

Fronteras de Claudio Magris

También el ocre y el amarillo anaranjado de los edificios danubianos, con su tranquilizadora y melancólica simetría, son un color de mi vida, el color de la frontera, del límite, del tiempo.

(*Danubio*, III, 3)

Pocos textos de Claudio Magris puede consultar, todavía, el lector de español, y ello gracias a la tarea conjunta del traductor Joaquín Jordá y la editorial Anagrama (*Danubio*, 1988 y *Otro mar*, 1992). En páginas de *Letra Internacional y Debats* (n.º 38, diciembre 1991, dedicado a Trieste) aparece su firma puntual. No obstante, el sistema de su obra, que lo es, queda fuera de tal alcance, a la espera de tiempos mejores. Si estas páginas tienen algo de curricular, vaya justificado por la falta de traducciones.

Magris nació en Trieste, una de las más bellas ciudades de Europa, en 1939, y enseña en Gorizia, una de las ciudades más feas del mundo. Lo de Trieste es definitivo: no se nace impunemente en un puerto, que fue el extremo sur del Imperio Austrohúngaro, y que, convertido en fetiche del irredentismo italiano, pasó algún tiempo bajo el control de la antigua Yugoslavia. Frontera de la Europa Central con Italia, con Dalmacia, con el mar que lleva a todas partes, con una potente judería, con núcleos de griegos ortodoxos, Trieste es una red de fronteras que, no por casualidad, albergó a personas y movimientos que definen parte de la cultura del siglo XX: Kafka, Joyce, Svevo habitaron la ciudad donde quiso vivir Stendhal, fue asesinado Winckelmann y el capitán Burton tradujo las *Mil y una noches*. Ciudad del poeta Umberto Saba y del filósofo Carlo Michelstaedter, donde, a través de Edoardo Weiss, el psicoanálisis instaló su primer puesto fronterizo fuera de Viena.

Las ciudades portuarias (digamos: Barcelona, Hamburgo, Buenos Aires) suelen desarrollar una cultura volcada al exterior y a la lejanía, con poca raigambre en el *Hinterland* y la proximidad. Así, Trieste. Pero lo triestino de Magris se dirige hacia una distancia que no se alcanza cruzando mares sino tierras, hasta llegar a ese complejo acuático de fronteras que es el

Danubio. Su obra describe la inteligencia descentrada de nuestro tiempo y, por eso, tiene una definitiva nostalgia del centro, de la Europa Central, la *Mitteleuropa*, la danubiana caldera del diablo.

Una descripción exterior de la obra de Magris nos puede ayudar a entenderla. Si bien ha disparado hacia la novela de fondo documental (*Un altro mare*, 1991) y hacia el teatro histórico (*Stadelmann*, 1988, sobre el criado de Goethe), el núcleo de sus trabajos es ensayístico. Gran parte de esos ensayos son monografías: *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna* (1963), *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale* (1971) y *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna* (1984). En 1979 reunió una miscelánea de artículos que giran, en tamaño menor, alrededor de los mismos temas: *Dietro le parole*. En cuanto a *Danubio* (1986) es uno de los más felices intentos actuales de restaurar la divagación, la estricta divagación de Montaigne: a través de un río cuyas fuentes no son precisas, el Danubio, y cuya culminación es la disuelta amplitud del mar Negro, se insiste en el *topos* del río como alegoría del tiempo y se recorre, ciudad a ciudad y meandro a meandro, la historia de la cultura europea en su perdido y plural epicentro, que es, precisamente, el río de la historia. A cada rato, el viajero del espacio y del tiempo, del paisaje y del símbolo, se detiene a reflexionar sobre todas las abstracciones que le sugiere la vida cotidiana, y prosigue su camino, en ese itinerario que lleva del borrado origen a la disolución. Una cultura compleja y rigurosamente construida le sirve de vehículo, de modo que la reflexión ensayística cobra un pausado ritmo de narración. Pensar y viajar se vuelven inseparables, ya que no se puede pensar sino en el tiempo, aunque se busque un espacio fuera del tiempo y se piense, a menudo, contra el tiempo mismo, o sea contra la estructura de una época y contra el destino de caducidad que dibuja todo lo temporal. Escribir y leer son tareas que se despliegan en la pérdida del tiempo, maneras de perder el tiempo, mas también estrategias para volver sobre los pasos, para recuperar el tiempo perdido.

Las referencias de Magris son múltiples, pero dominan las provenientes del espacio europeo central (dicho en todos sus sentidos), o sea del dominio germánico, con recaídas en sus colegas italianos de más universal inspiración y en la literatura regional de Trieste y del Udine. Hay una dialéctica entre lo peculiar y lo general, entre lo inmediato y lo remoto, que parte de un hecho ineludible en todo escritor: se escribe en una lengua determinada (no digo nacional, ya que la literatura tiene mucho de dialecto individual) y se piensa en el universo, que es un invento del lenguaje, o sea de las lenguas, o sea de Babel.

El gran mito organizador del mundo magriano es el Imperio Austrohúngaro, es decir un Estado que no es una nación, sino una *koyné* de naciones

unidas por la sumisión al Emperador y el uso matizado de una lengua común, una lengua extranjera, el dialecto sajón elevado a lengua literaria por el obstinado esfuerzo de algunos humanistas del XVII y el XVIII. El Imperio —unidad política y lingüística, pluralidad de culturas que se encuentran y dialogan/ discuten en una misma lengua franca— queda como el modelo de la imaginada y postergada unidad de Europa. Quien dice unidad, dice frontera: en algún punto, Europa deja de serlo y aparece Asia, en tanto el Mediterráneo comunica y separa del Cercano Oriente y del África septentrional. Por eso, el mundo danubiano de Magris tiene sus puntos privilegiados allí donde aparecen marcas, fronteras: Galizia, Bukovina, Besarabia, Trieste. Y, también, en expresiones de la cultura judía en tanto ciudadanía europea: un pueblo sin tierra, sin Estado y, casi siempre, sin lengua nacional, que circula por cualquier lugar llevando la identidad de la Ley. Joseph Roth, Isaac Bashevis Singer, Elías Canetti, Sholem Aleijem, Mendele Sfurim pueden ser algunos de sus representantes.

El Imperio de Magris lleva dos señales contrapuestas y distintivas: el despotismo ilustrado-racionalista de María Teresa y José II, y el despotismo antirrevolucionario de Metternich. Bajo esta doble vigilancia autoritaria, Austria desarrolla unas culturas de la sumisión tradicionalista y de la contestación radical, acolchadas por la indiferencia mesocrática del *Biedermeier*, el mundo pequeñoburgués de la intimidad vienesa, con sus comedidas alegrías de vals, sus estrictas escapadas cachondas al cuarto de la sirvienta y sus fastos imperiales convertidos en verbena suburbial o en ceremonia cortesana. Así examina Magris la continuidad «habsbúrgica» de una cultura endemoniada y plural, que va desde las comedias de Raimund y Nestroy hasta la saga novelística de Heimito Doderer, pasando por el neoclasicismo de Grillparzer, el realismo conservador de Stifter, el esteticismo de Hofmannsthal, la sátira de Karl Kraus y la indagación del inconsciente de Schnitzler. Figura demorada de toda la galería es Joseph Roth, el novelista que se siente «lejos ¿de dónde?» y que busca, en el tibio encierro del gueto, el imposible origen que, a su vez, lo expulsa hacia el doble confín: la sumisión al Emperador como garantía de la unidad del mundo y la atomización de ese mismo mundo en el espectáculo de la quiebra del Imperio, tal como se describe en la memorable *Marcha Radetzky*. El hombre de Roth escapa hacia América o hacia la intimidad caótica del alcoholismo, jubiloso ante el insoportable espectáculo del derrumbe imperial. Punto de sutura de esta dispersión es la obra de Robert Musil, que Magris describe como una «sociología religiosa» de un mundo que ha perdido su centro sin perder su discurso.

La alegoría de este proceso es, justamente; una figura tomada de Musil: el anillo de Clarisse, que es el diseño de un mundo cerrado y simétrico

(el círculo) pero cuyo centro está hueco y que varía de contenido según la mano en que se instala, la mano de un individuo concreto en algún momento igualmente concreto de la historia. El Imperio es, otra vez Musil, la lectura de este fenómeno en clave religiosa: el exceso de la historia es el mal y su personificación, el verdugo. Hitler, un hijo del Imperio, inventará la traducción del nihilismo disoluto en militancia política. Hitler no soporta el fin de un ciclo histórico y lo convierte en Apocalipsis. Niega la muerte confundiendo con ella. Rechaza la convicción de que la historia es disolución constante, como la del Danubio en el mar, y prefiere inmolar-se, de modo colectivo y catastrófico, con todos los personajes de la escena final. «El Danubio está por todas partes» dice Magris contra Hitler, «en ese incesante acabar no existe final, existe sólo un verbo en infinitivo». Quien acepta la historia como medio de la vida humana, acepta la muerte, que es la que perfila todo objeto. La muerte que no es el final, sino la continuación. Aceptar la pluralidad de objetos que producimos los hombres es aceptarnos como un objeto más, que pasa y que, tal vez, perdura, pues está hecho para perdurar en esa insuperable paradoja del tiempo, que es desaparición.

La grandeza que Magris advierte en la tradición literaria austriaca (ser bohemio, moravo, eslovaco, judío, húngaro, esloveno, udinés, etc., en una lengua exterior que, sin embargo, es la única lengua literaria universal y admisible) le permite hallar el fenómeno cardinal de la literatura contemporánea, el que asedia Hofmannsthal en su *Carta a Lord Chandos*: la escisión entre el lenguaje y el mundo. La cultura de nuestro tiempo se puede definir por un problema (¿qué cultura no se define problemáticamente?), el que advierte Musil: el mundo ha perdido la unidad de su rostro y las cosas han perdido su significado. La totalidad, base del «gran estilo» clásico (la poética de los géneros y la certeza de la obra conclusa) se disgrega. Las disonancias, que antes se conciliaban en armonía y forma, ahora sueñan con toda su acritud. El sujeto individual, soberbiamente colocado en el centro ordenador de la vida, se pierde en el flujo de las cosas. Estos personajes de Kafka o de Walser ya no tienen carácter. A veces, cuando han pasado o se han disuelto en el magma del lenguaje que los ha constituido, las cosas permanecen como inanes testigos de su desaparición. El último gran arte europeo, a pesar de las vanguardias o, quizá, por fuerza de las rupturas vanguardistas, es el arte burgués. Somos epígonos de ese último arte «de lo grande»: podemos citarlo, parodiarlo, deformarlo y hasta recrearlo, pero no prescindir de él, simplemente porque su memoria es la nuestra. Es la lección que Thomas Mann dicta a Magris, trazando una frontera desde la cual se puede mirar hacia atrás y hacia adelante porque, justamente, se define como tal frontera. Aunque no se proyecte hacia el

futuro, como pretenden las estéticas de vanguardia, el escritor de la frontera (de la decadencia, si se prefiere) tiene la decisiva importancia de definir el pasado en tanto que pasado, es decir como referencia de nuestra calidad histórica, que es siempre la modernidad, o sea la supuesta contemporaneidad con nosotros mismos.

Disgregación de valores, reducción del arte a mercado, fragmentación de la totalidad, eclipse del sentido, disociación entre lenguaje y sujeto individual, desguace de todo orden, inevitable inautenticidad de la vida, son algunos de los síntomas que Magris asocia con la crisis del círculo que señala un centro inexistente, la crisis intelectual de nuestro tiempo. Podríamos pensar en las propuestas de los posmodernos, pero Magris apunta en sentido perfectamente contrario. El posmodernismo lee, en este complejo, el fin de la historia y la aparición de la muerte como única dirección del tiempo. Magris, por el contrario, analiza el tema como una época, y señala, además (notoriamente, en la literatura austriaca a la que se vuelca con morosidad y atención) la capacidad de cierta cultura de criticarse mientras se construye. Esta literatura denuncia la palabra insuficiente, incapaz de suturar la distancia entre el hombre y el mundo, de dar cuenta de la experiencia y de edificar un nuevo orden simbólico, impregnado de autenticidad. El sujeto se disuelve, pero la vida, por mediación omnipotente del arte, vuelve a ser una epifanía. La casa solariega ha sido abandonada pero subsiste como construcción. Quizás, en un recodo del jardín, esté enterrado el rilkeano oro de la infancia.

El gran estilo clásico respondió a filosofías, igualmente grandiosas, de la totalidad, en las cuales el individuo llevaba y soportaba lo universal y se definía como típico portador de valores universales: era el Hombre. El mundo estaba catalogado y explicado hasta el mínimo detalle. No cabía en él ni un remoto espacio angular y disimulado de libertad. Las categorías universales ordenaban y, a la vez, eliminaban, la multiplicidad de la vida. El polo opuesto al gran estilo clásico, el nihilismo, ha invertido las categorías, con los resultados ya vistos. Magris medita acerca de una tercera vía: examinar la historia como una genealogía, a la manera de Nietzsche y, si se quiere, de su inopinado antecesor Marx y su no menos inopinado seguidor Freud. Hacer la genealogía es contar una historia simbólica, viendo que todo proviene y deviene, y que las cosas son en contra de lo que parecen. Entonces el sentido ni es único ni juega impuesto como dirección de la historia que, a la vez, la explica y la legitima. El sentido es como el Danubio, un curso lleno de curvas, que avanza tanto como vuelve sobre sí, siempre distinto y el mismo: un sentido plural, coral, una suerte de curso que, al tocar distintas regiones culturales, se vuelve dis-curso. Una vez más, la experiencia centroeuropea de la decadencia y la entreguerra

sirve de paradigma. El trabajo del escritor es reunir, en un mismo *corpus*, una crítica cultural que sea, al tiempo, crítica social, y una busca del sentido no más allá de las palabras, sino, como lo dice el título de la miscelánea magriana, «detrás de las palabras».

El protagonista de *Un altro mare* personifica esta aventura del sentido que es, al tiempo, fuga y cumplimiento de la historia. Es un triestino que va a buscar un supuesto lugar en el mundo cruzando el mar y explorando el sur patagónico de la Argentina. Vuelve a su punto de partida pero, al revés que los héroes clásicos, no exhibe lo que ha logrado y aprendido, sino que se oculta. Años después de su muerte, se descubre que ha retornado y se cuenta su historia. Ocultarse fue mostrarse, como el sentido detrás de las palabras. Pero, todo hay que decirlo, detrás de las palabras hay otras palabras que también tienen su detrás. Y así pasan y no dejan de pasar las aguas del Danubio, que es siempre el mismo río a fuerza de no poder navegarse dos veces por las mismas aguas.

Blas Matamoro

