sentí que me distendía y me elevaba sobre la tierra con grandes alas negras, como el diablo. Me estremecí, solté una carcajada y gocé con la idea de sacudir bruscamente a todos los que dormían allá abajo, sólo por el placer de ver al género entero en camisión, sin afeites, trenzas, dientes, pechos ni traseros falsos, y abuchear maliciosamente a toda la insulsa turba.

⁴¹ Frans Hemsterhuis (1721-1790), filósofo holandés cuya obra influyó sobre el idealismo alemán.

Decimotercera vigilia

Subí a la montaña en las afueras de la ciudad. Era el equinoccio de primavera, y la tierra, esa vieja hada, hervía sus pócimas mágicas de media noche para, después de ocultar sus cabellos de plata y de alisar sus arrugas, levantarse por la mañana bellamente coronada de bucles y guirnaldas, como una joven ninfa, y acercar a sus hijos recién nacidos contra su pecho rebosante.... Abajo, en los valles, un pastor tocaba el cuerno alpino, cuyos sonidos hablaban, halagüenos, de tierras lejanas, de amor, de juventud y de esperanza; para acompañarlo compuse el siguiente

Ditirambo al espíritu de la primavera

Tan pronto apareces, tu oscuro hermano huye horrorizado; los escudos y armaduras con los que se provee para guerrear chocan con estruendo y se rompen; entonces aparece, sonrojada por el resplandor de la aurora, la joven Tierra, como una virgen en flor; tú besas a la amada, joven, y entrelazas con sus rizos la corona nupcial. Ceden los últimos glaciares y el elemento endurecido en el hielo se libera y encuentra su curso entre las flores, silencioso y nimbado de verdes arbustos, mientras las montañas sostienen casas de madera allá en lo alto, en el aire azul, y en sus laderas pastan rebaños moteados. Las flores se abren y sueñan el amor, y el ruiseñor lo canta en la maleza. Los árboles trenzan sus ramas en coronas aromáticas y las ofrecen al cielo; el águila se eleva suplicante hacia el resplandor solar, como si se dirigiera a Dios, y la alondra la sigue, jubilosa, ejecutando su vuelo giratorio sobre la Tierra engalanada. Cada corola fragante se convierte en una cámara nupcial, cada hoja es un mundo en pequeño ¡y todo bebe la vida y el amor en el cálido regazo de la madre! Todo, menos el hombre...

En este punto, el cuerno alpino calla de pronto, la última nota y la última palabra resuenan largamente hasta desaparecer.

— ¿Es ésta la última de tus palabras, Madre Naturaleza? ¿A qué mano confiarás la pluma para continuar? ¿No puedes resolver el enigma de que todas tus creaturas vivan el sueño de la felicidad, y sólo el hombre permanezca despierto, agitado por sus preguntas sin respuesta? ¿En dónde está el templo de Apolo? ¿En

dónde la única voz que puede responder? No oigo nada, salvo el eco de mi propio discurso... ¿Estoy solo entonces?

— ¡Solo! — repite la voz, maligna—. Madre, madre, ¿por qué callas? Ay, no debiste escribir esa palabra 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 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?

— Cierra ya el libro, Nombre, hasta que el autor quiera llenar las hojas en blanco, en las que tú sólo apareces como título.

En la montaña, en medio del museo de la naturaleza, había sido construido un museo más pequeño, para el arte, al que ahora acudían varios conocedores y diletantes con antorchas encendidas; bajo su resplandor vacilante esperaban imaginar con mayor viveza a los muertos ahí encerrados. Yo también tengo, de vez en cuando, mis arrebatos artísticos, con diferentes dosis de malicia, y a menudo paso con agrado de la galería grande a la pequeña para ver cómo el hombre, incapaz como es de insuflar la esencia de la vida, se aplica a modelar y a esculpir encantadoramente, y cree sobrepasar con esto a la naturaleza.

¡Seguí a los conocedores y los diletantes!

Me encontré frente a frente con los dioses de piedra, semejantes a inválidos sin brazos y sin piernas; a algunos incluso les faltaba la cabeza. Aquella era la forma más sublime a la que ha podido aspirar la máscara humana: el cielo completo de una noble raza extinta, convertida ya en cuerpo sin vida, en torsos mutilados, procedentes de Herculano y del lecho del Tíber. Un asilo de inválidos para héroes y dioses inmortales, erigido en medio de una humanidad miserable.

Ante mí desfilaron, cubiertos por los velos del tiempo, los artistas que habían concebido y cincelado los torsos de estos dioses.

Y entonces, un pequeño diletante de la concurrencia se empeñó en trepar sobre una Venus que había perdido sus brazos; adelantaba los labios, casi con lágrimas en los ojos, y se hubiera dicho que se disponía a besar el trasero de la Venus (que es, como se sabe, la parte mejor modelada de la diosa). Esto encendió mi cólera, porque en este tiempo sin alma nada me parece más desagradable que las muecas de entusiasmo que retuercen tantos rostros, y en mi furia trepé hasta un pedestal vacío para predicar a los sordos.

— ¡Joven hermano en el arte! — le dije —, ¿no se encuentra usted a la altura de ese divino trasero, y su escasa talla no le permitirá llegar hasta él sin quebrarse el cuello! Se lo advierto por amor al prójimo, porque me apena verlo arriesgar su vida queriendo alcanzar tales alturas. Desde el pecado original, antes del cual, según los rabinos, Adán medía sus cien varas, nos hemos ido haciendo más pequeños y con el paso de las edades nos seguimos encogiendo cada vez más, por lo que, especialmente en nuestro siglo, es indispensable insistir en evitar empresas tan riesgosas como la presente. Además, por qué tiene usted que molestar a esta dama de piedra, que hubiera podido convertirse en una de hierro para detenerlo si no fuera porque le faltan sus brazos originales; esos que le han puesto no le sirven de mucho, no son ni siquiera como el puño de hierro de Berlichingen,⁴² y se parecen más a las prótesis de madera que se sujetan a los muñones de los soldados heridos en combate. Ay amigo, no importa lo que hagan los modernos cirujanos del arte para curar y remendar, estos dioses ultrajados por el tiempo nunca volverán a tenerse en pie — por ejemplo el torso que ahí yace — y seguirán en este lugar, condenados para siempre a vivir como inválidos y *emeriti* en este retiro. Antiguamente, cuando aún se mantenían erguidos y poseían brazos, piernas y cabezas, tenían a sus pies, en el polvo, a una raza

⁴² Alusión al personaje que dio origen al drama de Goethe *Götz von Berlichingen, el del puño de hierro* (1773).

entera de héroes; hoy en día los papeles han cambiado: ellos han sido derribados, mientras que nuestro siglo iluminado se yergue, y nosotros intentamos hacernos pasar por dioses aceptables.

»Piense usted, hermano en el arte, que ya ha sido atrevimiento suficiente sacar de sus tumbas a estos muertos inmortales, sabiendo la forma implacable en que se castigaba, entre los romanos, la profanación de una simple sepultura humana. Ciertamente, las personas iluminadas ahora idolatran a estos difuntos, y el arte sigue siendo una secta pagana que les profesa un culto secreto... pero ¿qué pasará con ella, amigo? Los antiguos cantaban himnos; Esquilo y Sófocles componían sus coros en alabanza a los dioses; en nuestra moderna religión del arte, la crítica ha tomado el lugar de la oración, y es tan devota de la cabeza como lo son del corazón las verdaderas almas religiosas.

»¡Ay, deberíamos enterrar de nuevo a estos dioses ancestrales! ¡Bese usted ese trasero, jovencito, béselo, y no se diga más!

»Si por el contrario, mi buen amigo, ya no desea usted ser idólatra, deberá abstenerse de admirar los excesos de la naturaleza; yo me opongo con todas mis fuerzas a la humanización de los dioses. ¡Debe usted escoger entre adorarlos o volverlos a enterrar...!

»¡Y no levante usted las cejas! Traiga usted a la Naturaleza, sí, a la auténtica, de ser posible en persona, a esta galería, y escúchela hablar. Por el diablo que ella se reirá de estas cómicas máscaras humanas, que seguramente le parecerán tan insulsas como el espantapájaros de la *Epístola a los pisones* de Horacio.

»Hágala decir si alguna vez ella hubiera combinado esta nariz con ese dedo del pie, esta boca y esta frente, esa mano y ese trasero; ¡apuesto a que se enfurecería si usted quisiera convencerla de tal cosa! Este Apolo sería tal vez deforme si ella hubiera tenido que completarlo a partir de este dedo del pie; aquel Antinoo sería un Tersites, y ese poderoso Laocoonte, figura trágica, quedaría reducido a una especie de

Calibán⁴³ si todo esto fuera rectificado según los cánones de la naturaleza. Y, de igual forma, me pregunto en qué se convertiría esta Minerva, cuya factura aspira a reproducir el más perfecto ideal, y en la que falta precisamente la cabeza, lugar donde reina el espíritu de la sabiduría, el cual, como suele suceder con los espíritus, se ha vuelto invisible.

»Además, esta Minerva sin cabeza llama mi atención más poderosamente que el Agamenón de rostro velado del famoso retablo de Timantes.⁴⁴ Porque fue justamente él quien dio a los artistas la regla de limitarse a sugerir, sin mostrarlo, el paroxismo del dolor, así como la estatua ante nuestros ojos parece hacer lo propio respecto de la belleza primordial. Y nuestros pintores modernos acatan esta disposición, ya que sus cabezas son, doblemente, sucedáneos de cabezas, colocadas en alto como los pináculos de las torres, sólo para rematar la figura.

»Si bien los antiguos fabricaban con arcilla a sus seres humanos, como el Prometeo que se encuentra allá, en el rincón, al menos ponían en ese material una chispa de sol. Pero nosotros, que por temor detestamos jugar con el fuego, hemos renunciado a esa chispa. Hoy en día existe incluso un cuerpo de bomberos que practica la censura y la recensión para apagar cuanto antes la primera flama que amenace con extenderse. Y en estas condiciones, los resplandores del sol simplemente no pueden prosperar entre nosotros. Sabia disposición del Estado, que prefiere tener entre sus ciudadanos buenas máquinas eficientes antes que espíritus audaces; que saca al zorro de su propia piel para usar la piel, que estima los pies y las manos —instrumentos indispensables para hacer girar las máquinas— más que las

⁴³ *Tersites*, personaje de la *Iliada*; es un modelo de fealdad, al contrario de *Antinoo*, esclavo famoso del emperador Adriano, que lo es de belleza. Del mismo modo, *Calibán*, personaje de *La tempestad* de Shakespeare, es un ser grotesco, cuya imagen está lejos de ser tan terrible como la de *Laocoonte*; éste, también de la *Iliada*, intentó persuadir a los troyanos de que no aceptaran la ofrenda del caballo de madera, y el dios Apolo envió serpientes que lo mataron junto con sus hijos.

⁴⁴ Timantes, pintor griego del siglo IV a. C. En su *Sacrificio de Ifigenia*, representa el duelo de Agamenón con un velo sobre el rostro del personaje. Bonaventura menciona de nuevo esta imagen en la "Decimocuarta vigilia".

cabezas de sus niños. El Estado necesita una sola cabeza y cien brazos, como Briareo...⁴⁵ ¡pero basta, he dicho suficiente!»

Me detuve, estremecido de horror, porque a la luz engañosa de las antorchas todo aquel Olimpo de inválidos de pronto pareció cobrar vida. El cólerico Júpiter quiso levantarse de su asiento; el grave Apolo tomó su arco y su lira melodiosa; los dragones volvieron a enroscar poderosamente sus anillos en torno de Laocoonte, que trataba de resistirlos, y de sus hijos, que sucumbían; Prometeo, con los muñones de sus brazos, modelaba seres humanos; la muda Níobe protegía al más joven de sus hijos de las flechas disparadas por el sol; las Musas sin manos, sin brazos, sin labios, se dirigían unas a otras, confundidas, como si trataran de cantar y de tocar los viejos himnos olvidados... pero todo el lugar permaneció en silencio, con la apariencia de un campo de batalla aún sacudido por violentos espasmos; y allá lejos, en el fondo, lejos de la luz, un coro de pétreas furias arrojaba sus miradas siniestras y sombrías sobre la confusión de los cuerpos.

⁴⁵ Hijo del Cielo y de la Tierra que, según la mitología griega, era un gigante de cien brazos.

Decimocuarta vigilia

Vuelve conmigo al manicomio, callado acompañante que deambulas por mis vigiliass.

Recordarás mi celda de loco si no has perdido el hilo de mi historia; éste, callado y oculto, enlaza como un riachuelo los bosques y pasajes rocosos que a mi alrededor he acumulado. En esa celda de demente yacía, como en la caverna de la esfinge, encerrado con mi enigma, y casi me encontraba en el afortunado proceso de reconocer en la locura el único sistema sostenible, justamente porque tenía a diario la oportunidad de comparar los resultados de esta escuela general con los de las otras, tan diversas.

— ¡Volvamos atrás! — dicen los escritores cuando quieren abordar un asunto desde el germen, y yo también debo sujetarme a la convención, porque esta noche me propongo incubar el único huevo de ruiseñor que me dio el amor; a mi alrededor los pájaros trinan en todas las ramas y todos los arbustos, y se unen como un coro para entonar un canto amoroso.

Una vez, por rabia contra la humanidad, acepté la invitación de un teatro de la corte para interpretar el papel de Hamlet y tener así la oportunidad de arrojar un poco de bilis sobre los que estaban sentados, en silencio, en el patio de butacas. Aquella tarde sucedió que la Ofelia tomó en serio su interpretación de la demencia y abandonó el teatro habiendo perdido por completo la razón. Hubo un terrible escándalo, y así como otros directores acostumbran supervisar el estudio de los papeles, el nuestro puso todo su empeño en lograr que su *prima donna* olvidara el que acababa de interpretar; por supuesto fue en vano: la poderosa mano de Shakespeare, ese segundo Creador, la había atrapado con demasiada fuerza, y para horror de todos los presentes, ya no la dejó escapar. Por mi parte, asistí con gran interés a esta violenta intrusión de la mano de un gigante en una vida ajena, a esta transformación de la persona real en una poética, que ahora iba y venía gravemente ante los ojos de todos los cuerdos, con los coturnos puestos y dejando escuchar su

canto desgarrado que parecía una manifestación del mundo de los espíritus. Mientras más se trataba de hacerla entrar en razón con juiciosos argumentos, con mayor vehemencia protestaba ella, y al final no hubo otro remedio que enviarla al manicomio.

Y cuál sería mi sorpresa cuando volví a encontrarme con ella en ese lugar. Su celda se encontraba al lado de la mía, y a diario la escuchaba celebrar los zapatos de madera y el sombrero de conchas de su amado. Un tipo como yo, constituido por rabia y por odio, y que no parece haber nacido, como el resto de los mortales, de un vientre materno, sino más bien del seno de un volcán, tiene poca inclinación por el amor y cosas semejantes; sin embargo, en el manicomio algo de esto comenzó a insinuarse en mí; debo decir que al principio no se manifestó con los síntomas tradicionales, como la predilección por la luz de la luna, las congestiones poéticas en la cabeza, y otros por el estilo, sino más bien con la fuerte voluntad de convertirme en propagandista de los dementes y promover una gran colonia de locos, para hacerlos desembarcar súbitamente entre los cuerdos y sembrar así el terror entre ellos.

Ese sentimiento desaforado al que llaman amor, y que es como un jirón de cielo caído sobre esta árida estepa que es la tierra, terminó por agravarse; para mi propio espanto, me encontré enfrascado en la composición de varios poemas en verso y en la contemplación de la luna; de vez en cuando llegué al punto de unir mi voz a los cantos de los ruiseñores cuando los escuchaba trinar en los alrededores del asilo. Incluso experimenté alguna emoción en una de esas noches a las que suelen llamar melancólicas; sí, a ciertas horas me dedicaba a acechar por un agujero de mi cueva caucásica, y a pensar menos que si no pensara en nada... También durante ese periodo incluí observaciones en mi tablilla de escritura, de las que a continuación presento algunas para las almas sensibles.

**FALTA
PAGINA**

102

hipocresías... ¡Diablo, si yo hubiera sabido que podías inducirme a esto, hubiera apelado a todos mis recursos para apartarte de mí!

En éste y en otros fragmentos similares me fatigaba, buscando desahogarme en ellos de forma adecuada y metódica, al igual que algunos poetas descargan sus sentimientos sobre el papel hasta que no les queda ya ninguno y los pobres tipos terminan completamente consumidos y desapasionados.

Así pues, todo se salió de curso para mí; en efecto, los síntomas se hicieron cada vez más críticos, e incluso comencé a encerrarme en mí mismo, casi hasta el punto de sentirme humano y modesto frente al mundo. Una vez incluso llegué a pensar que éste era el mejor de los mundos posibles, y que el hombre mismo era algo más que el primer animal sobre él; pensé que, después de todo, tenía su propio valor y tal vez podía llegar a ser inmortal.

Cuando hube llegado a este punto, me consideré perdido, y me comporté de manera tan monótona y trillada como cualquier otro enamorado. Ya no me espanté de mí mismo al encontrarme haciendo versos; podía permanecer conmovido por largo tiempo y me acostumbré a usar algunas expresiones que de otra forma nunca hubiera permitido en mi boca. Entonces me aventuré a escribir mi primera carta de amor, que presento aquí, con fines de edificación, junto con el resto de la correspondencia:

Hamlet a Ofelia

Divino ídolo de mi alma, ¡Ofelia llena de gracia! Este saludo con el que inicio la primera carta que te escribo, como si aún nos amáramos en el teatro de la corte para entretener a los espectadores, podría tal vez defraudarte, y hacerte creer que, justo como entonces, padezco de una locura fingida, y que me valgo aún de todas las sofisterías aprendidas en las academias. Pero no te dejes engañar por esto, ídolo mío, porque ahora estoy loco de verdad... a tal grado es cierto que todo reside en nosotros mismos, que afuera no hay nada real; así, de acuerdo con las nuevas disciplinas no sabemos ya si estamos parados sobre los pies o sobre la cabeza, salvo que nos hayamos convencido a nosotros mismos de lo primero por convicción y por fe. Este asunto es de una endemoniada gravedad, Ofelia, y no debes creer que hablo así tan sólo para parodiarme a mí mismo... Ay, cómo ha cambiado todo para tu pobre Hamlet... La

tierra entera, que en otro tiempo le parecía un desierto lleno de cardos y de espinas, un basurero inundado de vapores pestilentes, se ha convertido para él en un Eldorado, en un jardín floreciente de las Hespérides; cuando la detestaba, era libre y rebosaba de salud, y helo aquí, convertido en un esclavo, casi en un enfermo, ahora que siente amor por ella. ¡Amada!, si al menos pudiera decir ¡odiada! no habría nada que me retuviera en esta inane esfera y podría precipitarme, alegre y ligero, en la Nada eterna... Pero, ay, ¡jamada!, no te diré ya como antes: ¡márchate al convento!, porque estoy lo bastante desquiciado como para creer que, cuando el hombre ama, el loco que es llega a convertirse en algo más, aunque no consiga con ello sino apresurarse al encuentro con la muerte, y que ésta se apresure al suyo, para que al final los dos se reúnan y se estrechen en el abrazo eterno; ya sea que esto suceda junto a la piedra en la que el santo Gustavo se quedó dormido, sobre el cadalso que la hermosa María bañó con su sangre,⁴⁷ o en algún otro lugar mejor o peor que éstos.

Sé de cierto que el perverso enemigo deambula sobre la tierra con su risa burlona y ha arrojado hasta ella al amor, como una máscara encantada que los mortales se arrebatan para ponérsela aunque sea sólo por un minuto. Mírame, yo también me he resignado a tomarla, y me pavoneo tiernamente con mi calavera detrás de ella; ¡Vaya que deseo continuar contigo la propagación de la especie humana! Oh, si no fuera por esta maldita máscara, los hijos de la tierra seguramente podrían jugar una broma el Día del Juicio: habiéndose establecido previamente una ley contra la población, nuestro Señor, o quienquiera que al final quisiera tomarse el trabajo de contemplar a la tierra, la encontraría, para su sorpresa, totalmente despoblada.

Pero déjame llegar al punto que, pese a mis esfuerzos, no me será posible evadir... ¡mi declaración de amor!

Desde mi nacimiento no me había sentido más iracundo, violento y misántropo que en este momento en el que te escribo, furioso, que te amo, te venero, y que —después del deseo de odiarte y abominar de ti— nada espero con más ardor que escuchar la confesión de que me correspondes. Hasta entonces.

Tu amoroso *Hamlet*

Ofelia a Hamlet

Odio y amor forman parte de mi papel, y al final, también la locura... pero dime: ¿qué son propiamente todas estas cosas? Sólo entonces podré escoger entre ellas. ¿Existe algo en sí mismo o es todo únicamente palabras, aliento y abundante imaginación? ¿Lo ves? Aquí me pierdo y no logro averiguar si soy un sueño... si es sólo juego o verdad, o si la verdad, por su parte, es más que un juego... Una cáscara envuelve a la siguiente, y estas reflexiones a menudo me llevan a un paso de perder la razón.

Ayúdame a leer mi papel al revés, hasta que pueda volver a ser yo misma. Tal vez ya desde ahora estoy actuando fuera de mi personaje, o quizá todo es un papel y, por ende, lo soy yo también. Los antiguos tenían dioses, y entre ellos había uno al que llamaban Sueño; debe haber sido extraño para él sentir, en algún momento, el deseo

⁴⁷ Se refiere a Gustavo Adolfo, rey de Suecia (1594-1632), y a María Estuardo, reina de Escocia (1542-1587), quien fuera decapitada.

de ser considerado como real y, sin embargo, ser eternamente un sueño. Casi he llegado a creer que el hombre es un dios parecido. Me gustaría poder hablar conmigo misma un momento, para saber si soy yo la que ama o si es sólo mi nombre, Ofelia, quien lo hace..., y si el amor es algo o sólo un nombre. ¿Te das cuenta? Ahora intento atrapar a mí misma, pero a la vez no dejo de huir constantemente, con mi nombre detrás de mí, y ahora estoy diciendo de nuevo mi papel..., pero mi papel no soy yo. Llévame alguna vez hasta mi verdadero yo, para que pueda preguntarle si te ama.

Ofelia

Hamlet a Ofelia

¡No caviles demasiado sobre tales asuntos, amada mía, ya que son de una naturaleza tan intrincada que podrían llevarte con facilidad al manicomio! Todo es un papel: el papel mismo y el actor que lo interpreta, y en este último lo son también sus pensamientos, planes, entusiasmos y farsas... Todo pertenece al presente y se evapora en el instante, como la palabra que se desprende de los labios del actor... Nada es sino teatro, ya sea que el actor actúe en el mundo o dos pasos más arriba, en las tablas — o dos pasos más abajo, en la tierra, donde los gusanos esperan el pie que les dará el rey cuando salga de escena—; ya sea que la primavera, el invierno, el verano o el otoño decoren el escenario y que el director haya colgado al sol o a la luna, o que, detrás de bastidores, haga desencadenarse truenos y temporal: todo se disipa de nuevo, todo se apaga y se transforma, incluida la primavera en el corazón humano; y cuando los bastidores han sido desmontados, detrás queda solamente un esqueleto desnudo e inquietante, sin color y sin vida, el cual mira burlonamente a los actores que aún se afanan a su alrededor.

¿Quieres leerte a ti misma fuera de tu papel, hasta llegar al yo? Mira: el esqueleto lanza al viento un puñado de polvo y se desmorona él mismo; pero después se escucha una risa sardónica. Es el espíritu del mundo, o del diablo..., ¡o el eco de la nada!

¡Ser o no ser! Qué ingenuo era yo cuando, con un dedo en la nariz, planteaba esta pregunta, y cuánto más ingenuos fueron aquellos que la repitieron después que yo, imaginando que detrás de todo aquello se escondían prodigios. Pero es al ser mismo a quien debí preguntar desde el principio acerca del ser, pues entonces hubiera sido posible averiguar algo consistente acerca del no ser. En aquella época aún conservaba la teoría de la inmortalidad entre mi bagaje académico, y la aplicaba a todas las categorías. En realidad, era a causa de la inmortalidad que le temía a la muerte... Y ¡cielos!, con razón, si a esta aburrida *comédie larmoyante*⁴⁸ ha de seguir otra más... ¡creo que no queda nada por decir!

Por lo tanto, cara Ofelia, te recomiendo que sacudas todo esto de tu mente; y que nos dediquemos a amarnos, a reproducirnos y a hacer juntos toda clase de bufonadas... Será sólo por venganza, para que después de nosotros sigan representándose otros papeles, que repitan nuevamente todos estos gestos monótonos, hasta el último actor, que romperá furioso el libreto y saldrá de su papel con tal de no

⁴⁸ "Comedia lacrimosa". En francés en el original.

tener que actuar más para los espectadores invisibles sentados en el patio de butacas. ¡Ámame tan sólo, sin más cavilaciones!

Hamlet

Ofelia a Hamlet

Tú eres siempre el que da pie a mis parlamentos, y no puedo arrancarte de mí, al igual que no puedo arrancar las páginas de la obra en las que está escrito mi amor por ti. En vista de que no podré salir de mi papel leyéndolo al revés, lo leeré hasta el final y hasta el *exeunt omnes*,⁴⁹ después del cual probablemente se encontrará el verdadero yo. Entonces te diré si existe algo detrás del papel, y si el yo vive y te ama.

Ofelia

A este intercambio epistolar siguió uno de palabras, y después todas las otras etapas sucesivas, desde las miradas, los besos y otras semejantes, hasta llegar al intercambio de nosotros mismos.

Al cabo de algunos meses se había escrito el pie para un nuevo papel. En ese tiempo, yo me encontraba casi feliz, y en aquel manicomio experimenté por primera vez algún amor por la humanidad, al punto que comencé a formular un proyecto para establecer con los locos que me rodeaban la República al estilo de Platón. ¡Pero el dios del sueño echó a perder nuevamente todos los planes!

Ofelia estaba cada vez más pálida y más razonable, si bien el médico opinaba que su delirio iba crecía; pero aquel era justo el momento en el que éste habría de cobrar un enorme sentido.

La tormenta envolvía al manicomio con su furia... Yo miraba la noche recargado en los barrotes; nada más, aparte de ella, se divisaba en el cielo o en la tierra. Me pareció estar cerca de la Nada, y le grité, saludándola, pero ningún sonido salió de mi garganta... Me horroricé, pues estaba convencido de haber gritado, pero sólo escuchaba mi voz interior. Un relámpago voló a través de la noche, raudo y silencioso como una flecha, y ningún trueno siguió a su aparición. Por un instante asomó el día, pero sólo para desvanecerse de inmediato, como si se tratara de un

espíritu. En un costado de mi celda, un demente hacía un ruido espantoso con sus cadenas, y en el otro se escuchaba a Ofelia cantar fragmentos deshilachados de baladas, pero las notas fueron convirtiéndose en suspiros, hasta que todo pareció terminar en una gran disonancia, con el golpeteo de las cadenas como acompañamiento. Creí estar muriendo. Me vi solo conmigo mismo en la Nada, y a lo lejos sólo distinguí el resplandor de la tierra muerta, como un tizón que se apaga... pero era tan sólo un pensamiento mío, que pronto se esfumó. Una sola nota parecía vibrar, grave e intensa, en aquel desierto: era el último redoble del tiempo, que dio paso a la eternidad. Para entonces yo había abandonado cualquier otro pensamiento, ¡y sólo me pensaba a mí mismo! No había nada a mi alrededor salvo este enorme y espantoso yo, que se alimentaba de sí mismo y que al devorarse se daba constantemente a luz. No caí porque no había ya espacio, pero tampoco me pareció estarme elevando por los aires. Junto con el tiempo, toda la diversidad había desaparecido, y sólo reinaba un inmenso y espantoso aburrimiento, un vacío sin fin. Fuera de mí, traté de aniquilarme... ¡Y sin embargo permanecí, con la sensación de la inmortalidad!

Llegado a este punto, el sueño se derrumbó bajo el peso de su grandilocuencia y yo desperté con un suspiro de alivio... la luz se había apagado y todo era noche profunda; sólo se escuchaba a Ofelia cantar dulcemente sus baladas, como si arrullara a alguien. Salí de mi celda a tientas; junto conmigo, otros locos se deslizaban en la oscuridad, entre murmullos.

Abrí la puerta de Ofelia; ella estaba tendida, pálida, sobre su cama; se empeñaba en arrullar, sosteniéndolo contra su pecho, a un recién nacido muerto. A su lado, una muchacha demente se ponía el dedo sobre la boca, como pidiéndome no hacer ruido.

— ¡Se ha dormido! — dijo Ofelia, y me miró con una sonrisa que me hizo pensar en una tumba recién abierta.

⁴⁹ Acotación: "salen todos".

— ¡Gracias a Dios, la muerte existe, y no hay eternidad después de ella! — exclamé involuntariamente.

Ella seguía sonriendo y después de una pausa murmuró, como si las palabras se redujeran poco a poco a un suspiro, antes de apagarse por completo:

— El papel llega a su fin, pero el yo permanece, y lo que será enterrado es solamente el papel. Gracias a Dios, ahora saldré de la obra y podré deshacerme del nombre que debí asumir en ella. ¡Después de la obra, es el yo lo que comienza!

— Es la nada — le respondí, moviendo la cabeza.

Ella continuó, con voz apenas audible:

— ¡Ahí está, detrás de los bastidores, esperando solamente que se indique su entrada una vez que caiga el telón!

— ¡Ay, te amo! Éste es el último parlamento de la obra, y es el único que quisiera conservar de mi papel. ¡Ha sido el pasaje más hermoso! ¡Lo demás pueden enterrarlo!

Entonces cayó el telón y Ofelia salió de la escena... No hubo aplausos y fue como si ningún espectador estuviera presente. Ella dormía profundamente, con el niño sobre su pecho; ahora los dos estaban muy pálidos y no se escuchaba su respiración, pues la muerte les había impuesto ya su blanca máscara...

Yo permanecí junto al lecho, agitado como por una tempestad, y sentí inflamarse en mi interior un violento impulso, como una fuerte carcajada... pero me sobresalté, porque no fue risa lo que brotó, sino mi primera lágrima. Escuché que alguien más sollozaba... Era la tormenta que atravesaba silbando el manicomio.

Cuando levanté la vista, los locos habían formado un círculo alrededor de la cama; todos estaban callados pero hacían gestos o se comportaban de forma extraña; algunos sonreían, otros parecían sumidos en profundas cavilaciones, otros más agitaban la cabeza o contemplaban fijamente al niño y a la pálida mujer que ya dormía... El creador del mundo se encontraba también entre ellos, pero se contentaba con poner expresivamente su índice sobre los labios.

¡Casi sentí miedo de estar en semejante círculo!

Decimoquinta vigilia

No importa cuánto se demuestre en la experiencia diaria que los locos son tolerados en todas partes, el hecho de que yo hubiera intentado multiplicar esta especie provocó gran indignación y, como castigo, fui expulsado de mi celda de loco.

Ay, fue muy triste tener que despedirme de mis hermanos para volver a mezclarme con los cuerdos, y cuando se cerraron los cerrojos de la puerta me encontré totalmente solo y busqué, melancólico, el cementerio a donde habían llevado a Ofelia. Ay, si al menos hubiera podido encontrar un Laertes para batirme con él junto a la tumba, porque del manicomio me había llevado conmigo un renovado odio contra todos los hombres de razón, que ahora deambulaban cerca de mí con sus tediosas e insignificantes fisonomías.

Tanto el rico como el mendigo tienen la ventaja, sobre todos los hombres ordinarios, de poder dar libre curso a sus deseos de viajar. El rico abre la puerta de las riquezas de la tierra con la llave del oro que lleva en la mano; el pobre tiene un boleto de cortesía para toda la naturaleza, y puede instalarse a sus anchas en las más nobles y bellas moradas; hoy en el Etna, mañana en las grutas de Fingal; esta semana en la estancia veraniega del sabio en el Lago de Ginebra⁵⁰ y la siguiente en el lujoso vestíbulo de cristal de las cataratas del Rin, donde el sol teje un arcoiris sobre su cabeza, a la manera de un techo decorado con pinturas, y la naturaleza reconstruye para él su palacio, sólo para volver a destruirlo en un ciclo interminable.

¡Muéstrenme a un rey cuya morada sea más espléndida que la del mendigo!

Por lo demás, yo emprendí mi viaje con la ventaja de no tener a nadie que me pidiera cuentas, ni a quien tener que agradecerle la cena, salvo a la madre ancestral; porque la tierra aún guardaba en su seno raíces que no era capaz de negarme, y en una fuente de roca ofrecía a mis labios ardientes la bebida fresca y burbujeante de sus cascadas... Yo era del todo libre y feliz, y odiaba a mi antojo a los hombres por

arrastrarse, inútiles e insignificantes, en el gran templo del sol.

Un día, después de abandonar mi lecho — un montón de hierba olorosa y florida—, me encontraba en contemplación del amanecer, que ascendía desde el mar como una aparición, y me dispuse a morder una raíz apenas desenterrada, para reunir así lo útil con lo placentero. Es propio de la grandeza de los hombres que éstos puedan ocuparse de minucias en presencia de lo sublime; por ejemplo, mirar el amanecer con una pipa en la boca, o comer macarrones en el momento climático de una tragedia, así como otras actividades similares. La humanidad ha llegado bastante lejos en esta materia.

Así pues, al encontrarme tan cómodo, tuve ganas de pronunciar el siguiente monólogo:

—Nada puede superar a la risa, y yo la pondero casi tanto como otras personas cultivadas han encumbrado el llanto, ignorando cuán fácil es traer al mundo una lágrima con tan sólo mirar intensamente una mancha, o por medio de la lectura mecánica de los dramas de Kotzebue, e incluso por obra de una risa violenta y prolongada. A propósito de esto, recientemente tuve oportunidad de ver a un hombre de aspecto demacrado que vertía abundantes lágrimas ante el espectáculo del amanecer y a otros, que estaban cerca, alabar su gesto como prueba de un temperamento sentimental, hasta el punto de llorar por el que lloraba. Sólo yo me acerqué y le pregunté:

»— Amigo, ¿realmente le conmueve tanto ese fenómeno?

»— Por supuesto que no — me respondió él—. Es sólo que, de acuerdo con hallazgos recientes, además de producir estornudos y lagrimeos, los rayos de sol también favorecen la procreación. ¡Y yo estuve en Italia!

»Comprendí que aquel hombre miraba fijamente el sol para obtener ventajas tangibles, y no por simple fantasía. Cuando me volví, riendo, los otros llorosos me hicieron los más vivos reproches, y el contraste me hizo reír incluso con mayor

⁵⁰ Con este "sabio", Bonaventura probablemente se refiere a Rousseau.

fuerza. ¡Faltó poco para que, movidos por la piedad, me lapidaran!

»Por otra parte, ¿hay algún medio más eficaz que la risa para desafiar al escarnio del mundo, e incluso al destino? Hasta el más temible de los enemigos se horroriza ante esta máscara satírica ¡e incluso la infelicidad retrocede, con espanto, cuando me atrevo a reírme de ella! ¡Diablos!, la tierra entera, flanqueada por su sensible acompañante, la Luna, ¿merece inspirar algo más que risa? Yo diría, incluso, que su único mérito es que la risa haya encontrado en ella su domicilio. Todo en su superficie había sido dispuesto con tanto juicio y sentimiento como para encender la cólera del diablo, quien alguna vez se puso a contemplarla como pasatiempo. Para vengarse del gran arquitecto, mandó la risa, que, hábil y discreta, supo ocultarse en la máscara de la alegría; los hombres la acogieron de buena fe, hasta que ella dejó caer su disfraz y les enseñó su rostro maligno: el de la sátira... ¡Déjenme tan sólo conservar la risa por toda mi vida, y seré capaz de soportar mi estancia aquí abajo! »

— ¡Hola! — exclamó una voz cerca de mi oreja, y al darme vuelta me encontré con un Juan Salchicha de madera que me miraba a la cara, altivo e insolente.

— ¡Es el hombre que necesito! — dijo un tipo grandulón, que sostenía al títere frente a mí y que tenía a su lado un cofre voluminoso—. Tiene usted todo el talento que se requiere para un Juan Salchicha, y justamente necesito uno, pues el mío acaba de morir hoy mismo. Si la propuesta le convence, considérelo trato hecho; ¡el puesto es bien remunerado y da para comer algo más que raíces!

Mientras tanto, el guasón de madera me miraba confianzudamente y yo sentí una gran simpatía por él, como si se tratara de un amigo.

— El tipo fue tallado en Venecia — dijo el titiritero, como para animarme—, y apuesto a que hace su oficio mejor que ningún otro; mire usted tan sólo cómo camina y se sostiene, cual si tuviera piernas de verdad; se pone la mano sobre el corazón, bebe y come cuando tiro de estos hilos, ¡Y puede reír y llorar, como un hombre común y corriente, con tan sólo un ligero impulso mecánico!

— Acepto — dije yo, y me puse el cofre sobre los hombros; la compañía de

madera se bamboleó ruidosamente en el interior, como si estuviera representando una Revolución francesa para matar el tiempo.

En la posada encontramos el teatro ya montado y a gente deseosa de verlo; el director me dio una rápida lección teórica sobre el arte de la tragedia, así como sobre el de la comedia, y también abrió una pequeña puerta lateral para distraerme un poco: mi antecesor como Juan Salchicha yacía sobre un lecho de paja, envuelto en un sudario; su rostro estaba torcido en una mueca maliciosa.

— Se reía detrás del escenario con tal fuerza que sufrió un ataque de asfixia — me dijo el director.

— Una hermosa muerte — repliqué yo, y nos dispusimos a dirigir a la compañía de madera. Mi compañero tenía un talento particular para interpretar los papeles de los amantes, ellos y ellas; para estas últimas, empleaba una voz en falsete. Mi especialidad, por el contrario, era el Juan Salchicha, aunque también me ocupaba de los reyes. Cuando cayó el telón, el hombre me abrazó efusivamente y me dijo que había hecho honor a mi oficio.

Pero muy pronto tuvimos ocasión de constatar que la dirección teatral puede resultar cara, incluso cuando se trabaja con marionetas; la aventura tuvo lugar como sigue:

Habíamos instalado nuestro escenario en un pequeño pueblo alemán, cerca de la frontera con Francia. Del otro lado de ésta se presentaba ya la gran tragicomedia en la que un rey hacía su desafortunado debut, y en la que Juan Salchicha, con los ropajes de la libertad y de la igualdad, agitaba alegremente cabezas humanas en vez de cascabeles. Tuvimos la mala ocurrencia de presentar a Holofernes en el teatro, y esto encendió a los campesinos presentes al punto de que tomaron por asalto el escenario; secuestraron a la Judith de entre nuestras actrices y se llevaron también la cabeza de madera de Holofernes, recién cercenada; con ella se dirigieron al domicilio del alcalde para exigir ¡nada menos que su cabeza! Ésta palideció cuando los rebeldes agitaron ante sus ojos la ensangrentada testa de madera, y como la situación me

parecía cada vez más preocupante, busqué una manera rápida de darle otro giro. Me apoderé de la cabeza de Holofernes, salté sobre una piedra y traté, en mi angustia, de articular la siguiente arenga:

— ¡Queridos coterráneos!

»Observen la sangrante y real cabeza de madera que ahora les muestro. Cuando aún estaba unida a su tronco, era gobernada por este alambre, que a su vez era dirigido por mi mano, y así hasta llegar al reino de los misterios, en donde no es posible determinar qué poder es el que gobierna. Ésta es la cabeza de un rey, pero yo, que controlo el alambre para hacerla decir “sí” o “no”, soy un tipo común y corriente, y no cuento con ningún privilegio. ¿Cómo han podido ustedes enfurecerse contra este Holofernes, que sólo asiente o niega obedeciendo a mis deseos? ¡Espero que mis palabras les parezcan razonables, compatriotas! Aunque entiendo que ustedes han desviado hacia este Holofernes la rabia que sienten contra su alcalde... y eso me parece injusto. Trataré de mostrar gráficamente lo que digo: si mi Holofernes no se comporta como ustedes quisieran, pues entonces golpéenme a mí, el tipo común y corriente, sobre los dedos, para que así el ministro a mi servicio, es decir, el alambre, tome otra dirección y, en virtud de este movimiento, la cabeza del rey diga “sí” o “no” con mayor gracia y juicio! ¿Qué les ha hecho esta pobre cabeza para que ustedes la maltraten? Es la cosa más mecánica del mundo y en su interior no hay un solo pensamiento. No le exijan ninguna libertad, pues no contiene nada semejante. Y, además, lo que ustedes llaman libertad es algo bastante dudoso, porque la obra de títeres que han visto hoy no es la única en la que al rey le es arrancada la cabeza de madera sin mayor provecho: tengo en mi cofre otra obra semejante, o incluso de peor naturaleza, en la que el autor no estaba a la altura de sus materiales y, a la manera de los poetas que se mezclan en política, ha echado a perder la república que trataba de poner en verso, convirtiéndola en una tiranía. ¡Yo puedo mostrarles ese espectáculo! De cualquier forma, sigue siendo injusto exigir castigos que van contra la naturaleza, por ejemplo — como es el caso— el de la decapitación, cuando no hay

cabeza disponible porque este muñeco de madera sólo sirve para crear una ilusión y, por fortuna, creo que se podrá volver a colocar la cabeza sobre el tronco, lo cual no sería posible en otras circunstancias. Ay de mis pobres marionetas si una cabeza de verdad llega a tener la ocurrencia de reemplazar esta cabeza de madera que tengo ahora en mis manos, para negar o asentir a su antojo hasta arrancar el alambre... ¡Una farsa podría convertirse así en una grave tragedia revolucionaria! ¡Creo que he dicho suficiente, coterráneos!»

La humanidad es, en conjunto, cuando no sufre de ideas fijas, una bestia honrada y simple y cae fácilmente en los extremos: si por el momento ha logrado rasgar el ligero cordel que la sujetaba, el día de mañana será capaz de enredarse entre cadenas con el mismo entusiasmo. Si alguien se encuentra observando desde lo alto, debe sentir lástima por este pobre pueblo. Y así, mis campesinos de buena gana renunciaron aquel día a la revolución e incluso se pusieron a aclamar a su alcalde. Por desgracia, esta alegría de los actores vivos se convirtió en amarga pena para los míos de madera.

La noche siguiente, un ruido en el teatro interrumpió nuestro sueño — el mío y el del otro director. Al principio lo atribuimos a una disputa a causa de los papeles o a alguna maquinación organizada por la compañía; pero cuando decidimos bajar para informarnos mejor de lo que pasaba, nos encontramos con el alcalde al que yo había ayudado a conservar la cabeza sobre los hombros; tenía a nuestro Holofernes en la mano y estaba acompañado por funcionarios de la corte que hicieron arrestar a la compañía entera, en nombre del Estado, por considerarla políticamente peligrosa. Todas mis objeciones fueron vanas y, ante mis ojos, sacaron del cofre a varios reyes y señores, como Salomón, Herodes, David, Alejandro y otros, para llevárselos. ¡Así de inconsecuente es el Estado con sus propios representantes! El último hombre fue mi Juan Salchicha; por él me rebajé hasta casi suplicar... pero se me informó que todas las sátiras, sin excepción, habían sido prohibidas en el país por un severo edicto de censura y que las cabezas visibles serían confiscadas como medida preventiva. Con

dificultad, conseguí que me concedieran un momento a solas con él; me lo llevé detrás de un bastidor y ahí, lejos de miradas indiscretas, oprimí en silencio su boca de madera contra la mía y derramé mi segunda lágrima, pues Ofelia y él eran los únicos seres a los que yo había amado de verdad en el mundo...

Mi codirector anduvo todo el día siguiente como dormido, y en la noche lo encontraron colgado de una nube del decorado porque no quiso cancelar la tragicomedia que había sido anunciada.

De esta triste manera terminó la aventura. Cansado de las penas de la vida, busqué seriamente la manera de colocarme en un puesto sólido entre los hombres. No hay sobre la tierra nada mejor que la conciencia de ser útil y de recibir un sueldo fijo; ¡el hombre no es solamente ciudadano del mundo, sino también de un Estado! El puesto de vigilante nocturno había quedado vacante y consideré que yo tenía la capacidad necesaria para desempeñarlo con honor. Hoy en día, el mundo es bastante culto, y con justicia se exige que hasta el más humilde de los ciudadanos posea un gran talento.

Afortunado el que goce de buenas relaciones: conseguí una audiencia con el secretario del ministro; lo encontré en un buen momento y me recomendó con su jefe. De esta forma fui ascendiendo por la escalera del Estado; estreché una mano y otra hasta llegar al escalón más alto, donde aventuré una genuflexión y se me concedió, compasivamente, la esperanza de convertirme en vigilante nocturno... Debí someterme todavía a una prueba más minuciosa, para demostrar que poseía una voz lo bastante moderada como para no despertar de su sueño al monarca y, a la vez, entonada y agradable para no herir su sentido musical en el curso de sus noches de insomnio.

Los resultados no fueron del todo malos y tuve la alegría, después de que me fueran recomendados con urgencia algunos estudios complementarios, de verme reclutado como vigilante nocturno.

Decimosexta vigilia

Desearía poder trazar nítidamente esta última estampa hogartiana de mis vigili­as ante los ojos de la humanidad; pero, ¡ay!, siento que en plena noche me faltan los colores necesarios para hacerlo y debo conformarme con dejar escapar algunas sombras y aéreas nubosidades del vidrio de mi linterna mágica.

Cuando tengo ganas de hacer convivir a reyes y a mendigos en una reunión amena y fraternal, camino entre sus tumbas en el camposanto, e imagino cómo yacen bajo el suelo, pacíficamente, codo con codo, en un estado de perfecta libertad y de completa igualdad, únicamente haciendo muecas desde el fondo de sus órbitas vacías cuando, dormidos, tienen sueños satíricos. Allá abajo son hermanos; tan sólo en la superficie, sobre el pasto, se yergue una piedra mohosa de la que cuelgan, desvencijados, los viejos blasones del noble, mientras que sobre la tumba del mendigo brota apenas una flor silvestre o una ortiga.

Así pues, aquella noche visité mi lugar favorito, teatro de los suburbios en el que la muerte dirige farsas delirantes y poéticas que sirven de epílogo a los prosaicos dramas presentados en los teatros de la corte y en los del mundo. La atmósfera era cálida y sofocante; la luna miraba furtivamente las tumbas, y de cuando en cuando, azules relámpagos rozaban su disco. Un poeta habría dicho que el otro mundo espiaba al de aquí abajo... Para mí, aquellos indicios eran sólo un eco bromista y un resplandor débil y engañoso que prolongaba por un instante, con su imitación, la vida ya extinta, de la misma forma en que el árbol muerto y en proceso de descomposición parece recobrar su lozanía durante la noche, antes de convertirse por completo en polvo.

Involuntariamente, me había detenido ante el monumento funerario de un alquimista; la vigorosa cabeza de un anciano surgía de la piedra y la inscripción consistía en signos incomprensibles de la Cábala.

Un poeta deambulaba entre las tumbas, conversando con uno y con otro de

los cráneos que yacían en el suelo para encender su inspiración — al menos esto fue lo que le oí decir—. Yo me cansé muy pronto de observarlo y me quedé dormido al pie de la estatua.

En sueños escuché el comienzo de la tormenta; el poeta trataba de convertir los truenos en música y de componer palabras poéticas para acompañarla, pero las notas no se dejaban ordenar, las palabras parecían estallar y descomponerse en sílabas incomprensibles. La frente del poeta se cubrió de sudor, porque no lograba dar sentido a su poema sustentado por la naturaleza... Hasta entonces, aquel loco sólo había intentado poetizar en papel.

El sueño se complicó más y más. El poeta había tomado de nuevo la hoja y trataba de escribir con un cráneo como apoyo... entonces comenzó de verdad su obra, y pude ver que ya había elegido un título: *Poema sobre la inmortalidad*.

El cráneo sonreía, burlón, debajo del papel; esto no turbó al poeta, quien se dio a la tarea de escribir la invocación de su poema, en la que solicitaba dictado a la fantasía. Entonces emprendió un cruel retrato de la muerte, pero sólo para después presentar una inmortalidad aun más radiante, tal como un claro y resplandeciente amanecer contrasta con la noche más oscura y más profunda. Estaba absorto en sus fantasías, y no advirtió que a su alrededor se habían abierto todas las tumbas, y desde el fondo de ellas sus ocupantes sonreían maliciosamente, aunque sin moverse. Llegaba ahora al clímax de su poema, y hacía los preparativos del Juicio Final, con todo y toque de trompetas. Justamente se disponía despertar a todos los muertos cuando una fuerza invisible pareció detener su mano; sorprendido, miró a su alrededor... Abajo, en las cámaras mortuorias, yacían aquéllos, sonrientes e inmóviles: ninguno deseaba despertar. De inmediato, el poeta volvió a tomar la pluma y clamó con mayor fuerza, añadiendo a su voz un vigoroso acompañamiento de truenos y trompetas... en vano, porque los otros movieron allá abajo las cabezas, malhumorados, y se volvieron, dándole la espalda, para dormir con más tranquilidad, mientras le mostraban sus nuca descarnadas.

— ¡Cómo! ¡entonces no hay Dios! — gritó violentamente, y el eco le devolvió la palabra “¡Dios!” nítida y audible.

Entonces se puso a morder la pluma, con aire ingenuo.

— ¡El diablo ha inventado el eco! — dijo al final—. ¡No puede saberse si es una imitación burlona o si alguien está respondiendo de verdad!

Dicho esto, volvió en el acto a su trabajo; sólo que ningún signo apareció bajo la pluma. Desanimado, casi indiferente, se la puso entonces detrás de la oreja y dijo con voz monótona:

— La inmortalidad es insumisa, los editores pagan por página y los honorarios hoy en día son cada vez más escasos; este género de escritura no reporta ganancias... ¡Así que volveré a los dramas!

Estas palabras me despertaron, y junto con el sueño, el poeta desapareció del camposanto. Pero a mi lado se había sentado una gitana de piel morena que parecía estudiar atentamente mis rasgos. Casi me horrorizó su talla gigantesca y su rostro sombrío, en cuyos rasgos llamativos parecía estar impresa una vida extraña y barroca.

— ¡Dame la mano, pálido tesoro! — me dijo, enigmática, y yo se la tendí involuntariamente.

Entre más fuerte y seguro se mantiene un ser humano, más pueriles le parecen los enigmas y las maravillas, desde la orden de los francmasones a los misterios de otro mundo. En aquel instante, yo me estremecí por primera vez, pues la mujer leyó en mi mano toda mi vida anterior, como en un libro, hasta llegar al momento en que fui descubierto como un tesoro (recuérdese la “Cuarta vigilia”). Sobre esto me dijo:

— También podrás ver a tu padre, mi pálido niño. ¡Voltea, que está detrás de ti!

Yo me volví al instante... la grave cabeza de piedra del alquimista me miró fijamente. Ella puso su mano sobre el monumento y dijo, con una extraña sonrisa:

— ¡Helo aquí! ¡Y yo soy la madre!

Esto dio origen a una desquiciada y conmovedora escena familiar... La madre, una gitana morena, y el padre, una estatua de piedra que sobresalía a medias de la tierra, como si tratara de alcanzar al hijo y estrecharlo contra su pecho helado. Para completar el cuadro familiar, los abracé a los dos, y cuando me hube sentado entre ellos la mujer comenzó a narrar lo siguiente, a manera de los trovadores:

— Era la noche de Navidad. Tu padre intentó conjurar al diablo: leyó en voz alta el Libro mientras yo lo alumbraba con cuatro velas mágicas. El suelo se sacudió, como si la tierra se agitara, y la luz se volvió azul. Nos encontrábamos entonces en el pasaje en el que se debe renunciar al cielo y abrazar el infierno, y nos miramos un momento en silencio.

»— ¡Divirtámonos un poco! — dijo entonces este hombre, ahora de piedra, y leyó el pasaje, con voz firme y clara... Se escuchó una risa suave, y nosotros reímos también con fuerza, para no quedarnos callados como tontos. Entonces, el ser comenzó a moverse por la noche, alrededor nuestro, y supimos que no estábamos solos. Yo me apreté contra tu padre dentro del círculo trazado sobre el suelo; por accidente rozamos el signo del espíritu de la tierra... y nos dimos calor uno al otro. Cuando el diablo apareció, lo miramos con los párpados entrecerrados... ¡En ese preciso momento eras concebido! Aquel que acabo de nombrar se encontraba del mejor humor, y se ofreció a ser tu padrino... debió ser un buen mozo en sus mejores años, y ahora me asombra lo mucho que te pareces a él; sólo que tú tienes un aire más sombrío, cosa que bien podrías cambiar. Cuando naciste, tuve el buen juicio de ponerte en manos cristianas y guíe hasta ti al buscador de tesoros que se encargó de criarte. ¡Ésta, mi pálido niño, es la historia de tu familia...!»

La clara luz que este discurso encendió en mí sólo podrán imaginarla los psicólogos; me había sido entregada la llave de mi propio ser; abrí por primera vez, sorprendido, y no sin un secreto escalofrío, la puerta que había permanecido largamente cerrada... el interior se parecía a la cámara de Barba Azul y la impresión

me hubiera quitado el aliento de haber sido yo menos temerario. ¡Era una peligrosa llave psicológica!

Me gustaría ofrecerme a mí mismo, tal cual, para que los hábiles psicólogos me utilizaran en sus estudios de disección y anatomía, y saber de esta forma si son capaces de descifrar a partir de mi cuerpo lo que yo averigüé en aquel instante. Con esto no debe creerse que estoy retando a la ciencia, a la que tengo en alta estima, ya que no desdeña consagrar tiempo y trabajo a un objeto tan hipotético como el alma.

Debo haber dicho en voz alta algunas de las consideraciones que acabo de enunciar, pues la gitana, hablando como un oráculo, dijo:

— Hay más grandeza en odiar al mundo que en amarlo; el que ama desea, pero el que odia no necesita terceros: ¡le basta con tener su odio dentro del pecho!

Sus palabras sirvieron de consigna, y por ellas estuve seguro de que éramos de la misma sangre... Después de un rato me dijo, en secreto:

— Realmente me agradecería ver de nuevo al viejo que está allá abajo, atareado con su último experimento químico, cuya sustancia es él mismo; ya ha reposado largamente bajo tierra... me pregunto si aún queda algo de él. ¡Vamos a echar un vistazo!

Con estas palabras, se abrió camino entre los cráneos y los huesos de cadáveres hasta el osario; regresó con una pala y un pico y se puso a cavar la tierra, de manera lenta y enigmática.

Yo la dejé sola con su extraña tarea, porque entre las tumbas alguien deambulaba, rodeando las tumbas como si esquivase a algún otro que se atravesara en su camino. Algunas veces se le veía sonreír y otras retrocedía, horrorizado y tembloroso, alejándose unos pasos, hasta que parecía toparse con otra cosa. Cuando estuve cerca de él, tomó mi mano y me dijo, respirando profundamente:

— ¡Gracias a Dios, un ser viviente! Acompañeme hasta aquella tumba.

Yo interpreté aquello como una locura, pero lo acompañé para ver cómo terminaba el asunto. Más de una vez, cuando llegué a pasar demasiado cerca de una

tumba, él me obligó a volver sobre mis pasos, para evitar que rozara el aire en aquel punto. Al final pareció haber recuperado un poco el valor y descansó un momento en medio de tres grandes monumentos; eran columnas derribadas y en las lápidas se leían los nombres de príncipes ya desaparecidos.

— Podemos detenernos aquí un minuto — dijo él— porque sobre estas tumbas no hay más que piedra y monumentos fúnebres, y abajo, en la tierra, podría encontrarse cuando mucho un puñado de polvo entre las coronas y los cetros; estos grandes señores se deshacen pronto porque han gozado en exceso, y ya desde que están en vida acumulan grandes porciones de tierra.

Yo lo miré, sorprendido, y él continuó:

— ¡Todos ustedes me toman por loco, pero se equivocan! No vengo a este lugar por gusto, ya que nací con un don prodigioso que me permite ver, muy a mi pesar, a los muertos que yacen en las tumbas con mayor o menor claridad, dependiendo del grado de descomposición.* Mientras el difunto permanece intacto, puedo percibir claramente su figura, posada encima de la tumba, y sólo cuando el cuerpo toma camino de desvanecerse, la imagen se pierde también, poco a poco, entre las sombras y la niebla, hasta desaparecer del todo cuando la tumba ha quedado vacía. Sin duda, el ancho mundo no es más que un cementerio, sólo que las figuras de los cuerpos en descomposición toman una apariencia más amable y brotan de nuevo como hermosas flores... pero aquí puedo verlos nítidamente a todos; me observan y me hacen apartarme, horrorizado. Nada podría obligarme a entrar en este lugar, si no fuera porque me espera aquí una cita de amor.

— Entonces, ¡su amada debió escoger un lugar más grato para usted! — le dije, irritado contra su bella desconocida, cuando él hizo una pausa.

— ¡Ella se ve forzada a esperarme aquí! — respondió él —. ¡Tiene aquí su morada!

* N. del autor: Un ejemplo de esta original forma de videncia puede encontrarse, si no me equivoco, en la *Revista de Psicología Empírica*, de Moritz.

Comprendí lo que me decía, y más aún cuando me señaló una tumba en la distancia.

— Ahí, abajo, descansa ella... Murió en la flor de la vida, y sólo en ese lugar puedo acceder al lecho nupcial. Distingo ya su sonrisa y debo apresurarme porque, desde hace algún tiempo, su imagen se ha ido haciendo cada vez más borrosa, y ya sólo me es posible percibir la sonrisa de sus labios.

— He aquí, por una vez, un romance poco común — le dije—. ¡Por lo general, no hay en el mundo nada más aburrido que un enamorado!

Seguimos nuestro camino, y mientras tanto él se dedicó a retratar para mí, con algunos trazos rápidos, a algunos de los habitantes de las moradas por las que íbamos pasando.

— Ahí se encuentra un bufón bastante bien conservado; su cuerpo aún está entero, e incluso se ve su expresión burlona y satírica. Aquí, un poeta espera neciamente la Resurrección, pero cuando ésta llegue no podrá encontrar gran cosa de él, pues sólo alcanzo a distinguir un polvo tenue, y debo forzar mi imaginación para distinguir alguna forma... ¡Allá veo a una madre que acuna a su hijo contra el pecho y los dos sonríen! (gesto último me hizo estremecer, pues justamente se trataba de la tumba de Ofelia!) Aquí yacen juntos un hombre de negocios y un político, pero los dos están bastante deteriorados... Aquella tumba debe ser la de un famoso avaro, jaún se aferra con una mano ya casi deshecha a la punta de su sudario!

Habíamos llegado al lugar, y él me pidió que lo dejara solo. Desde lejos, vi cómo abrazaba el viento y lo cubría de apasionados besos... ¡Aquella cita de amor era en verdad extraña!

Mientras tanto, la adivina había logrado escarbar la tumba del padre y el corroído féretro había salido de la tierra; la luna se deslizaba con curiosidad por los dilapidados broqueles y ornamentos, y el crucifijo brillaba sobre la tapa con un resplandor plateado. Yo experimenté una extraña sensación cuando ese lejano pasado volvió a cernirse sobre el presente, y la última cuna del padre, que lo arrullaba a lo

largo de su sueño, salió a la superficie. Vacilé al momento de levantar la tapa y en la pausa me dirigí, para darme valor, a un gusano al que atrapé cuando salía de entre la tierra que rodeaba al ataúd:

— Con excepción de los favoritos y los paniaguados de los señores y los nobles, sólo existe una élite que se encuentra a gusto en el seno de las majestades ¡Y a ésa perteneces tú, minero! El rey se alimenta con la médula de su reino y tú con el rey en persona para, como ya lo ha dicho Hamlet, devolver a la difunta majestad, después de hacerla pasar por tres o cuatro estómagos, al regazo, o por lo menos al vientre, de sus leales súbditos. ¿Con cuántos cerebros de reyes y príncipes te has hartado, rechoncho parásito, para alcanzar este grado de corpulencia? ¿Cuánto idealismo de cuántos filósofos has hecho regresar a ésta, tu forma de concebir el realismo? Eres una prueba irrefutable de la verdadera utilidad de las ideas, ya que te has atiborrado a conciencia con la sabiduría de tantas cabezas. Ya nada es sagrado para ti, ni la belleza ni la fealdad, ni la virtud ni el vicio; en todo te enroscas, como la serpiente de Laocoonte, y compruebas así tu absoluta superioridad sobre todo el género humano. ¡Dónde está ahora el ojo que sonreía, encantador, o el que mandaba con tanta autoridad? Tú, gran satirista, te instalas solitario en la oquedad, lanzas una mirada maliciosa e insolente a tu alrededor y escoges como morada (o como algo peor) la cabeza en la que fueron concebidos los planes de un César o de un Alejandro. En qué se ha convertido este palacio, capaz de contener un mundo y un cielo; este castillo de hadas donde el amor teje sus fantásticos engaños; este microcosmos en el que todo reside en germen, lo grande y lo espléndido, lo terrible y lo espantoso; que concibe templos y dioses, diablos e inquisiciones; este apéndice de la creación: ¡la cabeza humana! Se ha convertido... ¡en la morada de un gusano! Ay, ¿qué es el mundo cuando aquel que lo piensa no es nada y no contiene sino transitoria fantasía? Qué son las fantasías terrenales, la primavera y las flores, si la ilusión se ha desvanecido como polvo en este pequeño orbe... si aquí, en el panteón interior, todos los dioses caen de sus pedestales, y en éstos se instalan la

podredumbre y los gusanos. Ay, no se jacten ante mí de la autonomía del espíritu... aquí yace su taller desmantelado; los miles de hilos con los que tejía la tela del mundo han sido arrancados, y el mundo junto con ellos... Es posible que también el viejo que yace en esta cámara se haya despojado de su vestuario teatral y este pillo redomado que tengo en la mano venga precisamente de darse el último festín en los aposentos paternos... lo mismo da que así sea. Quiero, en mi cólera, mirar a la Nada y fraternizar con ella para así no sentir ya ningún indicio de humanidad cuando, al final, también me haya atrapado.

Me encontraba ya lo suficientemente fortalecido para levantar la tapa, si bien sentía que aquella cólera, al igual que todo lo demás, pertenecía a la Nada...

Cosa extraña, cuando se abrió la silenciosa y estrecha alcoba, en la que yo no esperaba encontrar a nadie durmiendo, él yacía aún intacto sobre el acojinado, con el rostro pálido y severo; el cabello rizado y negro le rodeaba las sienes y la frente. Aún era la copia fiel de la vida y se conservaba ahí, en el museo subterráneo de la muerte, como una curiosidad. El viejo nigromante parecía obstinarse en desafiar a la Nada.

— Así se veía cuando conjuró al demonio — dijo la adivina.

— Sólo que ahora le han puesto las manos juntas para obligarlo a suplicar, allá abajo, contra su voluntad... ¿Y qué suplica? — pregunté, enfurecido— No hay duda de que innumerables estrellas centellean y navegan allá arriba, en el océano del cielo; pero si en verdad tienen mundos, como aseguran tantos espíritus adelantados, también en ellos hay cráneos y gusanos, como aquí, y lo mismo vale para toda la inmensidad, con lo que la *Danza de la muerte* de Basilea sólo se vuelve más alegre y frenética, y la sala de baile más grande.

»¡Ay, cómo gimen todos aquellos que vagan sobre las tumbas y sobre la lava de miles de estratos de pasadas generaciones! ¡Cómo imploran amor y un enorme corazón sobre las nubes en donde encontrar algún día el reposo, con todo y sus mundos! Dejen ya de implorar... estas miríadas de mundos zumban por los cielos tan sólo gracias a una gigantesca fuerza natural, y esta espantosa generadora que lo ha

parido todo, incluida ella misma, no tiene un corazón en su pecho, pero se dedica a modelar, como pasatiempo, pequeños corazones que luego distribuye a su alrededor... aférrense a ellos, ¡vivan y déjense arrullar mientras esos órganos resistan! Yo, por mi parte, me niego a amar y prefiero permanecer frío e impenetrable ¡para poder reír cuando la mano gigantesca me aplaste también!

Me pareció que el viejo nigromante se reía de mi discurso.

— ¿Acaso sabes algo más, conjurador de demonios, y sobre este panteón en ruinas se erige uno nuevo y espléndido, que reina en las nubes y donde los dioses colosales, sentados en círculo, pueden estar completamente erguidos, sin golpearse la frente contra el techo? Si esto fuera verdad, resultaría digno de elogio y valdría la pena mirar cómo algunos formidables espíritus alcanzan al fin un espacio de acción apropiado a su tamaño, y ya no necesitan ahogar ni odiar a otros para ser grandes, sino que se elevan con libertad en el cielo y extienden su brillante plumaje. ¡Este pensamiento casi podría conmoverme! ¡Sólo que no todos tendrán derecho de resucitar, no todos! ¡Qué tendrían que hacer los pigmeos y los jorobados en el gran panteón señorial, en el que deben reinar la belleza y los dioses! Ay, ya bastante avergonzados nos sentimos ante ellos en la tierra, ¿cómo podríamos compartir el cielo con semejante sociedad? Sólo ustedes, los que en la historia universal ostentan diademas sobre sus majestuosas cabezas, deben despertar de su sueño, ¡y también ustedes, inspirados poetas que, llenos de entusiasmo, cantan y glorifican a la realeza! Los otros pueden dormir en paz y tener agradables sueños. ¡Esto lo celebro de corazón!

»Contigo, viejo alquimista, yo comenzaría gustoso ese viaje... sólo te pido que no mendigues para alcanzar el cielo... no mendigues. Entra mejor por la fuerza, si eres capaz de hacerlo. ¡Los titanes vencidos valen más que un mundo entero lleno de hipócritas que esperan introducirse en el panteón a cambio de una pizca de moral y de virtud mal pegada! Enfrentemos con las armas en la mano al gigante del otro mundo ¡pues sólo cuando hayamos asentado nuestra bandera seremos merecedores

de establecer ahí nuestra morada! ¡Olvídate de súplicas! ¡Yo separaré tus manos por la fuerza...!

»¡Ay, qué es esto! ¿Acaso eres tu también una máscara y tratas de engañarme? Ya no puedo verte, padre. ¿Dónde estás? Apenas te he tocado y todo se ha convertido en polvo; sobre la tierra queda solamente un puñado de polvo y algunos gusanos satisfechos que huyen, furtivos, como oradores fúnebres que se han hartado ya en el banquete mortuorio. Lanzo al viento este puñado de polvo paterno y se convierte en ¡Nada!

¡Sobre la tumba permanece la efigie del visionario, que abraza la Nada!

Y en el osario el eco responde por última vez:

— ¡Nada!