

INTRODUCCIÓN

Claudio Magris es principalmente un escritor de confín, y cuando digo esto no me refiero a que lo sea de frontera –que también lo es– sino que aludo a que Magris es un autor que necesita confinar y delimitar el perímetro en el que se mueven sus personajes y los escritores por él estudiados. A veces ese espacio no es necesariamente «territorial», desde el Imperio Austro-Húngaro de los Habsburgo de su primer libro (*Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*) hasta el colectivo judío de la Europa Central y su posterior marcha (¿exilio?, ¿de dónde?) a América, el escritor pone de manifiesto la necesidad de patria, de territorialidad, como los cosacos en *Conjeturas sobre un sable*, o como él mismo a través del recorrido cultural y extenso de *Danubio*, y posteriormente el más circunscrito y cercano de *Microcosmos*.

Dentro de la unidad global que supone la obra literaria y crítica de Claudio Magris podríamos distinguir tres grupos interrelacionados:

Cronológicamente el primer grupo abarca su obra crítica, comenzada cuando el autor era todavía muy joven, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna* (Einaudi, 1963), es la base de sus estudios críticos y literarios. Este libro se ha convertido –en palabras del propio Magris– en «la novela de la vida de su autor, en el mapa de su geografía espiritual e intelectual, en el dibujo y la trama de los senderos que él continúa recorriendo [...]». La historia del mito del Imperio de los Habsburgo es la historia de una civilización que, en nombre de su amor por el orden, descubre el desorden del mundo». Para Magris, Centroeuropa, o mejor la *Mitteleuropa* (el escritor prefiere la palabra en alemán sin connotaciones geográficas y llena de implicaciones político-culturales), «se ha convertido en una metáfora omnivalen-

te con la que puede designar todo y su contrario, nostalgias regresivas y aspiraciones emancipatorias, clausura y apertura, progreso y reacción».

El Imperio de los Habsburgo se convierte en un tiempo sin tiempo, y su mito «no es un simple proceso de transfiguración de lo real, propio de cualquier actividad poética, sino que es la completa sustitución de una realidad histórico-social por otra ficticia e ilusoria, es la sublimación de una sociedad concreta en un pintoresco, seguro y ordenado mundo de fábula».

La base de ese imperio es el burócrata, con su sentido del orden y de la jerarquía, con su inmovilismo político. Es el triunfo de la mediocridad, es la épica de la vida rutinaria y longeva como la del viejo emperador que los gobierna, representante de Dios en la tierra y primer funcionario del imperio.

Libro de Magris bastante descriptivo, *El mito...* muestra autores y obras que recogen la idea del imperio: empieza con la comedia popular de M. Collin (1779-1824), «donde se comienza a advertir un tono nuevo, el paso de una literatura patriótica en la que despierta el nuevo ideal austriaco, la visión de una Austria cuya existencia se funda en la unidad de sus múltiples componentes plurinacionales y en la función de “guía”, y no de dominio del núcleo alemán»; posteriormente se detiene en la figura de Grillparzer, el más clásico de los autores austriacos aunque escaso de calidad artística, que le sirve como figura representativa para la comprensión de la atmósfera cultural del tiempo, como «un barómetro literario».

La época de Biedermeier fue el periodo de gestación del mito del imperio de los Habsburgo, basado en la obediencia («obedecer significa auténtica paz en la batalla»). Con Stifter y su señor de Risach se encarna de modo paradigmático la humanidad ideal del imperio; tampoco puede olvidar nuestro autor la escritura de Ebner-Eschenbach, de la que destaca su «colorido e interesante mosaico de pueblos», y la obra de Peter Rosegger que se rige bajo el lema «Renuncia y resignación».

Para Magris la última fase del imperio se halla entre dos polos opuestos: entre la melancólica conciencia del declive, soportado con callada dignidad, y una ligereza despreocupada, casi de opereta.

Pero el libro llega más lejos, a los autores que trascienden ese imperio y que lo convierten en un mundo literario perdido: Trakl, Rilke, Kafka, Werfel, Karl Kraus, Hofmannsthal, Musil, Doderer o Gregor von Rezzori. Ma-

gris pone el dedo en la dramática desorientación de muchos de ellos, en la crisis que se cierne sobre toda Europa. Como escribiera Hofmannsthal, y recoge Magris, «Lo que fue, vivirá para siempre», pues con el fin del poder político del imperio nace el imperio que no muere, el imperio literario, el mito de un imperio que fue Uno en cuanto supo ser la suma de lo variado, no para homogeneizar sino para conservar y unir lo que eran diferentes pueblos; tal y como se dirigía a ellos el viejo emperador casi eterno, Francisco José («A mis pueblos»), lo que lleva a Magris a afirmar «El mito del imperio austro-húngaro, lejos de morir con el fin del imperio, parece haber comenzado su etapa más sugestiva e interesante». Magris no duda en incluir entre los escritores del mito a Musil, a Josef Weinheber, a Zweig, a Roth. De éste último afirma que «ha comprendido la disolución de la Mitteleuropa de los Habsburgo y ha escrito, más que su elegía, como se ha querido creer, su epopeya».

Y quizá una de las razones por la que hoy se vuelve la vista al imperio desaparecido y se releen a los escritores que lo describieron está en esa coincidencia con la Europa de hoy que quiere unirse sin suprimir la diversidad de sus pueblos.

Si en *El mito...* aparecía la figura de Roth como escritor de la epopeya que narra la fragmentación del imperio austro-húngaro, a esa parte marginal, eslava y judía del imperio Magris le dedica su segundo libro, el que aquí presentamos, *Lejos de dónde. Joseph Roth y la tradición hebraico-oriental* (Einaudi, 1971). No se trataba de hacer una monografía específica sobre Roth (el subtítulo fue suprimido en la edición alemana) sino de describir esa parte del imperio que es en sí otro mundo: la huida de oriente hacia occidente, el mundo de los padres depositarios de la tradición, el extravío de los hijos que ven desmoronarse el orden establecido... El pueblo judío, errante y desarraigado de la territorialidad, permanece sin embargo anclado en sus textos sagrados, lo que le otorga una patria etérea y duradera en el tiempo.

El libro parte de la anécdota, contada por Saint-Exupéry, en la cual un judío que marcha a América es interpelado por otro que le pregunta «te vas muy lejos». A lo que, mirándole asombrado, responde el primero: «¿Lejos de dónde?». En esta anécdota queda patente la concepción de un pueblo que se siente tal por su unión a la Ley y a la Tradición, y por tanto en constante exi-

lio porque su tierra es la de los campos y ciudades descritos en las páginas de los textos sagrados, y ésa se lleva siempre consigo. Escena que nos trae a la mente al doctor Yaretsky, el personaje de Singer que ve desde su ventana al rabino judío junto a su esposa y se pregunta si acaso saben en qué siglo estamos, y si son conscientes de que se hallan en Europa y no en Palestina. Y todo en un movimiento continuo de huida que se contrapone al de Enrique de Ofterdingen, de Novalis, que al ser preguntado a dónde va responde: «Siempre hacia casa».

Magris acepta la clasificación de la obra de Roth en tres fases hecha por Curt Hohoff: la primera caracterizada por su anarquismo y sus ideas socializantes, la segunda representada por la religiosidad de Job, y la tercera de un clasicismo conservador; si bien el autor triestino considera oportuno matizar y añadir el lúcido nihilismo final lleno de ironía y conciencia de la nada.

Ligado el mundo judío a la disolución del imperio (al que Magris dedicó su primer libro, y por tanto éste es en cierto modo su continuación) los judíos, extranjeros siempre en cualquier lugar que no sea el de la Torah, se consideran más fácilmente súbditos de un imperio que trata teóricamente de superar el principio de nacionalidad. El imperio –dice Roth– es la única patria para los sin patria. Patria ésta que se desmorona pero que está íntimamente ligada a la infancia. Y Magris nos recuerda que «Bloch busca la Heimat en un no-tiempo del futuro, mientras Roth lo busca precisamente en el no-tiempo de la infancia».

El imperio representa la armonía del pasado dentro de la diversidad, la unidad en la multiplicidad; por ello su derrumbamiento deja huérfano y lacerado al hombre contemporáneo en la soledad provocada por su carencia de raíces. Como en la obra de Roth, *Leviatan*, se parte del mundo acomodado y mercantil judío, de la casa familiar, de la *Heimat*, hacia lo desconocido y el abismo.

El hijo tratará de incorporarse al mundo burgués, a la sociedad pequeño-burguesa, liberal y occidental que Roth considera falsa y carente de autenticidad, por lo que su intento de incorporación a ella supone la ruptura con una tradición representada por la figura paterna vinculada al pasado, hasta el punto de que Roth llega a afirmar que quien entierra a su padre en tie-

rra extranjera tiene derecho a la ciudadanía en esa tierra. Y es curioso –señala Magris– cómo un escritor tan nostálgico del ayer no ha sabido cantar realmente su pasado. Tal vez porque lo que aquí se produce es la contraposición entre no-tiempo e historia, al tener esta última que contabilizar y enumerar el tiempo, medirlo, mientras que el pasado es un no-tiempo sin medida: «El héroe de Solferino –dice Magris– sale del no-tiempo de la naturaleza, al cual sigue permaneciendo el suboficial, y entra en el ciclo destructivo de la historia».

Frente al poder de la historia Roth contrapone la paternidad, no como alegría de procrear, sino como eslabón de la cadena vital que se perpetúa en el tiempo. Sus protagonistas no son los padres que tienen descendencia, sino los hijos que extraviados en el derrumbe del imperio y de la historia van hacia el abismo final que acaba con la estirpe.

Y el final es, como en *La leyenda del santo bebedor*, una suave y desértica caída en la nada. Roth –reitera Magris– «no se abandona a ninguna sugestión de la decadencia, sino únicamente a un cansancio que aspira sólo a la quietud». Buscando quizá, leopardianamente, «naufragar dulce en este mar»; ya que como escribe Roth y recoge Magris «puesto que el tiempo se había detenido, también el espacio en el que nos encontrábamos casi estaba privado de sus leyes espaciales; y era como si nosotros no nos encontrásemos sobre tierra firme, sino sobre aguas eternamente fluctuantes del eterno mar. Nos parecía que estábamos como en una nave. Y nuestro mar era la noche».

El tercer volumen de su investigación, *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna* (Einaudi, 1984), es en cierto modo continuación de los dos libros anteriores y el más filosófico de todos sus libros (con constantes referencias a Nietzsche, Adorno, Benjamin, Cacciari, Freud, Hegel, Kierkegaard); en quince capítulos retoma escritores vistos con anterioridad (Hofmannsthal, Musil, Doderer, Singer...) y amplía el abanico con otros nuevos (Ibsen, Rilke, Svevo, Canetti...) para profundizar en todos ellos y poner de relieve su nihilismo.

Si en su primer libro aludía al imperio ausente y en el segundo se centraba en la carencia de patria territorial del pueblo hebreo, en éste tercero trata sobre el nihilismo de una literatura que vive en la ausencia y en la carencia de toda creencia, al igual que carece de centro el mundo de Musil que

asemeja al anillo de Clarisse que da nombre a su libro. «Lo que une en una trama narrativa a los personajes de *El hombre sin atributos* –dice Magris– es la búsqueda de un fundamento que resulta imposible de hallar. La realidad no tiene una base de valores sobre la cual pueda apoyarse, ni un sistema de valores que le sirva de acomodo y vivienda: la totalidad ausente es una morada de la cual la vida ha sido expulsada. La realidad que ya no habita en el todo pierde los confines que le daban forma y orden, y desborda todos los diques, expandiéndose en una dilatación amorfa, como un gas...». Y esa totalidad habremos de hallarla tanto en los grandes hechos históricos como en los pequeños detalles de la vida cotidiana, pues cada uno de ellos forma parte del Todo significativo.

En el capítulo dedicado a Hofmannsthal y *La carta a Lord Chandos*, sobre el naufragio de la propia identidad, Magris nos recuerda que el protagonista vive en la nostalgia del sentido de la vida y de una palabra que pueda nombrar dicho sentido, aunque sepa que es imposible hallarla. Nostalgia relacionada con el vacío y la ausencia («El vacío y la ausencia de lo definitivo –escribe Magris– son lo que permite a la vida revelar a la vida su sentido a despecho de los signos enmohecidos; la crisis de la palabra y su enmudecimiento establecen las bases del gran estilo en lugar de generar su ruina, crean o recrean ese silencio –violado por el rumor de la literatura– necesario a la esencialidad de la poesía. El gran estilo, escribe Hofmannsthal, es ante todo el arte de callar»).

Esta nostalgia la hace Magris extensible al que considera uno de los más grandes poetas de la irrealidad que parece haber sacudido la vida moderna, me refiero a J.P. Jacobsen. Para Magris «la poesía moderna es a menudo nostalgia de la vida: no de una de sus formas particulares y determinadas cuya falta se lamenta, o de algún bien cuya privación la torne dolorosa e infeliz, sino de la vida en sí, como si ella misma estuviera ausente».

Jacobsen intuye que el tiempo es la esencia del nihilismo en cuanto identifica al ser y la nada; existe una interrelación entre historia y melancolía, pues esta última es una condición histórica ineludible que nace de una pérdida irrecuperable e imposible de precisar. Para Magris el nihilismo de Jacobsen es «la ausencia de un fundamento sobre el que construir un orden conceptual, la inconciliabilidad de las contradicciones irreductibles a una

síntesis superior, la negatividad del pensamiento mismo, que no aparecía ya como la sede en la cual se resuelven los contrastes, sino al contrario, como el lugar en que éstos se exasperan».

Es curioso cómo Magris asocia indisolublemente la vida al concepto de una patria –o mundo casi perfecto– más soñada que real, más añorada que existente: «La despedida de la vida, que hace de ésta un perenne alejarse de una patria jamás poseída, se convierte entonces en un refugio, el espacio irreal de la nostalgia de la felicidad que es la única felicidad posible».

Otros capítulos están dedicados a Ibsen como poeta del ocaso burgués, que busca una humanidad reconciliada consigo misma, aunque consciente de que es irrealizable; a Franz Blei, poeta de la forma implacable que se vacía, de una poesía evanescente que se sabe vana y se consume en la parodia de sí misma; a Knut Hamsun, para quien el protagonista que encarna la verdad es la víctima, no el vencedor o el superviviente («El héroe de Hamsun se niega a la realidad y se entrega a la disgregación, pero lo hace para salvar su núcleo interior»); a Robert Walser, cuya poesía «es como el anochecer de un domingo, cuando una felicidad subyugada e inexpresable que parecía prometer la vida hace un instante se retrae de súbito en una melancolía vacía, un callado vuelo del tiempo» y cuyo héroe es magnánimo por la gran resolución con que acepta su propia abyección, su humillante falta de carácter y de personalidad, lo que le convierte en un tráfugo errante; a Rilke, cuyo camino «va de la palabra que avanza con nostalgia hacia la vida –y su sentido– a la palabra que los excluye en su lugar como realidad absolutamente autosuficiente», y como su personaje Malte siente nostalgia por una vida que siempre se halla en otro sitio.

Y Magris se detiene en uno de los pocos personajes italianos que pertenecen al imperio, me refiero a Italo Svevo (pseudónimo que aglutina la raíz eslava e italiana de Ettore Schmitz), poeta de la ausencia y del exilio, de la ambivalencia. Magris nos acerca con gran ternura e inteligencia al héroe sveviano que «no tiene miedo a no ser amado, sino a no amar; no teme que su deseo no resulte satisfecho, sino que se extinga. Svevo comprende que el hombre contemporáneo se siente acechado no sólo en su posibilidad de ser feliz, sino también en la de tender a la felicidad, y que está temeroso de que resulten dañadas las mismas raíces de la vida y del instinto».

Y Magris vuelve a Musil, uno de sus escritores preferidos, cuya trama narrativa gira alrededor de un vacío, construyéndose sobre la nada, es la parábola irónica de una ausencia que afecta a toda la sociedad moderna, pues hay conciencia de que el sujeto no está en condiciones de resolver por sí solo las contradicciones de lo real, de la modernidad. Para Magris *El hombre sin atributos* es «la mayor enciclopedia de la sociedad contemporánea, precisamente porque es ilimitada, fragmentaria e inconclusa»; el recorrido de sus héroes no es circular, no es la odisea que lleva al punto de partida, es un viaje sin retorno que no vuelve sobre sí. Al estudiar a Musil, Magris llega a una conclusión que revolotea sobre muchos de sus textos: «Como para otros grandes autores centroeuropeos –Svevo, Canetti, Doderer–, la búsqueda de la esencia, de la vida auténtica, aboca a la nada, pues toda determinación concreta de la existencia aparece como accidental y es dejada a un lado, una tras otra, hasta llegar a un centro vacío».

Este ciclo dedicado por Magris a los escritores de aquella cultura entre ambas guerras mundiales encuentra en Canetti a su último superviviente. Canetti es un poeta de la inteligencia que ignora los lindes entre ciencia y poesía, con él «el yo burgués se quiebra y hace añicos», y ha sabido mostrar la existencia frustrada que asalta al hombre del siglo xx. Nuevamente el escritor es visto en sentido negativo: «Canetti sabe captar la ternura de la vida ante todo en la negatividad más repulsiva, en los esfuerzos metódicos por reprimir la vida: es el poeta de la represión, de ese estremecimiento de zozobra desfallecida e indefensa que sitúa en el origen de la represión sistemática y autodestructiva».

Magris escribe en colaboración con Angelo Ara, *Trieste. Una identidad de frontera* (Einaudi, 1982), dedicado a su ciudad natal. En este libro aparecen temas que siempre le han sido queridos y que retomará en algunos de sus artículos: la ciudad del imperio, la frontera, la búsqueda de identidad... De las ciudades del imperio le corresponde el hedonismo a Viena, la capital cuya fascinación sería cantada por Bäuerle, pero le corresponde a Trieste, la más centroeuropea de las ciudades italianas, ser el puerto del imperio y la salida al mar de la Mitteleuropa. También habría que incluir en este primer grupo los estudios dedicados a Hoffmann (*Tre studi su Hoffmann*, Milán, 1969; Turín 1979).

El segundo grupo es complementario del primero, se trata de volúmenes de artículos, prólogos y colaboraciones publicados en su mayor parte en el «Corriere della Sera» donde se mezclan recensiones, ensayos sobre obras y escritores, y opiniones del autor sobre cuestiones del mundo contemporáneo (el horror del nazismo y de los campos de concentración, la guerra fría, el papel de Europa, la caída del muro de Berlín, el cambio de siglo...) todo con una prosa excelente y un tono divulgativo que llega a lo profundo del lector de prensa para el que ha sido escrito. Así nacieron *Tras las palabras* (Garzanti, 1978), *Ítaca y más allá* (Garzanti, 1982) y el último, *Utopía y desencanto* (Garzanti, 1999).

Tras las palabras está compuesto por setenta y dos colaboraciones escritas entre 1971 y 1978, que se agrupan, según el propio autor, en un primer conjunto que muestra «la confrontación entre clasicismo y vanguardia, visto especialmente en relación con el contraste entre totalidad y disgregación, entre épica y ausencia de ésta, entre unidad indistinta y diferencia individual, entre Vida y vida». Después sigue otro conjunto dedicado a la literatura y a la civilización austríaca, y por último, el que abarca las diversas figuras y problemas de la literatura y la crónica cultural contemporánea.

Nuevamente aquí aparece su ciudad, Trieste, que como Praga «es un oxímoron viviente, su literatura oscila entre el ansia de escapar y el ansia de volver, entre la imposibilidad de soportar la ciudad y la imposibilidad de prescindir de ella; es un sólido coro de quienes permanecen y la vituperan, y los que se marcharon y con ella sueñan, los dos obligados de alguna manera a hablar de ella».

Especial alusión hace el joven Magris a la figura del viejo con motivo de Svevo: «El viejo es el hombre de vida plena, porque conoce el cinismo y la ternura; con una escéptica y otoñal sabiduría austríaca. Svevo se reconcilia con lo real y acepta su insensatez [...]. Svevo encuentra en la vejez la auténtica estación del yo íntegro y completo».

En *Ítaca y más allá*, que consta de cuarenta y ocho colaboraciones escritas entre 1978 y 1982, el escritor muestra, artículo a artículo, su pensamiento a través de los escritores más amados y se detiene en los aspectos que más le atraen: el dolor, la nostalgia, la crisis... («El dolor más intenso no es la infelicidad, sino la incapacidad de tender a la felicidad», «El desencanto reco-

re, lúcido y angustioso, la gran poesía del siglo xx», «La poesía moderna es a menudo nostalgia de la vida», «Lo que está en crisis es el fundamento de la existencia, la base de valores sobre los que apoyar la propia persona y profundizar en las propias raíces») y sin embargo la solución a tanta crisis se halla en las palabras de un sioux, Alce Negro, que sabe que cualquier lugar puede ser el centro del mundo, «porque por cada hierba movida por el viento vale la pena perder el alma», pues de no hacerlo les ocurrirá como a ciertos personajes de Ibsen que se reprochan a sí mismos el no haber vivido plenamente en aras de la literatura («El único reproche que, en los últimos dramas, sus personajes se plantean es el de no haber vivido sus vidas, el haberlas reprimido y sacrificado en nombre de una meta aparentemente superior (el arte, el trabajo, la moral, la civilización) que en realidad no justifica la vida ni le confiere un significado, sino que e más bien la sofoca vil e inútilmente»).

Es la vida antepuesta a la palabra «porque ninguna palabra vale una vida humillada y ofendida, y en el día del juicio el mal hecho a los débiles pesará en el plato de la balanza más que la perfección del Partenón o de la Divina Comedia»; pues la sacralidad de la vida trasciende el arte, y de eso es consciente el verdadero artista.

En su línea de nihilismo escribe «Nuestra verdad no es la de Goethe, que lo tenía todo, sino la de Flaubert, que no tiene nada». Nada, vacío que se sostiene en el aire, negatividad que es la base en la que se fundamenta el imperio austro-húngaro, según la idea de Musil: «El verdadero arte moderno es negativo, muestra lo que el hombre no es ni puede ni debe ser, si no quiere quedar integrado en el mecanismo del consumo cultural». Y en todos estos textos persiste lo efímero como auténtico valor de la existencia, pues se le asigna a la edad moderna el descubrimiento del valor de la fugacidad.

No puede Magris evitar aludir nuevamente a su ciudad y la relación que mantiene con ella: «Crecer en Trieste significaba –y significa todavía– percatarse de vivir en una ciudad de papel, cubierta por la literatura como el imperio, en una parábola de Borges, está cubierto por el mapa dibujado por los cartógrafos», ahondando en la fascinación del no-tiempo triestino.

En *Utopía y desencanto* (1999) aparecen artículos de los años setenta y ochenta, aunque la mayor parte lo son de los noventa. Frente a las esperan-

zas o temores ante el nuevo siglo Magris considera que creer confiadamente en el progreso «es hoy día ridículo, pero igualmente obtusas son la idealización nostálgica del pasado y la grandilocuente énfasis catastrófica». Por todo ello el final y el principio del milenio necesitan de ambos elementos, de la utopía y del desencanto, pues «la esperanza no nace de una visión del mundo tranquilizadora y optimista, sino de la laceración de la existencia vivida y padecida sin velos, que crea una irreprimible necesidad de rescate». No se deja el escritor condicionar por la ilusión que los cambios de fechas redondeadas provocan en el ser humano, aunque tampoco cree que el tiempo pasado fuese el mejor de los tiempos posibles.

Nuevas y viejas lecturas se añaden en este libro, así la figura de Borges aparece como un poeta de la valentía, de la familiaridad con la vida y la muerte, «grande precisamente porque logra evocar la vida, su plenitud y su vanidad, expresando la falta de adecuación de la literatura para representarla y haciendo propia esa inadecuación, asumiendo todos los riesgos del vacío y la aridez y consiguiendo así expresar la verdad de la ausencia moderna, del significado que no se deja atrapar y de las cosas que no se dejan aferrar». Mostrando un Borges último que persigue esa *Res amissa* de la que nos hablaba Giorgio Caproni, la cosa infinita e irrecuperable que todo hombre sabe que ha recibido pero que ya no llega a recordar qué es.

También hay sitio allí para libros que están en contacto con la naturaleza, como las narraciones de Alce Negro, las descripciones de Karl Postl sobre la Norteamérica de inicios del siglo XIX, las de Johan Turi, considerado el Homero de los lapones, o el Stevenson de *En los Mares del Sur*.

La gran virtud de los artículos de Magris está en que su autor ha sabido quitar el polvo a libros que conocemos de siempre y encontrar en ellos un brillo que creíamos perdido; es saber comunicar a su lector la pasión que él mismo siente por la literatura, de modo que su palabra se convierta en prólogo a la lectura, porque el lector no puede sino rebuscar en su librería el libro, que el gran guía que es Magris ha citado, y releer nuevamente aquellas páginas que, tras el impulso dado por el escritor triestino, se nos presentan actuales, clásicas. En el fondo es una cuestión de magisterio: «Un verdadero maestro –dice Magris– no es tanto un padre cuanto un hermano mayor que pronto se convierte simplemente en un hermano. Tal vez ser un maes-

tro signifique, hoy más que nunca, no saber qué se es y no querer serlo, olvidarse uno mismo en el diálogo que se instaura con el otro, tratarle a éste de igual a igual».

La literatura es para Magris un viaje que puede tener dos metas: la circular, llevada a cabo por Ulises, que vuelve a casa y regresa al punto de partida; o la de Musil, lineal, que emprende un camino sin retorno, olvidando el punto inicial. Aparentemente la de Magris pertenece al segundo grupo, aunque en realidad también él vuelve al punto de partida. Como escritor triestino que es, trata de situarse entre dos campos, entre dos mares, consciente de que sólo conociendo al Otro, consigue llegar al mundo del Yo.

El tercer grupo en que clasifico la obra de Magris, el relativo a su creación literaria, es el que le ha abierto las fronteras hacia otros lectores –fuera de los ambientes universitarios y de Italia– pero este grupo no está desconectado del anterior, y ello por dos razones: en primer lugar porque Magris hace literatura incluso cuando escribe sobre crítica, y segundo, porque las fuentes literarias de sus escritos de creación las encontramos en sus estudios más eruditos: la pérdida de la patria, el desmoronamiento de las fronteras, el imperio austro-húngaro de los Habsburgo, el Danubio como hilo conductor de esa cultura que Magris gusta definir con el término alemán de *Mitteleuropa*...

Su primera novela, *Conjeturas sobre un sable* (Milán-Bari, 1984) trata sobre las fuerzas cosacas a las que los nazis permitieron ocupar una parte del Friuli (entre octubre de 1944 y mayo de 1945) y que pretendían crear la patria perdida. La idea, aparentemente absurda, de crear un estado cosaco fuera de los territorios históricos, congenia con la idea del imperio, en tanto en cuanto es el concepto de nación ligado a pueblo, no a territorios concretos. Si el emperador Francisco José habla de «sus pueblos», en plural, que forman el imperio que él rige, y los judíos llevan la patria histórico-cultural y espiritual consigo, igualmente esas tropas cosacas –nómadas que tratan de llenar el vacío creado por la falta de tierra-nación– llevan su concepto de «patria cosaca» más allá de sus fronteras, y deciden, una vez repartido el territorio cosaco entre alemanes y rusos, instaurar su patria en otro territorio, como hicieran sin saberlo los emigrantes europeos que les ponían a sus ciudades los mismos nombres que tenían en Europa (Nueva Gales, Nueva York, Car-

tagena de Indias) en un intento de reinstaurar lo que habían dejado atrás, aunque para llevar a cabo dicha instauración tuvieran que cometer el horrible crimen de expulsar a otro pueblo de su territorio.

El salto de la crítica a la novela no es tan radical como puede inicialmente parecer: en primer lugar, y como ya hemos advertido, por la forma literaria de su crítica, y segundo, porque la narración se presenta en forma de informe que un sacerdote escribe a su superior, lo que justifica la recogida y aportación de datos que amortigua cuanto de estructura investigadora, propia de sus trabajos sobre crítica, pudiera haber en la escritura de esta primera novela. Claudio Magris, como muchos otros escritores italianos de la segunda mitad del siglo xx, parte de un acontecimiento histórico (también podía ser de crónica o mitología) para desarrollar su relato.

La historia permite volver atrás, o mejor, ir al otro lado, a la otra orilla, a un pasado que se convierte en presente, como escribiera el sacerdote protagonista: «cuando me encuentro en el pasado –y en el pasado en ese momento *es*, absolutamente presente y real en torno a mí– mis acciones están frente a mí, ya ocurridas e irrevocables». Y para el escritor, como para su protagonista, no se trata de buscar la verdad, sino de procurar buscar las explicaciones y las razones de una imitación de la verdad, anteponiendo la belleza de la verdad poética y de la sugerencia de la conjetura por encima de la verdad histórica.

La madurez como escritor de Magris es tal que apenas tres años más tarde aparece la obra que le ha dado fama mundial, *Danubio* (Milán, Garzanti, 1986), un libro de referencia para todo el que viaja por Centroeuropa, a pesar de que el propio escritor ha afirmado que no se trata de un libro sobre «El Danubio», esto es, sobre su geografía y la historia que circunda a este río, sino que es «una metáfora sobre la complejidad de la contradictoria pluriestratificación de la identidad contemporánea [...]». En el libro hay muchos personajes que no saben exactamente a qué nación pertenecen, que saben definirse sólo por negación, que saben decir sólo lo que *no* son», lo que nos trae a la mente el poema de Montale: «Hoy sólo esto podemos decirte, / lo que *no* somos, lo que *no* queremos».

Y lo primero que nos confirma Magris es algo que algunos en Europa intuíamos: que la frontera creada por el telón de acero no correspondía a la

Historia de Europa, que no podíamos ver la Europa del Este como algo ajeno, que tan europeas eran Praga, Budapest y Moscú, como París, Berlín o Madrid; que construir una Europa sin los países del otro lado era algo absurdo y antihistórico.

«Moverse, es mejor que nada», con este axioma inicia Magris su singladura, porque para él la literatura es movimiento, traslado, cambio de casa en el que algo se extravía y algo perdido se encuentra. El gran río europeo como metáfora de la vida que, consciente de las fronteras, las atraviesa para ir hacia el mar, elemento líquido fundamental en su obra. Permanecer encerrados en nosotros mismos implica ahogarnos en nuestros miedos y con nuestros fantasmas, por eso Magris atraviesa, con el río, ciudades, regiones, países, pero también historia, pasado y presente unido por la geografía del paisaje que como viajero atraviesa, teje y une. Hoy, cuando el verbo «viajar» se ha convertido en sinónimo de «llegar», olvidamos la importancia del viaje, del recorrido que tiene validez en sí mismo, que es presente existencial; no olvidemos que Ulises acaba su odisea cuando llega a casa y a nadie interesa ya su vida en común con Penélope.

En 1988, y partiendo de una personaje real, Magris escribe la obra de teatro *Stadelmann* (Garzanti, 1988). Carl Wilhelm Stadelmann, anónimo interno ingresado en un hospicio y antiguo criado y secretario de Goethe durante ocho años, es llamado para que hable del maestro en un acto que ha de celebrarse en Frankfurt, con la inauguración de la correspondiente estatua. Este homenaje le procura unas horas de gloria en su vida gris, alterada sólo por su adicción al alcohol.

En este libro está muy presente la figura de Goethe y su pasión por el pasado eternamente nuevo pero por el que no debemos sentir nostalgia, también aparece la pasión por las piedras, por su teoría de los colores –la cual se considera una obra maestra–, por esa forma de observar el color en una copa de vino, en un paisaje. Observación del color que contagia a Stadelmann: «¡Cómo parece todo azul, de lejos! Y cuando después estemos nosotros allá abajo, no estaremos dentro del azul... el color de la ausencia, decía él, de la privación, de lo que nos falta... por tanto, para mí, de todo, de la vida...». Stadelmann es un protagonista fracasado, náufrago de la existencia como tantos otros personajes de Magris, derrotado de la vida.

El criado quiere describir al hombre que conoció, con su pasión por el vino y las mujeres, con su conciencia de ser uno de los grandes poetas de la historia y su vanagloria por haberse codeado con Napoleón, el Zar o el emperador Leopoldo; sin embargo los demás quieren oírle hablar de su majestuosidad, de su humanidad, del ser ideal que nunca existió.

Frente a la grandeza de Alemania, Stadelmann presenta al hombre que hizo del planeta su patria («¡Un auténtico alemán piensa en Europa y en el mundo, acordaos de lo que decía Goethe!»), que creyó en el orden y la cultura como el camino para conseguir el respeto y la humanidad («Le interesaba la gran justicia de la naturaleza, señora que, como él decía, si le da a alguien una ventaja también le da una debilidad, así salen las cuentas...»), encontrando en el pasado la auténtica lección («paz y silencio, como nos enseñan las piedras, estas antiguas maestras de las que debemos aprender tanto, y sobre todo aprender que no tenemos nada que decir, como ellas...»).

De tres años más tarde es *Otro mar* (Garzanti, 1991), donde el protagonista es otra figura secundaria de la historia, Enrico Mreule, amigo del jovencísimo filósofo italiano muerto suicida, Carlo Michelstaedter, autor de *La persuasión y la retórica*.

Enrico marcha a América y le deja a Carlo la pistola con la que se suicidaría; tras su estancia en la Patagonia vuelve más tarde a Gorizia y vive en la zona que sufriría los vaivenes de la postguerra y de las relaciones Tito-Stalin. El viaje sirve para reflexionar sobre la obra del cada día más apreciado Michelstaedter y sobre la vida marginal y alejada de todo centro intelectual y social de Enrico Mreule.

El viaje en ese *Otro mar*, el Atlántico, en contraposición al Mediterráneo de nuestra cultura, presenta al protagonista circundado de «nada más que mar», reafirmando la importancia del elemento líquido en Magris pues «La tierra soporta maternalmente el arado que la rasga, pero el mar es un gran esplendor inalcanzable, nada deja señal». Enrico navega en el mar abierto sin miedo y engrandecido, sin saber si con esa fuga comienza o concluye su vida.

Varios son los personajes a los que se alude y cuyos axiomas muestran algunos de los ejes centrales de Magris: el amor, la lectura, la docencia («Ervinio comprendió que amar quiere decir escuchar y leer vale más que es-

cribir», «Don Ignacio sabe que una clase de la escuela es una comunión no menos indisoluble ni menos diferente que la profesada en el credo», «las palabras sólo pueden servir de eco a otras palabras, no a la vida»). Como en Ibsen, también hay en Magris la sospecha de que la palabra puede ser un velo que nos oculte la vida, la presunción de que escribir ha de ser secundario respecto a experimentar y leer.

Otro mar repropona la figura, pero sobre todo la obra, de Michelstaedter: «La persuasión, dice Carlo, es la posesión presente de la propia vida y de la propia persona, la capacidad de vivir plenamente el instante, sin sacrificarlo a algo que ha de venir o que se espera que llegue cuanto antes, destruyendo así la vida en la espera de que pase lo más pronto posible».

En una época de esperanza, de revoluciones, Enrico no cree en nada de ello, pero no lo puede decir para no ahogar las esperanzas de tantos hombres que combaten para conseguir un mundo mejor a través de las ideologías («Toda fe es un sueño, una pesadilla del futuro»).

Nuestro protagonista es incapaz de escribir, ni siquiera sobre el amigo del que apenas esboza unas palabras para *La Fiera Letteraria*. Escribir se ha convertido en una heroicidad, y él no es un héroe, como tampoco lo fue Carlo, «porque un héroe debe vencer y la victoria es el truco o el gimoteo que conmueve al público, a los adversarios y a los jueces».

En los años noventa Magris publica dos pequeñas obras (por su cantidad de páginas que no por contenido) con la editorial Il Malangolo; me refiero a *El Conde* (1993) y *Voces* (1995).

En *El Conde* (publicado por primera vez en el «Corriere della Sera» el 23 de diciembre de 1993) se describe la vida del personaje que da título a la narración y la de su ayudante que es el yo narrador, verdadero protagonista de la historia del Conde (él mismo nos dice que son dos historias entrelazadas, «esa historia de la que han hablado los periódicos, porque es también la mía y ciertas veces no sé bien cuál es la diferencia»). Dos hombres que se dedican a pescar cadáveres del río y que forman con ellos una unidad indisoluble; con la lluvia el agua todo lo circunda, por encima, por los lados, y por debajo, en el lecho del río o en el fondo del mar, donde a veces quedan atrapados los cuerpos de los seres ahogados voluntaria o involuntariamente, por decisión propia (suicidio) o porque el mar se los lleva consigo; en un am-

biente empantanado, fangoso y tétrico se mueven por el río y la desembocadura del Duero estos personajes solitarios en contacto directo con el naufragio y la muerte.

Aparece en esta narración el deseo morboso, que hoy difunden los medios de comunicación de nuestras sociedades, por la desgracia ajena: «Nadie de los que vienen a hacerte preguntas lo hace por tu bien, ni por el de ellos, vienen sólo porque la gente no sabe estar en paz y necesita inventarse algo, distraerse con el dolor de los demás». Cuanto más tremenda es la desgracia ajena, más le gusta a la gente.

Si en *Otro mar* la presencia del elemento líquido está presente como elemento de apertura de horizontes, en *El Conde* se trata de agua muerta, amarga, capaz de destruirlo todo, incluso el recuerdo; el agua es un lugar en donde nada se oye, bajo ella se encuentra lento e inmóvil el reino de los muertos, el agua todo lo vuelve homogéneo. El yo narrante siente que con ese contacto tan directo, también él está muriendo, pero más lentamente; o más bien ni siquiera ha tenido una vida que pueda perder («muchas vidas he perdido en el río, mi padre ha perdido una, la suya, pero yo una mía no la he tenido y no sé ni tan siquiera qué he perdido o qué no he perdido»).

Es una narración sobre la muerte, siempre presente y constante, su presencia, directa a través de un cuerpo perdido y ahogado en las oscuras aguas, cubre el ambiente de algo extraño e indescriptible.

La voz que habla se deja llevar, como el agua del río, sin cuestionarse la vida («era la vida y basta») sin luchar ni defender nada. Permanece junto a la madre tras el naufragio del padre y después comienza a trabajar con el Conde del que aprende a dejarse llevar, al igual que la barca se deja llevar por la corriente para encontrar el sitio donde se esconde el cadáver del ahogado («Una cosa he aprendido de él, es indiscutible: si quieres encontrar lo que buscas debes dejarte llevar [...] al final encuentras lo que querías y te encuentras también a ti»).

También María, su amor, «es y basta», como la «vida» que lleva. Cuando el ayudante le cuenta al Conde que ha dejado a María embarazada, lo que presupone que habrá boda («haciendo el amor en la playa o en el malecón parecía ridículo hablar de boda, pero se daba por descontado, como la vida que es nacer, casarse y morir»), el Conde –que se ha casado varias veces–

urde un plan para impedirlo. En una fiesta, emborrachándolo, hará que se case con la deficiente del pueblo, haciéndole creer que se trata de una broma a la pobre muchacha; al día siguiente se entera de que es verdad y no tendrá fuerzas para anular esa unión, a todas luces sin validez, fiel a su filosofía de dejarse llevar por los acontecimientos.

El personaje es un hombre sensible, incapaz de hacer daño a esa pobre muchacha que le besa la mano y que parece que va a llorar, por eso mismo rechaza anular la farsa de boda, y permanecerá solo para siempre, acompañando al Conde, su verdugo, pues considera en su interior que es muy difícil explicarle al Padre Eterno que la boda no es válida porque ella es una discapacitada, y el Conde un hombre que sólo respeta y valora a los muertos: «Yo, la Giba, el niño dentro del vientre... cuatro vidas, por la estupidez de una noche y la maldad de uno sólo, que quizá nos habría querido si hubiésemos estado muertos, ahogados a los que hay que pescar con cristiana piedad».

Pero hay también sitio para la rebelión, no por María sino por un mascarón de proa con forma de mujer que se encuentra en el agua. Frente al Conde que le quiere cortar la cabeza y dejar el resto para leña, él defiende esa escultura de madera y se la lleva a casa: «Y así yo, que he mantenido la cabeza agachada cuando se trató de María y de la Giba, y he perdido mi vida como en una partida de cartas, mostré lo que soy con ésta de aquí, una figura de madera» quizá porque como él mismo dice «Estas mujeres del mar no son como las de casa, buenas, obedientes y a la cama, son reinas que no sabes qué tienen en el corazón, y no tienen corazón y por eso te arrastran a la perdición».

Libro para la desolación, para la inercia y la monotonía, pero también para la ternura de un personaje que aflora en los momentos cumbres de la narración.

En *Voces* (publicado en 1993 en el «Corriere della Sera») Magris da cabida a uno de los aparatos que forma ya parte de nuestra vida cotidiana: el contestador automático. Al protagonista, telefonista de profesión, le gusta escuchar voces femeninas grabadas en los contestadores mientras rehúsa escuchar la voz de esa misma persona cuando, al estar en casa, coge el teléfono. Esto provoca su rechazo, ya que prefiere la voz grabada y con contenido conocido a la voz natural de conversación imprevisible.

Se establece una relación amorosa entre las voces y el personaje, éste escucha los matices, se percató de variaciones fonéticas que otras veces no había sentido, y como si fuese el ser amado encuentra cada día nuevos aspectos sorprendentes hasta entonces no valorados, a pesar de que lo amado –en este caso la voz grabada– no haya variado. Es quizá en este texto donde Margis más escribe sobre el amor y la relación amorosa: «amar quiere decir respetar, no considerar nada como debido, amoldarse con delicadeza al estado de ánimo de quien se ama». O bien «Quien no lo ha probado no sabe cómo el amor ayuda a afrontar las dificultades. Una mujer que está a tu lado, que cuando estás agitado te habla con el tono preciso, con esa tranquila sonrisa que sólo ellas tienen, lo es todo».

Tiene en común con la obra anterior la idealización de la auténtica mujer en objeto no humano (el mascarón, la voz grabada) así como la predilección por lo previsible, lo esperado; ambos huyen de la vida como imprevisibilidad, como novedad.

El protagonista juzga los cambios en el mensaje e imagina las circunstancias en que éste ha podido ser grabado, sin embargo si la cinta se interrumpe porque la persona está en casa le resulta desagradable y embarazoso esa voz apresurada y desgarbada.

La auténtica voz es la grabada, así como la auténtica palabra es la escrita («las cosas son verdad –dice otro personaje en Stadelmann– cuando se ponen sobre el papel»). Para el protagonista la voz lo es todo, sólo existen ellas, única e irreplicable cada una de ellas, y resulta «muy desagradable llamar a una voz y oír la respuesta de una persona grosera y descuidada».

Al final, la sustitución de los contestadores particulares por la voz mecánica del contestador de telefónica, le llevará a la locura, a tratar de destrozar y saquear ese artificio que ha sustituido a sus voces; y tendrá que huir con la esperanza de que en el bosque en que se ha internado haya una cabina cerca, junto a la carretera, desde la que poder volver a llamar sin rendirse.

En 1997 aparece *Microcosmos*. Cercano a los sesenta años, el escritor decide aproximarse a los lugares de la infancia; es el viaje que vuelve en círculo a aquello que nos está más próximo interiormente, a aquellos pequeños sitios cargados de un valor que los hace universales. Nueve lugares, *topos* ideados o reales, que van desde Café San Marcos hasta la iglesia final donde

muere de un ictus el personaje. Es paradójico cómo el escritor que hace de la vida un viaje no duda en considerar la vida simple y monótona del sacristán como «plena, uniforme y profunda».

El mundo de la infancia aparece de modo inconsciente con recurrentes alusiones al niño («vuelve a casa sin su pececillo», «tienda de baratijas y juguetes», «chucherías para niños», «Un niño alargaba la mano [...] se ponía a comer chocolate ensuciándose la boca»), son referencias al niño que se fue, a la madre, porque el final del viaje es precisamente la infancia recordada la que vuelve con fuerza mientras «encima de él el ábside se curva como la bóveda del cielo» y la muerte se presenta acogedora.

Si cada viaje es sobre todo un retorno, el viaje de la vida vuelve al punto de partida de la memoria, a la niñez.

El Café San Marcos es el puerto que acoge a los naufragos de la vida, allí se reúnen como en una nueva arca de Noé los paseantes que crean dentro del café su propia realidad, como por ejemplo, el escritor que sabe que «escribir significa saber que no estamos en la Tierra Prometida y que no podremos llegar nunca allí, para continuar con tenacidad el camino en esa dirección, a través del desierto». Hay en este libro constantes referencias a escritores como Timmel, Voghera, Juan Octavio Prenz, Biagio Marin, o Hermann Bahr que nos recuerdan que el café es una academia neoplatónica.

Y son lugares de la infancia Valcellina, Malnisio, la Laguna, Morgo, Grizzo... donde Magris no puede sino reconocer que la búsqueda de identidad conlleva una exclusión de lo otro («toda identidad es también horrible, porque para existir tiene que trazar una divisoria y rechazar a quien está en la otra parte»), quizá por ello no deje de admirar a quienes se reconocen en la patria sin patria de los emigrantes. De modo que el viaje a la tierra de los antepasados se convierte «en la pérdida de otro pequeño trozo de autonomía individual de su Majestad el Yo», sin saber que en esa simbiosis con la naturaleza que nos circunda acrecienta nuestro propio Yo hecho de memoria, lugares, recuerdos, olores y sabores.

Y como ocurriera con *Danubio*, también en este viaje están presentes Marisa y los amigos «que esperan turbados en la puerta»; presencias casi invisibles pero constantes que acompañan a un Magris cada vez más poeta y ligado a Marisa que se va («Así que el día muere – Marisa lo ha sabido siempre,

pero sin que le diera miedo»), mostrando que los «muchos años son siempre pocos». Marisa es la acompañante, Marisa Madieri es ella misma hecha escritora. Y Magris siente su mortalidad: «Envueltos en el aura de aquellas lejanías y ante aquel mar incorruptible se podía creer que éramos todavía dioses, que éramos inmortales».

Vuelve Magris a su idea de frontera, al deber que tenemos cada uno de nosotros de considerarnos de la otra parte, y envidia el bosque de su niñez que tras ser austriaco, italiano, yugoslavo y esloveno, se burla del ser humano que no sabe que el bosque no le pertenece a nadie; ese mismo bosque que acogió a los partisanos muertos e hizo para ellos un cementerio natural infinitamente más bello que las lápidas pétreas conmemorativas de la barbarie.

En el año 2001 Magris publica *La muestra*, siguiendo la estructura teatral que ya había utilizado en *Stadelmann*. Es un texto trágico y visionario donde nos muestra al pintor triestino Vito Timmel (1886-1949), muerto en el manicomio. En el libro se entremezclan la exposición del pintor y la estancia de éste en el manicomio. Texto que mezcla lenguas, dialectos, experiencias diversas, parece servir al escritor como terapia ante el túnel que él mismo atravesó tras la pérdida de Marisa.

Esta obra es, como la obra de Timmel, un laberinto por el que vaga el pintor y el escritor, y que acaba con la muerte en Trieste («Morir en Trieste es una suerte, es el lugar preciso»). La muerte como necesidad, la vida como casualidad. Y el pintor que en sus últimos días se dedica a pintar pequeños cuadros (microcosmos los define el director, tal y como hiciera el propio Magris con su libro anterior) a pesar de que durante toda su vida había defendido la creación de grandes obras, de grandes frescos como los de la Capilla Sixtina («Un cuadro ha de ser grande, duro como toda grandeza, como la vida»).

Esta obra es un laberinto para salir del infierno, y al final el protagonista puede decir: «el infierno ha desaparecido, el infierno es una caja, yo he salido de ella y le he dado una patada...». Y una vez libre, la alusión al mar, espejo del hombre libre donde escruta con estupor el movimiento de las olas. El mar amado por la amada que en él se sumerge, y Timmel nos pone la carne de gallina y el corazón en un puño cuando recuerda a la mujer amada: «Ella enfermó y yo no tuve descanso, porque ese dolor noble y grande por su

muerte que se acercaba, explicaba, ennoblecía, redimía todo... yo no era una nada, una mierda sobre la que tirar agua, sólo un hombre que sufría, compadecido y ayudado por todos, un artista noble como ese dolor que lo absolvía todo, permití toda impotencia, fracaso, aridez, noble corazón de marido y padre desgarrado...».

Hay en toda la obra de Magris sitio y preferencia por el revolucionario y el reaccionario, por el luchador que al final deja los años de su vida en la batalla; y Magris lo mira con dulzura, porque él sí que ha tenido una patria, la de sus sueños, la de su utopía.

Soy consciente de que Magris siente predilección por «narrar historias verdaderas y destinos reales, porque las historias auténticas, las personas que realmente han vivido –escribe él–, me interesan muchísimo, más que mis fantasías», y sin embargo en algunos cuentos publicados en revistas y periódicos la imaginación del escritor, unida a la espléndida arquitectura de su narración, hacen de ellas auténticas joyas que sólo queda esperar que el escritor recoja en un libro para que sean conocidas y difundidas a otras lenguas, y puedan ser muchos los lectores que disfruten con esa faceta de Claudio Magris menos difundida.

NOTA DEL TRADUCTOR

La dificultad de traducir a Claudio Magris se debe a dos particularidades de su lenguaje: en primer lugar la necesidad que siente de matizar las cuestiones, de ser muy preciso, lo que implica que se ha de buscar la palabra adecuada aunque no sea muy utilizada en su idioma; en segundo lugar, el gran bagaje cultural de un escritor que utiliza con soltura cultismos, neologismos y extranjerismos.

Frente a quienes querrían que se tradujese la obra de Claudio Magris como si fuese un libro divulgativo, un folleto informativo o una guía de caminantes, esto es, con un lenguaje fácil y *comprensible* que hace que algunas editoriales homogeneicen todo cuanto publican bajo el pretexto de una «mayor facilidad para el público», creando una uniformidad en autores de diferentes siglos y estilos, se ha procurado –dentro de los límites posibles– recoger plenamente el contenido de su obra pero también el aspecto formal que res-

ponde a una vastísima cultura no sólo germanista sino también grecolatina, francesa, inglesa, hispánica... que salpica su textos de un léxico multilingüe.

Un ejemplo lo encontramos en el neologismo «larici», Magris utiliza el adjetivo derivándolo del sustantivo «lar/laris» latino; dicha palabra podía haber sido traducida por «casero» o «doméstico» (en vez del neologismo «láricos» utilizado) sin embargo ello comportaría la pérdida del contexto histórico cultural al que Magris alude, no debe olvidarse que dicha palabra, «larici» no aparece en los diccionarios de italiano. También hemos respetado palabras como «graeculo», «grieguecillo», término con el que los latinos se referían a las personas parlanchinas, demagógicas o burlonas, en clara referencia al espíritu dialéctico de los griegos. Por supuesto se han dejado en latín palabras que aparecen en cursiva como «pietas», «humanitas», y pasados a nuestra lengua sus neologismos como «inesencial», o los adjetivos derivados de nombres de escritores, «manniana», «musiliana», «rothiana»...

Así mismo el respeto anteriormente citado por el nivel léxico de los textos de Magris nos ha hecho renunciar a sinónimos más accesibles para ciertas palabras: es el caso de «poeta» en vez de «aedo», «epicedio» en vez de «elegía», «coordinativo» en vez de «paratáctico». No haber respetado la peculiaridad de su lenguaje habría hecho que el lector no conociese el auténtico modo de escribir de Claudio Magris.

Especial atención merecen las palabra *Mitteleuropa* y *Absburgico*. La primera es el término alemán para indicar «centroeuropeo», si bien hoy abarca un mundo cultural mucho más amplio que el meramente geográfico. En el caso de los Habsburgo, en nuestro país se prefiere aludir al imperio austro-húngaro, y no con el nombre de la monarquía regente.

Respecto a los nombres de obras en otras lenguas, se han traducido cuando Magris las había traducido al italiano, dejándolas en lengua original cuando aparecen así en la edición italiana.

PEDRO LUIS LADRÓN DE GUEVARA
Murcia, 2002