

Actas del II Coloquio Internacional «Escrituras de la Traducción Hispánica». San Carlos de Bariloche, 5-7 noviembre 2010, Albert Freixa y Juan Gabriel López Guix (eds.), 2011. ISBN: 978-84-694-0265-8. Disponible en: <http://www.traduccionliteraria.org/coloquio2/actas.htm>

URL estable:

<http://www.traduccionliteraria.org/coloquio2/actas/GarciaAdanez.pdf>

UN GRAN CLÁSICO ALEMÁN EN EL MUNDO HISPÁNICO: *LA MONTAÑA MÁGICA* DE THOMAS MANN

Isabel García Adánez

Podría hablarse tan largo y tendido de literatura alemana, de Thomas Mann y de *La montaña mágica* que, con el fin de evitar que la lectura ocupe siete horas, o siete días (o ¡qué horror!– tal vez podrían llegar a ser más de siete años, como reza el comienzo de la novela) que hemos considerado adecuado organizar los aspectos más interesantes alrededor de siete claves, siete palabras mágicas sobre el autor y su contexto y sobre la manera en que, como traductores o como lectores, nos acercamos hoy, en el siglo XXI, a este gran clásico de las letras alemanas.

1. Retraducción

La traducción de *La montaña mágica* que la editorial Edhasa publica en 2005 con motivo del cincuenta aniversario de la muerte de Thomas Mann es la segunda traducción al castellano, pues hasta entonces sólo podía leerse la que realizó el escritor menorquín Mario Verdaguer (1885-1963) en 1934 y que había pasado por distintas editoriales a lo largo de los años. Suele ser problemático traducir una obra cuando ya existe una traducción por así decirlo canónica que resuena en los oídos de los lectores como el original en el país del autor, y tras setenta años, el texto de Verdaguer hubiera podido entrar en tal categoría, pues fueron muchas las ediciones que se hicieron,

pero en este caso no fue así, pues, en España (y a España ceñiremos este estudio). *La montaña mágica* se había considerado siempre como el paradigma de lo complejo, oscuro hasta lo impenetrable y, por lo tanto, era un texto reservado a una minoría intelectual conocedora del mundo alemán que no estaba tan presente como para que la nueva versión suscitase extrañeza frente a las expresiones «de toda la vida».

Un requisito para esta nueva traducción era que, dado el número de páginas de la novela (unas mil) y la colección en que se publicaba (Edhasa Literaria, colección de clásicos modernos sin ningún tipo de añadidos críticos), no podía incluirse ninguna nota al pie ni tampoco ningún comentario a modo de prólogo o epílogo. La inclusión de un aparato crítico hubiera implicado publicar la obra en dos tomos, o bien de editar aparte un volumen con las notas y comentarios, como ha hecho en Alemania la editorial Fischer con toda la obra de Thomas Mann, y, al margen de las desventajas comerciales que esto suponía, la elaboración de dicho aparato crítico hubiera requerido un año de trabajo con el que ya no se contaba, pues para la publicación en febrero de 2005 se encargó la traducción a mediados de 2003.

El tipo de edición condiciona enormemente las decisiones del traductor, y la solución final de muchas cuestiones es distinta según se cuente o no con la posibilidad de explicar aspectos del texto, de dejar palabras en cursiva, llamar la atención sobre repeticiones, referencias, connotaciones, etc. y, sobre todo, de exponer los propios criterios de traducción y defender la opción elegida. Dejando de lado todas las cuestiones de contenido, referencias filosóficas y literarias o citas del autor que hubieran podido explicarse, en lo que más influyó la prohibición de poner notas fue en la traducción de los numerosos elementos que se repiten una y otra vez. Al igual que en las fuentes orales o en la épica más clásica, la novela es una red de fórmulas que vuelven constantemente: por ejemplo, cada personaje suele ir acompañado de una frase o unos epítetos que lo caracterizan, o aparecen las mismas expresiones y términos en constelaciones distintas que tornan distintos sus significados. La traducción tiene que funcionar en todos los contextos y poner de manifiesto las repeticiones, pero dado que no se puede remitir al original, ni relacionar unos pasajes con otros ni tampoco exponer este problema de traducción que obliga a encontrar un mínimo común múltiplo, a veces se da el caso de que la solución

hallada para un término no es un acierto al cien por cien cuando se analiza el ejemplo concreto, si bien alcanza un alto grado de satisfacción dentro del conjunto.

Sobre la primera traducción de *La montaña mágica* circulaban dos rumores: el primero, que es harto probable que estuviera traducida desde el francés, por más que la introducción del traductor afirme lo contrario. Esto ha sido una práctica común en España hasta hace pocas décadas y se percibe claramente con leer unas cuantas páginas porque el texto está lleno de galicismos, léxicos y sintácticos (que no sólo explicaría el hecho de que la lengua materna de Verdaguer fuera el catalán), y, además, abundan las palabras francesas en cursiva como si se dejaran así de la lengua original... cuando en alemán no son palabras francesas sino totalmente comunes. Curioso es, por poner un solo ejemplo, que en la traducción de Verdaguer, monten todos en *luge* por la nieve, a saber: en trineo (el alemán reza sencillamente «Schlitten»). Ahora bien, nada está más lejos de mi intención que criticar esta traducción pionera y muy meritoria por muchos motivos, cuyas condiciones (fuente original, materiales, tiempo, requisitos impuestos por la editorial, etc.) desconocemos.

Más interesante es el segundo de los rumores: al parecer, el texto que se había leído en español no estaba completo, tal vez por intervención de la censura en algún momento o por autocensura del traductor. No se sabía si era cierto, si faltaba algo, qué era lo que faltaba y cómo había podido afectar a la recepción de la novela, pues dada la complejidad del alemán y de la propia versión de Verdaguer, nadie lo había cotejado de forma sistemática o al menos no había hecho públicos sus resultados. Así pues, junto con el encargo de la nueva traducción, la editorial Edhasa (que actualmente posee los derechos sobre la totalidad de la obra de Mann y está reeditando poco a poco toda la narrativa, en traducciones ya existentes o nuevas) insistió en que se tomara nota precisa de los pasajes y elementos suprimidos, si se daba el caso. Para que la primera versión no condicionara la nueva, el sistema de trabajo fue traducir primero del alemán, como si sólo existiera el original, y después cotejar si también la versión anterior incluía todo lo traducido. Para mantener la intriga, a los descubrimientos de esta ardua tarea de investigación dedicaremos una sección propia más adelante.

2. *Parafernalia*

Nada tienen que ver las condiciones de traducción de los años treinta en España con las actuales, y en nada se podía parecer la tarea de abordar un texto como *La montaña mágica* (de 1924) con «la pintura aún fresca» frente a la situación en que se llevó a cabo en 2003/2004. Lo que el tiempo y la investigación han aportado a la lectura y al trabajo sobre la obra de Mann desde España no tienen punto de comparación con la posible ventaja de traducir a un autor contemporáneo. Cuesta imaginar a dos personalidades como Thomas Mann y Mario Verdaguer intercambiando correspondencia sobre problemas de traducción y, en cualquier caso, el único dato al respecto es que no hubo contacto alguno entre ellos ni Mann se interesó jamás por su obra en otros idiomas.

Cuando un autor ha finalizado su trayectoria y se conoce su obra completa en lugar de una única novela, es fácil reconocer qué temas y qué recursos literarios son constantes de las que quizá ni él mismo es consciente. Ahora, con sólo ver determinados términos aislados, ya se despliega todo un abanico de connotaciones, es posible encuadrar cada elemento dentro del conjunto más amplio y entenderlo todo mucho mejor. En el caso de Thomas Mann, dentro de la bibliografía primaria contamos con una ingente cantidad de cartas y diarios a lo largo de toda su vida en los que reseñaba cada detalle de su día, desde lo más prosaico hasta lo más profundo: sus lecturas, pensamientos, sueños y obsesiones.

En general, el traductor que se acerca ahora a un texto ya clásico o canónico cuenta con un excelente aparato bibliográfico y con toda suerte de fuentes y estudios filológicos, historiográficos, etc. en todos los idiomas, ya sean sobre el autor, el texto concreto, la obra completa o sobre todo el período y la tradición de pensamiento con la que entronca. Casi todo lo que el traductor ya ve con mayor claridad gracias a la distancia, puede ser, además, consultado y fundamentado, lo cual le proporciona una gran seguridad a la hora de tomar decisiones. Esto tiene una particular importancia en la recepción de la literatura alemana en España, puesto que ambos países pertenecen de entrada a tradiciones culturales y de pensamiento muy alejadas entre sí, y si algo caracteriza su relación es la falta de fluidez y el desconocimiento mutuo, mayor que nunca en el siglo XIX y hasta bien entrada la segunda mitad del XX.

3. *Recepción*

La idea que ha primado durante mucho tiempo en España en relación con el mundo alemán era un tanto «nebulosa»: un país de filósofos, muy difíciles todos, para colmo escritos en un idioma que no pone puntos y cultiva los compuestos de varios lexemas... Su literatura no podía ser sino una suerte de conjuro mefistofélico cuyo contenido e intenciones apenas era dado captar a unos pocos elegidos que, de todas formas, sabían alemán. Al problema de que la inmensa mayoría de los textos de filósofos y poetas desde finales del XVIII (Schiller, Novalis, Jean Paul, Kleist, Tieck, Hoffmann...) no llegan más allá de los Pirineos o sólo lo hacen de manera incompleta y mediada (y traducidos del francés) se une que tampoco se contaba aún con la distancia suficiente como para estudiarlos y darse cuenta de que formaban una red muy extensa. Lo que llamamos «rasgos de época» nunca puede analizarse hasta pasada y superada dicha época.

Por otro lado, la base común de todos estos poetas y pensadores resulta completamente ajena al pensamiento español porque la época dorada de las letras alemanas, lo que Heine llamaba «Época Artística» (*Kunstperiode*), refiriéndose al Clasicismo de Weimar y al Romanticismo, es en gran medida una reacción a la Ilustración y una última consecuencia del libre pensamiento, fruto de la Reforma y del pensamiento protestante. En España no se desarrolla en absoluto el concepto de libre pensamiento y la Ilustración es muy débil, con lo cual también lo es, inevitablemente, esa contrapartida a la Ilustración: el Romanticismo, aquí una mera hojarasca de tópicos tan cursis como huecos.

Por muy contemporáneos que fueran Thomas Mann y su traductor (y los lectores) de la España de años treinta, la distancia que había entre ellos era un abismo envuelto en una niebla tan densa como esas sueltas páginas sin puntos. Y esa enorme distancia intelectual y cultural entre ambos países afecta en un grado más que considerable a la interpretación de la obra de autores como Thomas Mann, que en muchos aspectos puede considerarse el último heredero de la Época del Genio y la culminación del Romanticismo alemán, de sus estructuras de pensamiento y de su gran «trauma»: la incompatibilidad de la vida y el arte.

4. *Juego*

Para entender, pues, la obra de Mann, cabe remontarse al principio de esa «Época Artística» y a uno de sus principales exponentes, Friedrich Schiller, que en la Carta 15 de *Sobre la educación estética de la humanidad* (1795) nos proporciona una de las grandes claves poetológicas y estilísticas de los románticos alemanes. Afirma Schiller que: «El hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es hombre en el pleno sentido de la palabra cuando juega».

Bajo este concepto de «juego» del que habla Schiller hemos de entender «juego intelectual», creación pura, dedicación exclusiva al arte del pensamiento y a la traducción de ese pensamiento en obras de arte. Resumiendo a muy grandes rasgos todo lo que esta idea trae consigo, aquí se da un gran paso del que no hay vuelta atrás: en el Romanticismo alemán, justo con lo que se denomina «ironía romántica» (y que veremos a continuación), la literatura deja de mera imitación de la vida y recreación de la verdad para convertirse, muchas veces, en juego intelectual. Porque es en ese juego totalmente libre de vinculaciones prosaicas (como el trabajo y el cumplimiento del deber para con la comunidad que marcan la ideología burguesa y el pietismo en Alemania) pero también libre de aspiraciones grandilocuentes y dogmáticas (el arte al servicio del poder o de un mensaje indiscutible) donde el hombre –entendamos: el hombre con capacidad creativa, el hombre en términos superiores– realmente puede realizarse y encontrarse a sí mismo.

El genio del artista, como vimos, no es compatible con esa vida prosaica en la que no se puede jugar; ahora bien, el «juego» no sólo cuenta con ese polo opuesto de la «vida prosaica» sino con el del «no juego»: la ausencia de acción o de actuación en el campo que sea. También se opone al juego, pues, la desidia, la ensoñación, la contemplación pasiva (como la de Gustav Aschenbach en *La muerte en Venecia*), puesto que la ausencia de acción es como la muerte en vida. Lo «humano» es «querer vivir», «querer jugar», «actuar» (que no «trabajar» en el sentido vulgar de «ir al trabajo cada mañana») y no dejarse llevar por el hastío. Así, el juego intelectual es la opción vital del artista... y no hay duda de que la disciplina de la escritura fue la opción vital de Thomas Mann, lo que le permitió vivir en una realidad con la que su sensibilidad era incompatible y le salvó de sufrir el mismo destino que

sus dos hermanas y dos de sus hijos: la pérdida de las ganas de vivir y el suicidio.

Profundizar en las connotaciones de concepto de «juego» y en la pluralidad de niveles en que se hace patente en *La montaña mágica* nos llevaría demasiado lejos, pero puede bastarnos con imaginar la diferencia sustancial que implica abordar la traducción de una obra que ya no se considera una «emanación oscura de la retorta del laboratorio de Fausto», como más o menos se ha visto en la España durante mucho tiempo, sino un gran «juego intelectual» repleto de los más prodigiosos recursos al servicio de la ironía romántica.

5. *Ironía*

Thomas Mann es el gran maestro de la ironía, ahora bien, de la ironía entendida a la manera romántica alemana, que no es necesariamente recurso de una comicidad estridente sino la manifestación de ese sutil juego intelectual constante y el perfecto reflejo de un pensamiento antidogmático.

La idea de ironía romántica o distanciamiento irónico, articulada de manera teórica por Friedrich Schlegel y cuyos principales representantes en el XIX serían Jean Paul, E. T. A. Hoffmann o Heinrich Heine, está estrechamente ligada a la tradición de pensamiento que impregna toda la filosofía alemana desde el paso del XVIII al XIX y hasta bien entrado el XX y que apenas ha aflorado en los países no protestantes. Esta tradición de pensamiento dialéctico que también se remonta, por ejemplo, a la filosofía de Fichte y pasa después por Hegel y más tarde, en nuevos términos, por Marx se cimenta en el pensamiento libre y la fe en la capacidad de juicio individual y postula que, si toda tesis, toda supuesta «verdad intelectual» es fruto del pensamiento y el pensamiento es tan libre como infinito, tampoco podrá existir nunca ninguna verdad definitiva en la que el movimiento del pensamiento se estanque. Toda idea está inserta en un engranaje de contrarios, en un proceso dialéctico en el cual a toda tesis se le puede oponer siempre un contrario, igual de «verdadero» o de «falso» que ella en tanto producto intelectual, y será el choque entre ambas lo que permita llegar a una síntesis, que, a su vez, podrá verse como tesis para enfrentarle una antítesis, y así hasta el infinito. En la creación

de esos engranajes dialécticos, así como en su constante des-velamiento mediante recursos de distanciamiento irónico consiste precisamente el gran juego intelectual romántico del que hablaba Schiller.

Por otra parte, en el Romanticismo (alemán) se hace cada vez más patente que, llevado a sus últimas consecuencias, este pensamiento libre supone la perdición e incluso la locura para el hombre: quien profundiza demasiado en su propio interior, quien es demasiado genial y lleva su libertad intelectual demasiado lejos, termina perdido en las tinieblas del intelecto y se deja llevar por la fantasía y la ensoñación, alejándose para siempre del mundo real. Este tema de la incompatibilidad de la vida con el arte es constante en la literatura alemana de todo el Romanticismo, especialmente en Tieck, Hoffmann y aun en el último Goethe, y culmina de un modo tan evidente como magistral en la obra de Thomas Mann (en especial en *Los Buddenbrook*, *La montaña mágica* o *La muerte en Venecia*). En todos sus escritos e incluso en su biografía está presente este tema, ligado a la peligrosísima tentación de abandonar el esfuerzo y «dejar de jugar» para evadirse en la contemplación de la belleza. Palabras como, por ejemplo, «sueño», «evasión» o «música», que no nos dicen nada especial si no se sabe en qué red están entretejidas, poseen una carga simbólica que se remonta a todos estos conflictos metafísicos del Romanticismo. Ése es el gran hechizo de la Montaña y uno de los temas centrales de la novela (como de tantos cuentos y mitos románticos): la tentación de apartarse del mundo, de quedar congelado para siempre en un mundo que no es real.

El genio romántico, pues, con su sensibilidad a flor de piel, el hijo del hombre de la Ilustración que se creía el centro del universo, sigue considerándose a sí mismo como lo más grande, pero es consciente de que lo contrario también es posible: es, a la vez, lo más pequeño, una mota insignificante en el gran ciclo de la naturaleza y la Historia, donde su paso no tiene repercusión alguna y donde a una mayor genialidad corresponde un mayor aislamiento del mundo. Deja de creer, entonces, en la forma artística cerrada y en el arte como representación de una verdad única, y su única salida es el juego intelectual: el juego entre crear una ilusión de «verdad» para, a continuación, romperla de alguna forma, por ejemplo, mediante algún comentario autorial, algún cambio brusco de registro, alguna exageración, el exceso o defecto de elementos de determinado tipo, un contraste sospechoso, etc. Y así obliga también a los lectores a tomar

distancia con respecto a lo que considerábamos grandioso y creíamos como verdadero, incitándonos a incorporarnos al juego intelectual cuyos hilos maneja. Mann hace esto constantemente y en todas sus obras, todo es un puro juego de contrarios y nunca hay ningún mensaje que pueda entenderse de una manera inequívoca, no hay una única manera correcta de interpretar las cosas. Sin embargo, es ahora que conocemos la larga cadena de la que su obra es el último eslabón cuando realmente alcanzamos a captar en todas sus dimensiones y a saber qué significado tienen sus temas y los recursos con que los desarrolla.

6. *Restauración*

Pasemos ahora a algunos de los famosos fragmentos suprimidos en la primera traducción que tanta curiosidad despiertan y en los que tanto énfasis hizo la prensa como reclamo publicitario de la nueva traducción: por fin, el texto sin cortes.

Sumado el conjunto de los pasajes que la traducción de Verdaguer no incluye no llegarán a las cinco páginas (un cinco por mil casi no merecería mención) y no son episodios completos sino detalles, frases y breves elementos que no afectan en general al contenido. Es importante subrayar que no existe ninguna certeza sobre quién eliminó estos pasajes y que no hay por qué responsabilizar únicamente al traductor, también pudo ser el editor o tal vez la persona encargada de convertir el manuscrito en libro impreso, pues no olvidemos que en los años treinta, el traductor escribiría a mano y luego se mecanografiaría el texto, si no lo compusieron directamente en la imprenta (de hecho, su texto tiene numerosos errores resultantes de haber leído una palabra por otra o cambiado las letras). Es posible que haya elisiones por distintas causas y de distintas personas, e incluso algunas pueden ser fruto del despiste, pues en frases de quince líneas, ¿quién no ha olvidado media subordinada alguna vez? No obstante, veremos cómo el tipo de elemento que «falta» se repite de manera tan sistemática que no deja de resultar un tanto sospechoso.

Como no deseamos criticar la primera traducción ni resultar pesados con la comparación con el original ni imponer nuestra propia traducción como mejor, marcaremos en cursiva aquella parte del texto omitido para fijarnos simplemente en su contenido.

El primer ejemplo procede del capítulo: «Cuestiones hartamente cuestionables», en el que se narra cómo, entre los muchos pasatiempos del sanatorio de la montaña, se celebran sesiones de espiritismo. La primera vez que el joven protagonista acude a ellas, acude muy nervioso...

A pesar de toda aquella pantomima, Hans Castorp no se sintió más tranquilo en absoluto. *Para hacernos una idea de su estado, podemos recordar cómo se sintió la primera vez que entró en el laboratorio de radioscopia, la tarde de su primera consulta, pero esta asociación es muy insuficiente. Más bien se diría que reinaba en su interior una mezcla de nerviosismo y soberbia, curiosidad, desprecio y devoción, un cúmulo de sentimientos muy particular que le trajo irremediablemente a la memoria la noche en que, animado por algunos compañeros y un poco achispado, había visitado por primera vez una casa de citas en el barrio de Sankt Pauli (984).*

Aunque una de las dudas de los lectores españoles sea siempre hasta dónde llegó el «trato» entre Hans y la dama rusa de felinos andares de la que se enamora, Madame Chauchat, y aunque algunas de las reseñas de la nueva traducción trataban de llamar la atención señalando que «ahora aparecía una escena en un burdel que se había suprimido en la primera traducción», este fragmento como tal no es nada relevante dentro de la obra y su eliminación no indica sino una mojigatería mayúscula. Pero, claro, ¿cómo cabía sugerir siquiera que el protagonista de la obra más metafísica de las letras alemanas, aun con sus veintiocho años cumplidos, viniera iniciado en asuntos tan físicos como los que se aprenden en el barrio de farolillo rojo de Hamburgo?

Bastante mayor repercusión que esta anécdota tan infantil tienen los cortes en la cruenta descripción de la batalla con que termina la novela: la última vez que vemos a Hans Castorp, quien, con el estallido de la Gran Guerra, despierta de su ensueño en lo alto de la montaña y se alista en el ejército para perderse ante los ojos de los lectores. De las, pongamos, cinco páginas suprimidas que hemos calculado en total en toda la obra, tres pertenecerían a esta escena, si bien lo que faltan no son párrafos tan delimitados, sino que se han entresacado frases o fragmentos de frases a lo largo de las páginas. Se trata de una descripción muy larga de una violencia tan explícita que puede llegar a herir la sensibilidad,

faltaban escasas páginas para terminar la novela y el traductor, el copista, el editor o quizá cada cual por su propia cuenta debieron de pensar que eran preferibles dos páginas a cinco o seis de cuerpos volando por los aires en las explosiones y soldados tirados por el barro. Al fin y al cabo, «era todo lo mismo», y bien desagradable, por cierto, y como «no se *decía* nada nuevo», se dio por zanjado el asunto y se puso el punto final a la novela. Las últimas páginas del capítulo final, «Estalla la tempestad», están «aligeradas» como sigue:

¿Dónde estamos? ¿Qué es esto? ¿Adónde nos ha transportado el sueño? [...]

Ya invaden los campos convertidos en barro, la carretera, el camino de campaña... Y nosotros, la sombra al borde del camino, estamos entre ellos. *Con gesto resuelto, van clavando el fusil en el suelo para ayudarse; el redoble del tambor, como un trueno de fondo, marca el paso: los silbidos no cesan, se lanzan a la carga hacia donde pueden, con gritos desgarrados y la sensación de tener los pies de plomo, ya que el barro de los campos queda adherido a sus gruesas botas.*

Se echan al suelo esquivando la lluvia de metralla para, de inmediato, ponerse en pie de un salto y seguir corriendo, *con salvajes gritos de valor juvenil, al saberse ilesos.* Y les disparan y caen, agitando los brazos, heridos en la frente, en el corazón, en el vientre. Yacen con la cara hundida en el barro, inmóviles. *Yacen boca arriba, con la espalda levantada por la mochila y la nuca empotrada en la tierra, braceando en el aire.* Pero del bosque siempre surgen otros que se echan al suelo y se levantan de un salto y corren..., o avanzan en silencio, tropezando con los cuerpos de los caídos.

¡Ay, todos esos jóvenes con sus mochilas y sus bayonetas, *con sus abrigos y botas cubiertos de barro!* (1043-1046)

Si un autor que, en más de mil páginas, tiene pensado y calculado hasta el último adjetivo y no ha puesto una palabra de más ni de menos quiere dedicarle tanto espacio a algo y contarlo de esa manera, es evidente que hay un motivo muy bien fundamentado. El tema de la guerra y la violencia es uno de los *leitmotive* de la novela, la Primera

Guerra Mundial supuso todo un replanteamiento de muchas de las ideas de Mann (que, a raíz de ello, interrumpió la escritura de la *Montaña mágica* durante varios años y escribió las *Confesiones de un apolítico*) y, además, ese final es esencial por cómo contrasta con todo lo anterior. En estas páginas finales de la novela, la gran aventura intelectual, el mundo de juego de la montaña con su blanco omnipresente desaparece de repente para dar paso al gris sanguinolento del barro de la batalla. Todos los sofisticados juegos dialécticos que han estado chocando entre sí durante mil páginas y todas las aventuras de la mente del cuerpo quedan puestas en entredicho una vez reducidas a este «cuerpo a tierra» de los soldados... y con ello se plantea un gran interrogante para el lector: ¿Qué sentido tenía todo aquello frente a la Gran Guerra? Sin duda, también Mann se lo había planteado, pero no nos ofrece una solución dogmática, sino que nos cuenta el final terrible de su cuento con tanto lujo de detalles como el resto para que nosotros mismos intentemos comprenderlo y hallarle un sentido. La batalla es la irrupción de la vida real, de una realidad que ya no permite «juego», y cortarla para ahorrarle crudeza no es una mera cuestión de que el lector termine la novela de una vez y sufra menos viendo menos barro y menos sangre: eliminar ese color de la paleta supone romper también toda una constelación de símbolos y temas.

A diferencia de estos dos casos de eliminación tan concretos, en la traducción anterior se simplifica, se elide, se traduce sin precisión o quizás se olvida sin más –eso sí: sistemáticamente– la traducción de todo lo que serían gestos y lenguaje no verbal. Todo es, a lo sumo, «encogerse de hombros», cuando hay numerosos gestos que acompañan, complementan o contradicen el discurso de los personajes, por ejemplo: echar algo hacia atrás indicando desprecio, gestos de seducción como adelantar un hombro o dejar caer los párpados, gestos de aburrimiento como hacer dibujos con el bastón en el suelo en medio de una discusión filosófica de alto nivel, gestos de estupor como taparse la cara para evitar ver algo, de disgusto o de asco, como fruncir el labio (típico del médico), de firmeza y autoridad, como el famoso «¡Punto redondo!» de Peeperkorn, o gestos de extremo nerviosismo y rabia como el que sigue, del capítulo «Hipersensibilidad»:

–¿Se me permite saber cuándo terminará este galimatías?
–preguntó Settembrini en tono mordaz. *Llevaba rato tambori-*

leando con los dedos sobre la mesa y retorciéndose el bigote. ¡Ya estaba bien! Su paciencia se había agotado. Se había erguido en su silla, más que eso: muy pálido, todo su cuerpo estaba en tensión en la silla, sólo sus muslos rozaban aún el asiento; y, en ese estado, volvió sus ojos negros echando chispas, se enfrentó a su enemigo, que se volvió hacia él con fingido asombro (1019).

El lenguaje gestual no aparece por escrito hasta el Realismo, y Thomas Mann, como buen heredero del XIX y con clara inclinación a llevar el estilo realista hasta lo grotesco (sobre todo en *La montaña mágica* y en *Los Buddenbrook*) era muy consciente de lo que hacía. En la actualidad, el lenguaje no verbal está a la orden del día y estamos más que saturados de consejos sobre cómo seducir con la mirada y el gesto o cómo movernos en una negociación para resultar convincentes. De manera automática sabemos que no sólo es relevante lo que alguien «dice», sino «cómo lo dice», en qué tono y con qué cara... y cómo reaccionan los que están a su alrededor, aunque no «digan» nada. Esto no era así en la época en que se escribió la novela, y si el lector alemán probablemente no prestaba atención a esos detalles, el responsable de la versión española pudo ir un paso más lejos y considerar que, como entorpecían a la hora de llegar a «¿pero qué es lo que dicen», era más práctico quitarlos. O él mismo pudo atender tan sólo al «qué dicen» y ni se preocupó de traducir o de mecanografiar lo demás. (Por otro lado, cabe señalar que, en determinados países, por ejemplo en las traducciones antiguas al inglés y al francés, eliminar por sistema el elemento no verbal es un criterio de traducción generalizado y, mientras que en español tenemos múltiples verbos de lengua que indican determinados tonos e intenciones, en inglés suele neutralizarse todo a un simple «he said»).

Incluso dando por válida la hipótesis de que, mojigaterías al margen, muchos de estos fragmentos podrían faltar por descuido, cuando uno se despista es porque el objeto a tratar no le parece digno de atención. ¿Cuál es, pues, el denominador común de estos pasajes que no merecieron atención y no importó eliminar en la primera versión? No hay que devanarse los sesos demasiado para darse cuenta de que siempre están relacionados con el cuerpo, una palabra que, por otro lado, se repite mucho y en lugares tan claves como, por ejemplo, la

última frase de la novela: «Las aventuras del cuerpo y del espíritu que te elevaron por encima de tu naturaleza simple siempre permitieron que tu espíritu sobreviviese lo que no habrá de sobrevivir tu cuerpo. Hubo momentos en que la muerte y el desenfreno del cuerpo, entre presentimientos y reflexiones, hicieron brotar en ti un sueño de amor. ¿Será posible que de esta bacanal de la muerte, que de esta abominable fiebre sin medida que incendia el cielo lluvioso del crepúsculo, surja alguna vez el amor?» (1048).

Un lector con la sensibilidad del siglo XXI (incluso XX) no tardará en percibir que *La montaña mágica*, entre otras muchas facetas, es una novela sobre el descubrimiento del cuerpo, es más: la imponente aventura filosófica e intelectual se debe, en gran medida, a que los nuevos descubrimientos y experiencias relacionados con el cuerpo que tiene Hans Castorp en el Berghof hacen tambalearse sus esquemas una y otra vez, creando constantes nuevas antítesis que mantienen un proceso dialéctico en movimiento. Esta esfera del cuerpo, por supuesto, no sólo abarcaría lo fisiológico: la enfermedad, la sexualidad o la relajación de los modales (una anécdota graciosa es que a Hans le cuesta casi siete años descubrir lo cómodo que es apoyarse en el respaldo de las sillas en lugar de sentarse tieso como una vara), tal vez lo único en que se fijaba el lector de los años treinta, sobre todo el español, también educado en la negación de cuanto fuera físico. Entendiendo por cuerpo todo lo que no es mente-intelecto-espíritu, también entraría aquí todo lo relacionado con la percepción a través de los sentidos frente a la intelección puramente racional. Por último, a la metafísica y el enfoque espiritual del mundo se opone la observación científica: el estudio del hombre en tanto cuerpo concreto y objetivo, susceptible de ser explicado desde la física, la química y la biología (hoy añadiríamos, sin duda, la neurología), otro de los focos de interés de la novela y del propio Mann durante esa época. Ahora bien, todo esto pasa del todo desapercibido a una lectura con ojos del siglo diecinueve como la que caracteriza la traducción de Mario Verdaguer, y esto no es ninguna valoración peyorativa porque, de hecho, *era* un autor nacido en el XIX, marcado por la sensibilidad de la España de la primera mitad del XX, que es mucho menos «moderna» que su contemporáneo alemán Thomas Mann, un verdadero adelantado a su tiempo como todo buen clásico.

7. *Modernización*

Se ha dicho de la traducción nueva que «moderniza el lenguaje decimonónico» y ésta es una afirmación que requiere ser bien matizada. Para empezar, no tiene ningún sentido decir que el lenguaje *original* es decimonónico, puesto que el alemán, a diferencia del inglés, por ejemplo, no ha cambiado apenas desde tiempos de Goethe. No hay nada que modernizar, puesto que tampoco se convierten los coches de caballos en coches de motor ni las levitas en cazadoras ni los telegramas en conexión a Internet.

Ahora bien, sí es cierto que la nueva versión en español «suena» a los lectores mucho más moderna. Pero atención: no más moderna que el original, sino más moderna que la traducción de 1934, y no sólo por determinados giros o formulaciones del castellano, que ha cambiado bastante más que el alemán (entre otras cosas, está mucho menos afrancesado), sino también porque se ha leído y vertido con una sensibilidad mucho más moderna. La primera traducción refleja esta sensibilidad que de por sí ignora cuanto no es un mensaje verbal complejo, y a ello se suma la visión que se tenía en general de la literatura alemana: pura filosofía, puro verbo y puro intelecto, discurso denso y sesudo hasta no poder más, tan sólo penetrable por unos pocos bienaventurados con varias tesis doctorales en la obra de Schopenhauer. Y, sí, Schopenhauer (y muchos más) está ahí, como también hay pasajes en ese lenguaje sofisticado hasta lo barroco, a veces un tanto oscuro, pero no hay que olvidar que, cuando Mann los escribió así, es por algo. Entre otras cosas, porque siempre concurren con otros muchos registros del lenguaje y muchos otros tipos de discursos, pues en *La montaña mágica*, ya sea al nivel de una misma frase o entre escenas, personajes, etc., es constante la dialéctica entre elementos de distintas esferas, entre lo espiritual (en un sentido muy amplio, como hemos visto) por una parte y lo material-físico-fisiológico o como quiera llamarse por la otra. Evidentemente, cuando una cámara sólo muestra un primer plano de alguien pronunciando una conferencia, toda nuestra atención se centrará en él y entenderemos sus palabras como una verdad absoluta y única; si, por el contrario, alejamos el objetivo y, además del conferenciante, vemos al vecino de mesa haciendo una pajarita con el programa del congreso y al público luchando por no dormirse, nuestra interpretación de la escena será distinta y ese

discurso perderá su apariencia de verdad absoluta para convertirse en algo relativo dentro del conjunto, por más que las palabras originales sean las mismas.

La nueva versión no es, pues, tan diferente por ser cinco páginas más larga, sino por estar hecha con un conocimiento y una consciencia de muchos factores que tan sólo la distancia y el paso del tiempo han hecho posibles, e intenta hacer justicia a esa constante dialéctica mediante una mayor diferenciación de los distintos registros lingüísticos (vulgar, coloquial, simplemente neutral, elevado, muy elevado o exageradamente elevado con un propósito determinado...), con muchos más matices en general y, por supuesto, sin neutralizar todo lo que es irónico. En realidad, esto es ser mucho más fiel al texto original, pero ya sabemos que la fidelidad es un argumento que no conduce a ninguna parte. En el fondo, uno puede estar convencido de ser muy fiel a lo que ve en un texto, pero, ¿cómo ser fiel a elementos que uno no ha visto y ni siquiera sabe que existen?

Para terminar comentaremos dos ejemplos muy puntuales, en apariencia dos pequeños problemas de traducción a los que en 1934 ni siquiera se les prestó atención porque, en efecto, apenas suscitan sospechas si no fuera porque está tan estudiada la novela, la obra de Mann en general, su época, el tema del juego y de la ironía romántica, el significado del propio acto de escribir, etc. Pero, como es muy frecuente en Thomas Mann, en el detalle más pequeño está la clave de lo más grande y veremos cómo influye nuestra sensibilidad moderna en la interpretación y cómo la solución, además, tiene que ajustarse al tipo de edición sin notas que requirió la editorial.

Al final de la obra, cuando Hans Castorp lleva ya siete años en el sanatorio, ha vivido todas las aventuras que le estaban destinadas (el amor, el descubrimiento del cuerpo, la filosofía de distintas escuelas, el estudio de textos de medicina, la muerte de los compañeros, etc.) y, cansado de juegos intelectuales, se dedica tan solo a escuchar discos y hacer solitarios de cartas, estalla la Primera Guerra Mundial: «la tempestad que hace saltar por los aires la montaña mágica y despierta de golpe a nuestro *Siebenschläfer*»... (978). He aquí el problema: el *Siebenschläfer*, que literalmente es algo como «el durmiente del siete», es un personaje de los cuentos populares alemanes que no existe y no se conoce en las culturas hispánicas. Muy relacionado con otras leyendas, como la de

Tannhäuser y el monte de Venus, clara fuente de *La montaña mágica*, en el *Siebenschläfer*, un joven se adentra en el bosque y, fascinado por su magia, se echa a dormir un rato... que, sin embargo, son siete años tras los cuales su familia ha muerto y todo su mundo se ha venido abajo. Para cualquier lector alemán de más de tres años, es una clave que ilumina la novela entera y la presenta como un gran cuento: una invención del escritor con ganas de jugar; sin embargo, y como no podemos dejar el nombre en cursiva y añadir una nota, por breve que fuera, hemos de decidir si neutralizar lo que no tiene traducción para dejar al personaje en «durmiente» (o si acaso llamarlo de otra manera: «lirón», «marmota»...), quitando ese foco de luz sobre el texto, con todo lo que ello conlleva, o si compensar la ausencia de un término equivalente, aunque implique tomarnos ciertas libertades que podemos defender alegando la importancia del cuento, del juego y de la ironía en la obra de Mann. Finalmente, la opción elegida fue: «la tempestad que hace saltar por los aires la montaña mágica y despierta de golpe a nuestro bello durmiente», y consideramos que merecía la pena arriesgarse a recibir la carta de algún lector avisado que pudiera quejarse a la editorial que la traducción es mala porque la traductora confunde un cuento con otro.

La idea de que todo es un cuento, como los más tradicionales, con todos los requisitos del género (el número siete, el nombre de Hans – Juan–, los elementos mágicos, las repeticiones de frases...) es manifiesta en la obra desde la primera página, las *Intenciones del autor*, en la que se nos dice expresamente (y aquí encontraremos el segundo ejemplo):

Esta historia se remonta a un tiempo muy lejano; por así decirlo, ya está completamente cubierta de una preciosa pátina, y, por lo tanto, es necesario contarla bajo la forma del pasado más remoto. [...] Esto, en principio, no es un inconveniente, sino una ventaja, pues para contar una historia es necesario que haya pasado; y podemos decir que, cuanto más tiempo hace que pasó, más adecuada resulta para ser contada y para el narrador *den raunenden Beschwörer des Imperfekts*.

Literalmente, el texto dice del narrador que «murmurando, conjura el *imperfecto*», y sería bien legítimo dejarlo así. El traductor puede hacer lo que quiera al igual que el narrador puede hacer lo que guste (conju-

rar el imperfecto, por ejemplo) y que el lector entienda también lo que pueda... o que no entienda nada. Quien sepa alemán se dará cuenta de que el imperfecto es el tiempo verbal que se usa para el relato; y si sólo ha cursado el primer nivel de alemán, lo que le llamará la atención es que no ha llegado a aprender el imperfecto, porque únicamente se usa ya por escrito y para las narraciones, no en la lengua hablada y apenas en géneros periodísticos, pues es señal de buen dominio lingüístico (nivel intermedio al menos). Sería bien legítimo buscar un hiperónimo y traducirlo como «tiempo pretérito», pero da lugar a una verdad de Perogrullo: lo pasado se cuenta en un tiempo pretérito, es lo normal y no tiene sentido subrayarlo. No sería posible un bonito juego de palabras con el castellano, del tipo «un tiempo tan pretérito que ya es indefinido» (y el indefinido sería el tiempo natural de la narración en español, nunca el imperfecto), porque en alemán no existe el tiempo imperfecto y esto es, de hecho, uno de los temas de gramática más difíciles para los que aprenden español. De nuevo, la solución para esta falta de correspondencia lingüística entre el alemán y el castellano está marcada por la voluntad de no oscurecer lo que para el lector de la lengua original es algo evidente y natural. Así pues, la traducción de 2005 dice: «el narrador], esa voz que, murmurando, evoca lo que *érase una vez* sucedió», poniendo de relieve la fórmula del cuento y, además, utilizando un pretérito imperfecto que, en el resto del relato, es infrecuente porque así lo impone el castellano.

Este criterio de «no oscurecer» lo que, con nuestros ojos (y con todos nuestros libros) del siglo XXI vemos con una claridad meridiana es discutible, por supuesto, hay traductores que defienden lo contrario con argumentos igual de sólidos y válidos. La traducción no es una ciencia exacta ni llega nunca a soluciones dogmáticas... porque no se trata de eso. Tal vez a finales de este siglo se retraduzca una vez más *La montaña mágica*, ahora en versión virtual, con incontables materiales interactivos, simulación de los olores y sonidos del balneario, resumen de tanto discurso filosófico en aras de lo visual y aun cabe esperar que con la recreación añadida de toda esa actividad del cuerpo acalorado que en la primera traducción se eliminó y en la actual se sugiere pero tampoco se detalla tanto... Cualquiera sabe, pero será muy interesante investigarlo.