

Stefan Zweig  
El legado de Europa

TRADUCCIÓN DE CLAUDIO GANCRO



# MONTAIGNE

## I

Hay algunos escritores, pocos, que están abiertos a todo el mundo a cualquier edad y en cualquier época de la vida —Homero, Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstói—, y a su vez hay otros que sólo en un determinado momento revelan toda su importancia. Entre éstos se cuenta Montaigne. Ni se debe ser demasiado joven, ni carecer de experiencias y desengaños para poder valorarlo debidamente y para que su pensamiento libre y certero pueda aportar la máxima ayuda a una generación que, como más o menos la nuestra, se ha visto lanzada por el destino a una sacudida universal tan violenta como una catarata. Sólo quien en su propia alma agitada haya vivido una época donde, por la guerra, la violencia y las ideologías tiránicas, haya visto amenazada su vida y, dentro de esa vida, la sustancia más preciosa que es su libertad individual, sólo alguien así sabe todo el coraje, toda la honradez y decisión que se requiere para permanecer fiel a su «yo» más íntimo en tales tiempos de estolidez de rebaño. Sólo una persona así sabe que nada en la tierra es más difícil y problemático que mantener incontaminada la propia independencia espiritual y moral en medio de una catástrofe masiva. Sólo cuando alguien ha dudado, presa de la desesperación, hasta de la razón y la dignidad del hombre, puede exaltar como una hazaña el que un individuo permanezca ejemplarmente íntegro en medio de un caos universal.

Que la sabiduría y grandeza de Montaigne sólo pueda valorarla alguien

experimentado y probado lo he vivido por mí mismo. Cuando a mis veinte años tomé por vez primera en mis manos sus *Ensayos*, el único libro en que ha sobrevivido, he de confesar sinceramente que no les saqué mucho provecho. Yo tenía, ciertamente, los suficientes conocimientos literarios como para reconocer con respeto que allí se manifestaba una personalidad interesante, un hombre de singular clarividencia y profundidad —una persona amable además de un artista—, que sabía dar a cada frase y afirmación su sello personal. Pero mi satisfacción no pasaba de ser la simple satisfacción literaria de un anticuario; faltaba la inflamación interior del entusiasmo apasionado, el transvase de la energía eléctrica de un alma a otra. Ya la misma temática de los *Ensayos* me pareció bastante lejana y en buena medida sin posibilidad alguna de transmisión a mi propia alma. ¿Qué me importaban a mí, un joven del siglo XX, las extensas divagaciones del Sieur de Montaigne sobre la «Ceremonia de recepción de los reyes» o sus «Consideraciones sobre Cicerón»? Qué escolástico y anacrónico se me antojaba su francés fuera de época, salpicado además de citas latinas. Y ni siquiera establecí relación alguna con su sabiduría serena y templada. Me llegaba demasiado pronto. Porque ¿qué podía significar la sabia disuasión de Montaigne de que no había que afanarse por ambición alguna, que no había que atarse en forma demasiado apasionada al mundo exterior? ¿Qué podía significar su tranquilizador apremio a la templanza y la tolerancia en una edad fogosa, que no admite desilusiones ni quiere serenarse, sino que inconscientemente desea verse afianzada en su impulso vital? En la esencia misma de la juventud está el que uno no quiera dejarse aconsejar para la moderación y el escepticismo. Para aquélla cualquier duda es un estorbo, ya que necesita una confianza firme e idealista para dar salida a su íntima fuerza de choque. Y, dado su poder entusiasta, hasta la locura más radical y absurda se le antoja más importante que la sabiduría más elevada, si ésta frena su fuerza de voluntad.

Además, aquella libertad individual, cuyo heraldo más decidido había llegado a ser Montaigne en todas las épocas, ¿necesitaba realmente de una defensa tan encarnizada hacia 1900? Todo aquello ¿no resultaba ya evidente desde mucho tiempo atrás?, ¿no era una posesión, garantizada por la ley y la moral, de una humanidad emancipada desde hacía largo tiempo de la dictadura y de la esclavitud? El derecho a la propia vida, a las propias ideas y

a su libre manifestación de palabra o por escrito eran evidentemente algo que nos pertenecía como el aliento de nuestra boca y los latidos de nuestro corazón. El mundo nos estaba abierto, país a país; nosotros no éramos prisioneros del Estado, no estábamos sujetos al servicio militar, ni estábamos sometidos al capricho de unas ideologías tiránicas. Nadie estaba en peligro de ser proscrito, desterrado, encarcelado ni expulsado. Por todo ello, a los ojos de nuestra generación, Montaigne parecía agitar insensatamente unas cadenas que creíamos rotas desde hacía mucho tiempo, sin caer en la cuenta de que el destino las había vuelto a forjar de nuevo para nosotros, más recias y duras que nunca. Así, venerábamos y respetábamos su lucha por la libertad espiritual como una lucha histórica, superflua para nosotros desde mucho tiempo atrás y sin ninguna trascendencia. Y es que entre las leyes misteriosas de la vida está el que siempre nos percatemos tardíamente de sus valores verdaderos y esenciales: de la juventud, cuando desaparece; de la salud, cuando nos abandona; y de la libertad, la esencia más preciosa de nuestra alma, sólo en el momento en que nos la pueden arrebatarse o cuando ya nos la han arrebatado.

Para entender, pues, el arte y la sabiduría vitales de Montaigne, para comprender la necesidad de su lucha por el *soi-même* como el acuerdo más necesario de nuestro mundo espiritual, es preciso llegar a una situación similar a la de su propia vida. También nosotros deberíamos, como él, empezar por vivir alguna de las recaídas espantosas del mundo desde una de sus cumbres más gloriosas. También nosotros tendríamos que vernos ahuyentados a latigazos por nuestras esperanzas, experiencias, expectativas y entusiasmos hasta que acabáramos defendiendo exclusivamente nuestro propio «yo» desnudo, nuestra existencia singular e irrepetible. Sólo en esa hermandad de destino pasó Montaigne a ser para mí el auxiliador, el consolador y el amigo insustituible, porque ¡qué desesperadamente parecido fue su destino al nuestro!

Cuando Michel de Montaigne llegó a la vida, empezaba a extinguirse una gran esperanza, una esperanza igual a la que nosotros mismos vivíamos a comienzos de nuestro siglo: la esperanza de una humanización del mundo. En el transcurso de una sola generación, el Renacimiento, con sus artistas, sus pintores, sus poetas y sus eruditos, había dado a la humanidad una belleza

nueva y jamás presentida con igual plenitud. Parecía arrancar un siglo, o mejor siglos enteros, en que la fuerza creativa, peldaño a peldaño, onda a onda, elevaba hasta lo divino la existencia oscura y caótica. De golpe el mundo se había ensanchado y era algo logrado y rico. Arrancando de la antigüedad, y a través de las lenguas griega y latina, los eruditos devolvían a los hombres la sabiduría de Platón y de Aristóteles. Bajo la guía de Erasmo, el Humanismo prometía una cultura unitaria y cosmopolita; la Reforma pareció fundamentar una nueva libertad de la fe al lado de la nueva expansión del saber. Desaparecían las distancias y las fronteras entre los pueblos, porque la imprenta, recién descubierta, otorgaba a cada palabra, a cada opinión, la posibilidad de una difusión rápida; lo que se le concedía a un pueblo parecía pertenecer a todos, y se creyó que por la acción del espíritu se había creado una unidad que estaba por encima de la discordia sangrienta de los reyes, los príncipes y las armas. Y un segundo milagro: al tiempo que el mundo intelectual, también el mundo físico se ensanchaba hasta límites insospechados. Del hasta entonces intransitable océano surgieron nuevas costas, nuevos países, y un continente gigantesco garantizaba un hogar a generaciones y generaciones. La circulación sanguínea del comercio se aceleró, las riquezas se derramaron por la vieja tierra europea y crearon el lujo, y el lujo provocó a su vez construcciones, cuadros y estatuas, todo un mundo embellecido y espiritualizado. Pero siempre que el espacio se ensancha, se tensa también el alma. Al igual que en los umbrales de nuestro siglo, cuando una vez más se dilató el espacio de una manera grandiosa, gracias a la conquista del éter por los aviones y por la palabra invisible que sobrevolaba los países, cuando la física y la química, la técnica y la ciencia arrancaron a la naturaleza secreto tras secreto poniendo sus energías al servicio del hombre, del mismo modo una esperanza inefable animó también a la humanidad tantas veces desilusionada, y en millares de almas encontró eco el grito jubiloso de Ulrich von Hutten: «Vivir es un placer.»

Pero siempre que la ola se levanta demasiado abrupta y rápida, vuelve a caer como una catarata. Y así como en nuestro tiempo precisamente los nuevos logros, los milagros de la técnica, se transforman en los factores más terribles de destrucción, también los elementos del Renacimiento y del Humanismo, que parecían saludables, se convirtieron en un veneno asesino.

La Reforma, que soñaba con dar a Europa un nuevo espíritu cristiano, produjo la barbarie sin igual de las guerras de religión; la imprenta en vez de difundir ilustración propagó el *furor theologicus*, y fue la intolerancia la que triunfó sobre el Humanismo. En toda Europa, cada país se desgarró en una guerra civil asesina, mientras que en el Nuevo Mundo la bestialidad de los conquistadores se desfogaba con una crueldad insuperable. La época de Rafael y Miguel Ángel, de Leonardo da Vinci, Durero y Erasmo retrocedía hasta cometer los mismos crímenes atroces que Atila, Gengis Khan o Tamerlán.

Tener que contemplar con la más absoluta impotencia, a pesar de la imperturbable vigilancia espiritual y la más sensible conmoción del alma, esa espantosa recaída del Humanismo en la bestialidad en uno de esos esporádicos estallidos de locura de la humanidad, como el que hoy volvemos a vivir, eso es lo que representó la verdadera tragedia en la vida de Montaigne. Ni un sólo instante de su vida vio prevalecer realmente en su país, en su mundo, la paz, la razón, la conciliación, todas aquellas elevadas fuerzas espirituales con las que su alma comulgaba. Al primer vistazo que echa a su tiempo, igual que en su despedida, Montaigne se aparta con horror —como nosotros— del pandemónium de furia y de odio que envilece y destruye su patria y la humanidad. Era apenas un muchacho, con no más de quince años, cuando ante sus ojos estalló en Burdeos el levantamiento popular contra la *gabelle*, el impuesto sobre la sal, que fue aplastado con una barbarie tan atroz, que lo convirtió para el resto de su vida en enemigo acérrimo de toda violencia. El muchacho vio cómo centenares de personas pasaban de la vida a la muerte torturadas, colgadas, empaladas, descuartizadas, decapitadas, quemadas... Vio a los cuervos revolotear durante días y días alrededor del patíbulo sobre la carne quemada y medio podrida de las víctimas. Escuchó el grito de los azotados y tuvo que sufrir el olor de la carne chamuscada, que se propagaba por la calles. Y apenas el muchacho hubo crecido, estalló la guerra civil, que con los antagonismos fanáticos de sus ideologías devastó Francia por completo, con la misma violencia con que hoy los fanatismos sociales y nacionales destruyen el mundo de un cabo al otro. La Chambre Ardente hizo quemar a los protestantes, y la Noche de San Bartolomé eliminó en una jornada a ocho mil

personas. Los hugonotes a su vez vengaron crímenes con crímenes: irrumpieron en las iglesias, destruyeron las imágenes, sin que su locura de posesos dejase en paz ni siquiera a los muertos, violando y saqueando las tumbas de Ricardo Corazón de León y de Guillermo el Conquistador. De pueblo en pueblo, de ciudad en ciudad, avanzaban las tropas tanto católicas como hugonotas, pero siempre franceses contra franceses, ciudadanos contra ciudadanos, sin que ninguno de los partidos cediera al otro en su exacerbada bestialidad. Guarniciones enteras, hechas prisioneras, fueron aniquiladas del primero al último soldado; los ríos se infestaron de cadáveres flotantes. Se estimaron en ciento veinte mil las aldeas saqueadas y arrasadas, y pronto el asesinato se liberó de su pretexto ideológico. Bandas armadas caían sobre castillos y viajeros sin distinguir entre protestantes y católicos. Un paseo a caballo por el bosque cercano a la propia casa no resultaba menos peligroso que un viaje a las nuevas Indias o a países de caníbales. Nadie sabía ya si su casa y su hacienda le pertenecían aún, si al día siguiente viviría o habría muerto, estaría preso o sería libre. Ya anciano, al final de su vida, escribe Montaigne en 1588: «En esta confusión, en la que nos hallamos desde hace treinta años, todo francés se enfrenta cada hora a una situación que puede significar un giro completo de su suerte.» No había seguridad alguna sobre la tierra, y ese sentimiento básico se refleja por fuerza en la visión espiritual de Montaigne. Por ello será necesario encontrar tal seguridad fuera de este mundo, más allá de la propia patria; será preciso negarse a formar en el coro de los criminales y crearse una patria y un mundo propios más allá del tiempo.

Cómo se sentían los humanistas de aquella época —con una sensibilidad terriblemente parecida a la nuestra— lo certifica un escrito que La Boétie envió en 1560 a su amigo Montaigne, que por entonces tenía veintisiete años, y en la que le clama: «¡Oh qué destino, el que nos ha hecho nacer precisamente en estos tiempos! La ruina de mi país la tengo ante mis ojos, y no veo otro camino que emigrar, abandonar mi casa y marchar donde el destino me lleve. Desde hace tiempo la cólera de los dioses me intima a huir señalándome los países extensos y abiertos al otro lado del océano. Si en el umbral de nuestro siglo surgió de las olas un mundo nuevo, será justamente así, porque los dioses lo destinaron como refugio en el que los hombres

pudieran cultivar libremente sus campos bajo un cielo mejor, mientras que la espada cruel y una plaga maligna condena a Europa a la ruina.»

En épocas así, cuando los valores nobles de la vida, cuando nuestra paz, nuestra independencia, nuestro derecho innato y todo cuanto hace nuestra existencia más pura, más hermosa y más justa, han sido sacrificados a la locura de una docena de fanáticos e ideólogos, para el hombre que no quiere perder su humanidad en el tiempo, todos los problemas desembocan en uno solo: ¿Cómo puedo permanecer libre? A pesar de todas las amenazas y peligros en medio de la furia de los partidos, ¿cómo puedo preservar la incorruptible lucidez de espíritu?, ¿cómo mantener incólume la humanidad de corazón en medio de la bestialidad? ¿Cómo escapar a las exigencias tiránicas, que el Estado, la Iglesia o la política querrían imponerme contra mi voluntad? ¿Cómo protegerme para no ir en mis conversaciones o actuaciones más allá de donde quiere ir íntimamente mi «yo» más íntimo? ¿Cómo proteger esta parcela singular y única de mi «yo» contra la instalación de lo reglamentado y de la norma impuesta desde fuera? ¿Cómo preservar lo más esencial de mi alma y su materia, que sólo a mí me pertenece, mi cuerpo, mi salud, mis ideas y mis sentimientos, del peligro de verme sacrificado a la locura ajena y a los intereses extraños?

A esta cuestión, y sólo a ella, dedicó Montaigne su vida y sus energías. En aras de esa libertad se observó, vigiló, probó y censuró en cada impulso y en cada sentimiento. Y esa búsqueda de la salvación espiritual, de la salvación de la libertad, en una época de generalizado servilismo a ideologías y partidos, nos lo acerca hoy fraternalmente como a ningún otro artista. Si le honramos y queremos por encima de los demás, ello se debe a que como ningún otro se entregó al arte supremo de la vida: *rester soi-même*.

Otras épocas más tranquilas han considerado la herencia literaria, moral y psicológica de Montaigne desde una perspectiva diferente; han discutido con criterios eruditos si fue un escéptico o un cristiano, un epicúreo o un estoico, un filósofo o un bufón divertido, un escritor o simplemente un diletante genial. En tesis doctorales y tratados se han examinado con suma agudeza sus ideas sobre educación y religión. Pero lo que a mí hoy me ocupa y preocupa de Montaigne es únicamente esto: en una época parecida a la nuestra, ¿cómo se liberó internamente y cómo nosotros al leerlo podemos afianzarnos con su

ejemplo? Yo lo veo como el patriarca, el protector y el amigo de cualquier *homme libre* sobre la tierra, como el mejor maestro de esa ciencia, nueva y eterna, de preservarse incólume contra todos y contra todo. Pocos hombres en el mundo han combatido con mayor honradez y pasión por mantener su «yo» íntimo, su *essence*, al margen de las mezclas y las influencias de la espuma turbia y venenosa de la agitación del tiempo, y pocos han conseguido salvar de su época su «yo» íntimo y preservarlo para todos los tiempos.

Esa lucha de Montaigne por salvaguardar su libertad interior, tal vez la pugna más consciente y tenaz que jamás un intelectual haya sostenido, no presenta externamente el menor rasgo de lucha patética o heroica. Sólo violentándolo se podría alinear a Montaigne en la fila de los poetas y los pensadores que han combatido con su palabra por «la libertad de la humanidad». Nada tiene de las interminables peroratas ni del hermoso ímpetu de Schiller o de Lord Byron, y nada de la agresividad de Voltaire. Se habría reído de la idea de pretender transmitir a otros —y más a las masas— algo tan personal como la libertad interior, y desde la raíz más íntima de su alma odió a los reformistas profesionales del mundo, a los teóricos y a los vendedores de convicciones. Conocía demasiado bien la inaudita tarea que representa la simple salvaguardia de una independencia interior. Y así su lucha se limita exclusivamente a la custodia, a la defensa de la trinchera más íntima, que Goethe llamaba «ciudadela», y a la que a nadie permite el acceso. Su táctica fue la de presentarse externamente lo más inadvertido posible, sin llamar la atención, y caminar por el mundo bajo una especie de camuflaje para encontrar el camino hacia sí mismo.

Por eso Montaigne carece propiamente de lo que se llama una biografía. Jamás provocó un escándalo, porque en su vida no se dio importancia ni se procuró oyentes ni aduladores para sus ideas. En su aspecto exterior parecía un burgués, un funcionario, un hombre casado, un católico, un hombre que llevaba a cabo, sin llamar la atención, cuanto socialmente exigía el cumplimiento de sus deberes. De cara al entorno adoptó el color protector de la discreción, para poder así desplegar hacia dentro y contemplar la irisación de su alma en todos sus matices. Siempre estuvo dispuesto a prestarse a los demás, nunca a entregarse. En cada forma de su vida siempre se reservó lo mejor, lo más auténtico de su ser. Dejaba a los demás hablar y formar

cuadrillas, los dejaba encolerizarse, predicar y fanfarronear; dejaba que el mundo siguiera sus caminos tortuosos y necios y sólo le preocupaba una cosa: ser razonable consigo mismo, ser humano en una época de inhumanidad, y libre en medio de la locura colectiva. Soportaba las burlas de quienes le tildaban de indiferente, indeciso y cobarde, y aceptaba la extrañeza de quienes se sorprendían de que no ambicionase cargos y dignidades. Ni aun los más allegados, que lo conocían bien, llegaron a sospechar con qué perseverancia, prudencia y flexibilidad trabajaba a la sombra de la opinión pública en la única tarea que se había propuesto: vivir su propia vida y no una vida sin más.

Con lo cual, el hombre indolente en apariencia llevó a cabo una hazaña incomparable. En la medida en que se contenía y se describía a sí mismo preservó *in nuce* al hombre, al hombre desnudo y supratemporal. Y mientras que todo lo demás, los tratados teológicos y las elucubraciones filosóficas de su siglo, nos resulta extraño y caduco, Montaigne se nos revela como nuestro contemporáneo, el hombre de hoy y de siempre, y su lucha continúa siendo la más actual sobre la tierra. Después de hojear más de cien veces, página tras página, la obra de Montaigne, nos embarga el sentimiento de que *nostra res agitur*; el sentimiento de que alguien ha pensado, mejor de cuanto nosotros pudiéramos hacerlo, la íntima preocupación de nuestra alma en este tiempo. Hay ahí un «tú» en el que mi «yo» se refleja, ha desaparecido la distancia que separa un tiempo de otros. No tengo conmigo un libro, una literatura, una filosofía, sino a un hombre para quien yo soy un hermano, un hombre que me aconseja y me consuela, un hombre al que entiendo y que me entiende. Tomo los *Ensayos* en mis manos y desaparece en el espacio, en penumbra, el papel impreso. Alguien respira, alguien vive conmigo, se me ha acercado un extraño y ha dejado de serlo para convertirse en alguien a quien siento cercano como un amigo. Cuatrocientos años se han desvanecido como el humo. No es el Seigneur de Montaigne, el *gentilhomme de la Chambre* de un rey de Francia desaparecido, ni es el señor del castillo de Périgord quien me habla; ha dejado la blanca gorguera plisada, el sombrero en punta y la espada, y ha retirado de su cuello la soberbia cadena de la Orden de Saint-Michel. No es el alcalde de Burdeos quien ha venido a visitarme, ni es tampoco el escritor. Quien ha llegado es un amigo que me aconseja y me habla de sí. A

veces hay en su voz un leve tono de melancolía por la fragilidad de nuestro ser humano, lo insuficiente de nuestra inteligencia, la estrechez de miras de nuestros dirigentes, el «sinsentido» y la crueldad de nuestro tiempo; aquella noble tristeza que su discípulo Shakespeare supo infundir de manera inolvidable a sus personajes favoritos: Hamlet, Bruto y Próspero. Pero después vuelvo a percibir su sonrisa: ¿por qué te lo tomas todo tan en serio?, ¿por qué te dejas atormentar y abatir por la insensatez y la brutalidad de tu tiempo? Todo eso simplemente roza tu piel, tu vida exterior, no tu «yo» íntimo. Lo exterior no puede quitarte nada ni puede turbarte mientras tú no lo quieras. *L'homme d'entendement n'a rien à perdre*. Los sucesos temporales no tienen poder alguno sobre ti mientras tú te niegues a participar en ellos; la locura del tiempo no es una necesidad fatal en tanto mantengas tu lucidez. Y hasta la peor de tus vivencias, las humillaciones aparentes, los reveses del destino, sólo los sientes en la medida en que eres débil frente a ellos, pues ¿quién sino tú mismo les confiere valor y peso, les transmite placer y dolor? Nada puede exaltar y humillar tu «yo» sino tú mismo. Aun la presión más fuerte del exterior cede con facilidad frente a quien internamente se mantiene firme y libre. Siempre, y en especial cuando el individuo en particular se siente acosado en su paz espiritual y en su libertad, la palabra y el sabio consejo de Montaigne representan una bendición, pues en tiempos de confusión y de partidismos nada nos protege mejor que la rectitud y la humanidad.

Siempre y en cada ocasión cuanto él dijo hace siglos continúa siendo válido y verdadero para quienes luchan por su propio ser y la propia independencia. Pero a nadie debemos estar más agradecidos que a quienes, en una época tan inhumana como la nuestra, refuerzan lo que hay de humano en nosotros; a quienes nos exhortan a no malbaratar lo singular e inalienable que poseemos: nuestro «yo» más íntimo. Pues sólo quien se mantiene libre frente a todo y contra todos aumenta y preserva la libertad del mundo.

## II

Que el autor de los *Ensayos* pudiera firmar su libro con el orgulloso nombre de Michel Sieur de Montaigne acompañándolo de un noble blasón había costado en origen la modesta suma de novecientos francos. Porque antes de que su bisabuelo, el 10 de octubre de 1477, hubiera comprado a los arzobispos de Burdeos el castillo Montaigne por esa suma, y antes de que, más tarde, su nieto, el padre de Montaigne, hubiera conseguido el permiso para agregar el nombre de dicha propiedad a su propio nombre como título nobiliario, los antepasados de Michel habían llevado el muy modesto y burgués apellido de Eyquem. Sólo Michel Montaigne, gracias a su conocimiento sagaz y escéptico del mundo, sabía lo ventajoso que resultaba llevar en este mundo un apellido que sonase bien, «tener un apellido hermoso, que pueda pronunciarse y retenerse sin dificultad». Fue él quien, tras la muerte de su padre, hizo raspar de todos los pergaminos y documentos el originario apellido familiar. Sólo a esa circunstancia hay que atribuir el dato de que en la historia de la literatura universal no busquemos alfabéticamente al autor de los *Ensayos* por la letra «E» como Michel Eyquem, sino por la «M» de Michel de Montaigne.

Desde hacía siglos el apellido Eyquem tenía en Burdeos un buen sonido a plata y oro, aunque también un cierto tufillo a pescado ahumado. Los estudios genealógicos todavía no han demostrado de forma satisfactoria de dónde llegaron originariamente aquellos Eyquem a Burdeos: si de Inglaterra, donde, según afirma Montaigne —siempre poco fiable en las cuestiones de su ascendencia—, se habrían descubierto «viejas relaciones de parentesco con una gran casa conocida», o simplemente de los alrededores de la ciudad. Lo único probado hasta el presente es que durante décadas los Eyquem habían tenido en el barrio portuario de la Rousselle las factorías de las que salían pescado ahumado, vino y otros artículos, que ellos, comerciantes muy a lo pequeño burgués, expedían. El primer ascenso en el comercio de pescado y abacería empieza con Ramón Eyquem, bisabuelo de Montaigne. Había nacido en 1402 en Blanquefort (Médoc), se demostró buen armador, y con su habilidad previsor y su matrimonio con la heredera más rica de Burdeos

echó las bases de la fortuna familiar. A los setenta y cinco años de edad, aquel Ramón Eyquem hizo su adquisición más audaz al comprar una *maison noble*, el castillo Montaigne, de manos de su señor feudal el arzobispo de Burdeos. Esa adquisición del castillo nobiliario por un simple burgués se convirtió en un acto solemne con arreglo a las costumbres de la época. El anciano comerciante se encamina solo y a pie hacia el castillo abandonado, cruza el gran portón y lo cierra tras de sí con tantos cerrojos que el mayordomo, los criados, quinteros, braceros y colonos prestan el juramento de vasallaje al nuevo señor. Su hijo Grimon Eyquem, más modesto, se contentó con vivir de la herencia paterna. Agrandó la hacienda, sí, pero dejó el viejo castillo medio derruido sin preocuparse del mismo.

Sólo el nieto de Ramón Eyquem y padre de Montaigne, Pierre Eyquem, dio el paso decisivo al ascender la familia desde la burguesía a la nobleza. Dijo adiós a los negocios de la correduría naviera y del comercio pesquero para elegir una profesión más caballeresca, la de soldado. De joven acompañó al rey Francisco I en la guerra de Italia, de la que escribió un diario —que por desgracia no nos ha llegado—, y por sus leales servicios obtuvo el título de Sieur de Montaigne, la recompensa más deseada. El nuevo noble tuvo conciencia de hacer realidad el sueño acariciado por su previsor abuelo al reconstruir el viejo castillo medio derruido convirtiéndolo en una imponente residencia señorial. En medio de un extenso terreno, que aquel hombre hábil y enérgico fue adquiriendo mediante incontables procesos y distintas compras, se alza el magnífico castillo con sus gruesas murallas y torres. Visto desde fuera es una fortaleza, pero al mismo tiempo es un centro de formación humanística y de generosa hospitalidad. El joven soldado había contemplado la Italia del Renacimiento en su más bella floración con el afán de instruirse personalmente y con la voluntad de continuar formándose. La simple codicia de dinero y el afán de lucro de sus antepasados los transformó él en una ambición más alta. Puso las bases para una magnífica biblioteca, invitó a su casa a hombres ilustrados, humanistas y profesores, y, sin abandonar la administración de su cuantioso patrimonio y de sus extensas posesiones rurales, consideró su deber de noble servir en la paz a su patria como antes había servido al rey en la guerra. Primero no fue más que «Prévost» y «Jurat», es decir, mero asesor del concejo municipal, pero acabó

siendo elegido teniente de alcalde y luego alcalde de Burdeos, cargos en los que su actividad generosa le merecieron honroso recuerdo. Emocionado describe Montaigne la entrega del hombre ya anciano y agotado: «Recuerdo que ya desde mi infancia me parecía un anciano. Su alma estaba terriblemente cansada por las discordias públicas. Había tenido que dejar tras de sí la atmósfera serena de su casa. Quizá también la debilidad de la vejez lo había ya apresado antes de tiempo. Tanto en su entorno doméstico como en su salud parecía afectado por ello, y seguramente despreciaba la vida al sentir que ya se le escapaba. Pese a lo cual emprendió largos y penosos viajes en interés de la ciudad. Así era su carácter. Y no obstante soportó todas aquellas circunstancias con una gran bondad natural. No hubo un hombre más humanitario y querido que él.»

Fue el padre de Montaigne quien dio el segundo y penúltimo paso en el engrandecimiento de su familia. Estos pequeños mercaderes, los Eyquem, que sólo se enriquecían a sí mismos, llegaron a ser los notables de la ciudad, y se convirtieron en los Sieurs de Montaigne. En todo el Périgord y la Guyena se pronunciaba su nombre con respeto. Pero sólo el hijo consumará la ascensión, y llegará a ser el maestro de Shakespeare, el consejero de reyes, el honor de su lengua y el patrón protector de todo el pensamiento libre sobre la tierra.

Mientras en el curso de tres generaciones, las de Ramón, Grimon y Pierre Eyquem, la familia paterna subía en poder y prestigio, al mismo ritmo y con igual tenacidad y amplitud de miras hacía su camino ascendente la familia materna de Michel de Montaigne. Cuando a sus treinta y tres años de edad el Sieur Pierre de Montaigne, padre de Michel, elegía por esposa a la *demoiselle* Antoinette de Louppes de Villeneuve, a primera vista parecía que se enlazaban dos viejas ramas de la nobleza. Pero hojeando hacia atrás pergaminos y documentos de archivo más antiguos sobre aquel contrato matrimonial de tan bellas resonancias, descubrimos que la nobleza de los Louppes de Villeneuve era de aliento tan corto como la de los Montaigne y que, para decirlo con palabras de Casanova, la habían sacado del alfabeto exactamente con la misma tranquilidad que la de los Eyquem. Casi por las

mismas fechas, unos cien años antes del nacimiento de Montaigne, cuando el pescadero Ramón Eyquem subía el primer peldaño desde el mundo mercantil —socialmente despreciado— hasta el mundo caballeresco, un rico judío español, Moisés Paçagón de Zaragoza, daba el mismo paso para liberarse de una comunidad proscrita haciéndose bautizar. Así como los Eyquem se esforzaban por ocultar a sus hijos y vecinos su verdadera procedencia, también Moisés sustituyó su nombre judío por uno español de resonancias caballerescas llamándose después del bautismo García López de Villanueva. Su familia, de vastas ramificaciones, viviría después el destino habitual en los años de la Inquisición española. Algunos de aquellos nuevos cristianos aprovecharon el cambio: los hubo que llegaron a consejeros y banqueros de la corte. Otros, menos hábiles o menos favorecidos por la suerte, fueron quemados como marranos. Pero los más precavidos salieron a tiempo de España, antes de que la Inquisición examinara con lupa su aristocrático cristianismo. Una parte de la familia López de Villanueva se estableció en Amberes y se hizo protestante. Otra rama, la católica, trasladó sus negocios a Burdeos y Toulouse, donde la familia se afrancesó y, para ocultar mejor su procedencia, se llamó Louppes de Villeneuve. Entre los Villeneuve y los Montaigne, o más bien entre los Eyquem y los Paçagón, se concertaron negocios de todo tipo. El último, y de mayores consecuencias para el mundo, se cerró el 15 de enero de 1528 mediante el matrimonio de Pierre Eyquem con Antoinette de Louppes, que llevó al matrimonio una dote de mil escudos de oro. Y, aproximadamente, podemos calcular las riquezas que para entonces ya debían de haber conseguido los Eyquem al saber que, poco después, Michel de Montaigne calificaba dicha dote de relativamente pequeña.

A su madre, de sangre judía, con la que Montaigne vivió más de medio siglo en la misma casa y que incluso le sobrevivió, su famoso hijo no la menciona ni una sola vez en sus obras y escritos. De ella sólo sabemos que hasta la muerte de su marido, al que había dado cinco hijos, administró la noble casa con *prud'homie*, doblemente propia de la familia, de modo que en su testamento pudo suscribir orgullosa estas palabras: «Es bien sabido que yo he trabajado durante un período de tiempo de cuarenta años en casa de los Montaigne al lado de mi marido, de modo que con mis esfuerzos, mi solicitud

y administración la economía de la mentada casa subió en su valor, mejoró y se multiplicó.» Nada más se ha sabido de ella, y a menudo se ha atribuido esa nula mención de su madre en toda la obra de Montaigne al deseo de éste de silenciar u ocultar su origen judío. Con toda su prudencia, Montaigne había sucumbido a una infortunada vanidad nobiliaria. En su testamento, por ejemplo, expresó el deseo de ser enterrado en «la tumba de sus antepasados», cuando en realidad sólo su padre estaba enterrado en Montaigne. Hay que decir, sin embargo, que la mujer y la hija de Montaigne corrieron la misma suerte que su madre, pues fuera de una sola dedicatoria jamás las menciona en sus escritos. Su imagen del mundo estaba configurada por los valores de la Antigüedad, que dentro del ámbito intelectual no tenía en consideración alguna a la mujer. Y así nada sabemos ni de la especial inclinación ni de la especial aversión del nieto Eyquem hacia la nieta de Moisés Paçagón. Son dos empujes, cada uno de por sí fuerte y sano, que culminan y se agotan a la vez en Montaigne, el vértice de aquella pirámide ascensional. En él se diluye de una forma nueva, unitaria y creativa, todo cuanto había de contrapuesto entre los pescaderos gascones y los buhoneros judíos. Lo que Montaigne debe a una línea o a la otra difícilmente podremos separarlo sin artificio en una vinculación tan perfectamente trabada. Sólo cabe decir que a través de esa mezcla Montaigne estaba predestinado a convertirse en un hombre de centro, en un hombre de enlace, que dirige libremente su vista a todas partes, sin prejuicios de ningún tipo. Un *libre penseur y citoyen du monde*, de espíritu libre y tolerante, hijo y ciudadano no de una raza ni de una patria, sino un auténtico ciudadano universal, más allá de los países y de los tiempos.

En un nombre nobiliario se contiene de forma inconsciente la voluntad de preservarse y transmitirse de generación en generación. Así puede verse en Pierre Eyquem de Montaigne, el primero en llevar el título de Seigneur de Montaigne. Se le anunció orgullosamente que en el futuro sería antepasado de una descendencia gloriosa cuando, el último día de febrero de 1533, y tras haber perdido a dos hijas al poco de nacer, le nacía el deseado primer hijo varón: nuestro Michel de Montaigne. Desde la misma hora de su nacimiento, el padre se fijó un alto destino para su hijo. Así como él mismo había superado a su propio padre en formación, cultura y posición social, también aquel hijo tenía que superarle a él. A mediados del siglo XVI, doscientos cincuenta años antes de Jean-Jacques Rousseau y tres siglos antes de Pestalozzi, en un castillo retirado de Gascuña, el nieto de unos comerciantes de pescado, y antaño soldado, proyecta la educación de su hijo como una cuestión perfectamente estudiada. Reúne a sus amigos humanistas ilustrados y toma consejo sobre el mejor método de educar desde el principio a su hijo en el plano humano y social para hacer de él algo extraordinario; y en varios puntos, tal preocupación, desconcertante de hecho en aquella época, evidencia una extraordinaria sintonía con las ideas más modernas. Ya los mismos comienzos resultan sorprendentes. Inmediatamente después de dejar la cuna y el pecho materno, en lugar de tomar una nodriza como era habitual en las casas aristocráticas, alejan al niño del castillo de Montaigne y lo entregan a una gente de estrato social más bajo, a unos pobres leñadores de un humilde caserío, que pertenecía al señorío de Montaigne. Con ello el padre no sólo quería educar al niño en «la sencillez y la modestia», esperando endurecerlo físicamente, sino que, con un impulso democrático para entonces casi incomprensible, deseaba «acercarlo al pueblo y a las condiciones de vida de las gentes que necesitan de nuestra ayuda». Quizás en su época burguesa, antes de llevar el título nobiliario, Pierre Eyquem había experimentado en sí mismo con amargura el orgullo de los privilegiados. Por eso quiere que su hijo no se sienta desde el comienzo como uno de los «de arriba», cual miembro de una clase privilegiada, sino que aprenda temprano «a volverse hacia las personas que nos tienden su brazo, y no precisamente hacia quienes

nos vuelven la espalda».

Parece ser que Montaigne soportó físicamente bien el período frugal y espartano en la pobre cabaña de carboneros. Cuenta que de niño se acostumbró de tal modo a la dieta sencilla que, en vez de dulces, confituras y golosinas, prefería siempre la alimentación corriente de los campesinos: «pan moreno, tocino y leche». A lo largo de toda su vida, Montaigne agradeció a su padre el que a la vez que de la leche materna lo hubiera liberado de prejuicios, y mientras que Balzac reprochó hasta la muerte a su madre el que hasta los cuatro años de edad lo hubiera dejado en la casa de un gendarme, en vez de retenerlo junto a sí, Montaigne aprueba el bienintencionado experimento con esta promesa: «Si yo tuviera hijos varones, de buena gana desearía para ellos la misma suerte que yo tuve.»

Por eso el cambio repentino fue mucho más fuerte cuando, a los tres años, el padre acogió de nuevo al niño en el castillo de Montaigne. Siguiendo el consejo de los amigos ilustrados, el alma tenía que hacerse más dúctil después de que el cuerpo se hubiera fortalecido. Como del calor al frío, al joven Michel se le traslada del ambiente proletario al humanístico. Desde el comienzo, Pierre Eyquem se reafirma en su ambición de no hacer de su hijo un noble holgazán, que malgaste inútilmente su tiempo en los dados, el vino y la caza; tampoco quería hacer de él un simple comerciante o un acaparador de dinero. Tenía que escalar hasta los círculos más altos de quienes por su superioridad intelectual, formación y cultura marcan los destinos de la época, formando parte del consejo de los reyes e influyendo con su palabra en los acontecimientos, de quienes tienen su hogar no en la estrechez de la provincia sino en los círculos espaciosos del mundo. Pero en el siglo del Humanismo, la llave de ese reino espiritual era el latín, por lo que Montaigne padre decide poner cuanto antes ese instrumento mágico en manos de su hijo. En el escenario del retirado castillo de Périgord se realiza un experimento de lo más curioso, en el que no faltan algunos rasgos cómicos. Con un gran dispendio, el padre llamó expresamente a un ilustrado alemán, que no conocía una sola palabra de francés, al que asistirían dos ayudantes no menos cultos con la severísima prohibición de no hablar al niño más que en latín. Los primeros y únicos vocablos y frases que aprende el niño de cuatro años son latinos; y para evitar que el muchacho pueda adueñarse al mismo tiempo de su lengua

materna, el francés, oscureciendo así la pureza y perfección de su dicción latina, en torno al pequeño Michel se traza un círculo invisible. Cuando su padre, su madre o los criados quieren decir algo al niño, antes tienen que recoger de boca de los maestros las migajas latinas. Se crea así en el castillo de Montaigne una situación realmente cómica, ya que para llevar a cabo un experimento pedagógico con un niño de cuatro años, toda la casa, incluidos padres y criados, tiene que aprender la lengua latina. Esto tuvo la divertida consecuencia de que algunas palabras y nombres latinos circularan por las aldeas vecinas.

Se logró así con facilidad el resultado deseado: que con seis años el futuro gran prosista francés no supiera decir ni una sola frase en su lengua materna, y que sin libros, sin gramática y sin violencia alguna, sin palmeta y sin lágrimas aprendiera a hablar latín en la forma más pura y perfecta. La vieja lengua universal llegó hasta tal punto a ser su lengua originaria y materna que a lo largo de su vida casi prefirió leer en ella más que en la suya propia. Incluso en los momentos de terror o de emoción repentina involuntariamente acudía a sus labios la palabra latina en vez de la francesa. Si en los años de su edad adulta Montaigne no hubiera vivido ya la decadencia del Humanismo, es probable que hubiese escrito sus obras, como Erasmo, exclusivamente en aquella renovada lengua artificial, y Francia habría perdido a uno de sus escritores más cimeros.

Aquel método para enseñar latín a su hijo sin esfuerzo, sin libros y exclusivamente como un juego, no era de hecho más que una manifestación de la tendencia general y meditada del padre de formar al niño sin provocarle la menor molestia. En contraste con la dura educación de la época, que enseñaba a palmetazos unas normas rígidas, el niño tenía que desarrollarse y formarse de acuerdo con sus propias inclinaciones internas. Los asesores humanistas habían advertido expresamente al padre solícito que «debía infundirme el gusto por el saber y por mis deberes despertando mi libre albedrío y mi propio deseo sin ninguna violencia. Había que elevar mi alma con toda suavidad y con libertad absoluta, sin dureza y sin presión antinatural».

Hasta qué grado se llevó a efecto este cultivo consciente de la voluntad individual en el singular castillo de Périgord lo demuestra un detalle

divertido. Según parece, alguno de los preceptores manifestó que era perjudicial para «el tierno cerebro del niño» despertarle por la mañana «violentamente con un sobresalto». En consecuencia se ideó un sistema peculiar para ahorrar a los nervios del muchacho hasta esa mínima sacudida, y a Michel de Montaigne lo despertaban con música en su camita infantil. Flautistas o violinistas rodeaban el lecho a la espera de recibir la señal de transportar suavemente al Michel dormido desde sus sueños hasta el estado de vigilia mediante una melodía. Aquella delicada costumbre se mantuvo con el mayor escrúpulo. «En ninguna época estuve sin servicio», informó Montaigne. Ningún príncipe borbónico, ningún vástago de los emperadores Habsburgo fue jamás educado con el miramiento con que lo fue este nieto de pescaderos gascones y de banqueros judíos.

Semejante educación superindividualista, que nada prohibía a un niño y que abría libre cauce a cada una de sus inclinaciones, representaba un experimento que, incluso, no dejaba de ser peligroso. Porque el hecho de acostumbrarse a no encontrar nunca oposición alguna y a no tener que someterse a ninguna disciplina dejaba al niño la posibilidad de desarrollar cualquier extravagancia y hasta cualquier vicio congénito. Y el propio Montaigne admitiría después que sólo a su buena suerte debió el que en él diese buenos resultados una educación tan laxa y complaciente.

«Si algo recto ha salido de mí, tendría que decir que en cierto modo he llegado a ello sin saberlo, por casualidad y de manera espontánea. De haber nacido con una disposición más indisciplinada, me temo que las cosas habrían sido muy lamentables para mí.»

Algunas huellas de esa educación, para bien y para mal, pueden percibirse en él a lo largo de su vida, sobre todo su resistencia obstinada a someterse a cualquier autoridad, a sujetarse a una disciplina; y a ella puede también deberse una cierta atrofia de la voluntad. Aquella infancia marcó todos los años posteriores de Montaigne habituándolo a esquivar en lo posible cualquier esfuerzo fuerte y violento, dejando de lado todo lo pesado, monótono y obligatorio para ceder única y exclusivamente a la propia voluntad, al propio capricho. La «blandura» y «negligencia», que a menudo

lamenta en sí mismo, pueden tener su núcleo original en aquellos años infantiles; aunque también arraiga allí su voluntad indomable por mantenerse libre y no someterse jamás como un esclavo a la opinión ajena. A la benéfica solicitud de su padre tuvo que agradecer Montaigne la orgullosa confesión que haría más tarde:

«Poseo un alma libre, que se apoya por entero en sí misma y que está acostumbrada a guiarse como le agrada.» Quien, siendo todavía menor de edad y sin uso de razón, ha conocido el placer y el beneficio de la libertad, jamás los olvidará ni los perderá.

Esa forma de educación consentida y tolerante representa un golpe de fortuna decisivo para el particular desarrollo anímico de Montaigne. Pero también fue una suerte para él el que acabase a tiempo. Para valorar la libertad hay que haber conocido la violencia, y esa experiencia también la conoció muy bien Montaigne cuando con seis años fue enviado al colegio de Burdeos, donde permaneció hasta los trece. No es que allí trataran con mucha dureza y rigor al hijo del hombre más rico y alcalde de la ciudad —la única vez que sufrió un palmetazo fue «muy suavemente»—, pero en cualquier caso era una disciplina severa la que allí encontró, una disciplina que imponía soberanamente sus puntos de vista al alumno, sin preguntarle por sus gustos. Por primera vez tuvo que aprender de forma regular, pero inconscientemente el instinto del niño, acostumbrado a seguir exclusivamente su propia voluntad, se defendía contra un saber formulado y preparado con rigor y que se le imponía por vía obligatoria. «Los maestros truenan siempre en nuestros oídos como si vertieran agua en un tubo, y nuestro deber consiste simplemente en repetir lo que nos dicen», se lamenta en alguna ocasión. En vez de hacer que los alumnos desarrollen sus propias opiniones de una manera fructífera, les llenan la memoria con un material muerto: «Con ello nuestra inteligencia y conciencia sigue vacía», vuelve a lamentar. Y luego se pregunta con amargura: «¿Qué nos aprovecha que llenemos de carne el vientre, si no podemos digerirla, si no se transforma en nosotros y no nos fortalece y vigoriza?» Le irrita que los preceptores del colegio le hagan aprender hechos y números y leyes y sistemas —no es casual que a los

rectores de aquella escuela se les llamase por entonces pedantes— y que pretendieran imponerle un saber de libros, una «pura petulancia libresca». Se encoleriza ante el hecho de que declaren como el mejor alumno al que mejor retiene lo que previamente le han dicho. El exceso de saber transmitido es precisamente lo que mata la capacidad de forjarse, por sí mismo, una imagen personal del mundo:

«Así como las plantas perecen por la excesiva humedad y las lámparas se apagan por exceso de aceite, así también nuestra actividad espiritual queda influida por un exceso de estudios y materias.»

Semejante saber no pasa de ser una sobrecarga de la memoria, no una función del alma:

«Saber algo de memoria no significa que se sabe, sino simplemente que se ha retenido en la memoria.»

Lo importante no es saber la fecha de la batalla de Cannas al leer a Livio y Plutarco, lo importante es conocer los caracteres de Escipión y de Aníbal; para Montaigne, el frío dato histórico no significa nada, lo que interesa es su contenido humano y psicológico. Más tarde, ya hombre maduro, pondría mala nota al tiempo que daría una buena lección a sus profesores, empeñados en no meterle en la cabeza más que reglas. En sus años tardíos escribe: «Nuestros maestros deberían juzgar únicamente lo que un alumno ha logrado a través del testimonio de su vida, no a través de su sola memoria. Dejad que el joven examine y cribe todo lo que lee y que no acepte nada simplemente por lealtad y fe o por autoridad. Deberían exponerle precisamente las opiniones más diversas. Si es capaz, hará su elección; si no lo es, permanecerá en la duda. Pero quien sólo sigue a otros, no sigue ninguna causa, no encuentra ninguna causa y ni siquiera busca causa alguna.»

Una educación tan liberal no fueron capaces de dársela al testarudo muchacho aquellos buenos maestros, aunque entre ellos había humanistas destacados y hasta famosos. De ahí que se despidiera de su escuela sin ningún sentimiento de gratitud. La abandonó «sin ningún resultado que todavía ahora pudiera poner en mi cuenta», como diría más tarde.

Y al igual que Montaigne con sus maestros, tampoco éstos debieron de mostrarse especialmente satisfechos con su alumno. Porque, aun prescindiendo de su resistencia interna contra todo saber libresco, escolástico

y memorístico, a la vez que contra cualquier orden y disciplina, Montaigne —como muchos otros personajes destacados, en quienes la intensidad espiritual sólo despertó en toda su pujanza después de la pubertad— carecía de una capacidad de comprensión rápida y maleable. Este espíritu, más tarde tan despierto, ágil y curioso, en aquellos años de desarrollo fue presa de una curiosa apatía. Se trataba de una cierta desidia que lo lastraba:

«Yo tenía buena salud y de natural era siempre manso y amable; pero por entonces era tan torpe, flojo y perezoso, que no me podían sacar de mi holgazanería, ni siquiera cuando pretendían llevarme a jugar.»

Cierto que ya alentaba su capacidad de agudo observador, pero diríamos que sólo en un estado potencial y en contados momentos:

«Lo que veía lo observaba bien, y bajo la envoltura de aquel natural torpe crecían ya en mí ideas y opiniones audaces que iban mucho más allá de mi edad.»

Pero aquellos instantes felices sólo actuaban hacia dentro y los maestros apenas podían observarlos. Lo cierto es que Montaigne jamás les reprocha que lo hubieran subestimado; más bien da un duro testimonio de su juventud:

«Mi espíritu era perezoso y sólo se movía hacia delante mientras lo espoleaban; mi capacidad de comprensión se desarrolló tarde; mi inventiva estaba amortiguada y sobre todo padecía una increíble fragilidad de memoria.»

Ahora bien, para nadie es la escuela, con sus métodos resacos, un tormento mayor que para los dotados, cuyas disposiciones no sabe esponjar y fecundar. Y si Montaigne escapó sano y salvo de aquella cárcel de su juventud, sólo se debió a que, como muchos otros muchachos —Balzac es quien más bellamente lo ha descrito en su *Louis Lambert*—, encontró su ayuda y su consolador secreto: un libro de poesía al lado del libro escolar. Como Louis Lambert, después de haber sucumbido a la seducción de las lecturas libres ya no pudo parar. El joven Montaigne lee entusiasmado las *Metamorfosis* de Ovidio, la *Eneida* de Virgilio y los dramas de Plauto en la lengua original, que era su propia lengua materna. Y esa comprensión de las obras clásicas como su maestría en el manejo del latín hablado contribuyeron de manera especial a devolver el prestigio en el colegio al perezoso y torpe alumno. Uno de sus maestros, George Buchanan, que más tarde iba a jugar

un papel importante en la historia de Escocia, fue el autor de algunas tragedias en latín por entonces muy cotizadas, y en las representaciones escolares de las mismas, al igual que en otras piezas de teatro en latín, intervino Montaigne como actor con gran éxito. Superaba a todos en la capacidad de modulación de su voz y en el dominio de la lengua latina, adquirido desde edad muy temprana. A los trece años, la educación del muchacho ineducable concluyó oficialmente, y a partir de entonces y a lo largo de toda su vida Montaigne será a la vez su propio maestro y alumno.

Después de terminar la escuela y abandonar el colegio parece que el muchacho de trece años aún disfrutó de un cierto período de descanso en la casa paterna antes de estudiar jurisprudencia en la Universidad de Toulouse o quizás en la de París. En cualquier caso a los veinte años Montaigne consideraba su formación como definitivamente cerrada.

«Por lo que a mí respecta, creo que nuestra alma, con veinte años, ya ha llegado a ser lo que debe ser, y que puede ya dar a conocer todas las aptitudes que se le han concedido [...] Para mí es cosa cierta que desde ese momento tanto mi espíritu como mi cuerpo mermaron más que aumentaron, y retrocedieron más que avanzaron.»

De aquel Montaigne del tiempo en que aunaba por vez primera frescura y fuerza no nos ha llegado ningún retrato. Pero a lo largo de su vida se describió a sí mismo una y otra vez con tal precisión, gusto y agudeza, que fiándonos de su amor a la verdad bien podemos forjarnos una imagen fisonómica adecuada. Como su padre, Montaigne fue sorprendentemente pequeño de estatura; circunstancia que personalmente enjuiciaba y lamentaba como un perjuicio, porque esas pocas pulgadas por debajo de la estatura media hacían que, por una parte, llamase la atención y, por otra, rebajasen la autoridad de su presencia. Aun así quedaba lo bastante para hacer decoroso el aspecto del joven noble. El cuerpo robusto y sano, el perfil delicado del rostro, su pequeño óvalo con una nariz de trazo exquisito y cada línea bellamente destacada, la frente despejada, las cejas perfectamente arqueadas, la boca carnosa enmarcada por una barba corta de color castaño que le prestaba una cierta sombra de misterio... Tal era la imagen que el joven Montaigne ofrecía al mundo. Los ojos, que llamaban la atención por su brillo fuerte y avizor, por entonces no debían de mostrar todavía la expresión

ligeramente melancólica que podemos observar en los retratos de época tardía. Ateniéndonos a cuanto él dice, aunque no era de temperamento abiertamente vital y alegre, sí se mostraba al menos tranquilo y equilibrado. Para las virtudes caballerescas, para el deporte y el juego le faltaban la agilidad corporal y la vitalidad de su padre, quien todavía a los sesenta años, y apoyándose únicamente en los pulgares, podía saltar por encima de la mesa y subir siempre impetuosamente de tres en tres los peldaños de las escaleras de su castillo.

«Ágil y hábil nunca lo he sido. En la música, el canto o el manejo de un instrumento nunca me pudieron enseñar nada; y no tenía dotes para ello. En la danza, el juego de pelota o la lucha nunca superé la capacidad media; en el arte de nadar, en el salto de obstáculos o en el salto de longitud y en la esgrima fracasé por completo. Mis dedos son tan torpes, que ni yo mismo puedo leer lo que he escrito, ni siquiera sé doblar una carta de manera conveniente. Jamás podría cortar una pluma de escribir o ensillar mi caballo, hacer volar un halcón o manejar perros, pájaros y caballos.»

Su afición apuntaba más bien a la camaradería y a ésta se dedicaría después, además de al goce de las mujeres, que según su propia confesión lo sedujeron desde su edad más temprana y de un modo desmedido. Gracias a su fantasía singularmente viva comprendía fácilmente. Sin abusar de elegante —confiesa que debido a una cierta negligencia, a la que propendía por su manera de ser, se contaba entre las gentes cuyas ricas vestimentas siempre ponen sobre sus hombros un aspecto un tanto triste— buscaba el trato y la camaradería. Y su placer más auténtico era la discusión; pero una discusión que recuerda el juego del florete, y que no procedía de un carácter pendenciero ni del resentimiento. Por encima de su sangre caliente de gascón, que a veces lo empujaba a exabruptos repentinos y apasionados, posee desde pequeño una clara inteligencia, templada por naturaleza. Montaigne, a quien toda zafiedad irrita y toda bestialidad repugna, se siente «físicamente atormentado» ante el sufrimiento de los demás. Con anterioridad al estadio de su sabiduría aprendida y reflexiva, el joven Montaigne no posee más que la sabiduría instintiva de amar la vida y a sí mismo dentro de ella. Todavía no hay nada decidido en él, ningún objetivo a la vista hacia el que encaminarse, ninguna habilidad que se manifieste de un modo claro o dominante. Con sus

ojos curiosos, el joven de veinte años mira perplejo el mundo para ver lo que el mundo le puede ofrecer y lo que él puede darle.

## IV

El año 1568, cuando muere su padre, Pierre Eyquem, es una fecha decisiva en la vida de Montaigne. Hasta entonces había vivido con su padre, su madre, su esposa, sus hermanos y sus hermanas en el castillo al que con cierto énfasis llama «el castillo de sus antepasados». Y había vivido sin preocuparse de la hacienda, la economía y los negocios. Con la muerte de su padre se convirtió en un heredero, y hasta en un heredero rico. Como primogénito, le corresponde el título con una renta de diez mil libras; pero también le incumbe la carga de la responsabilidad sobre toda la posesión. A la madre se la despachó con la dote que había aportado, por lo que Montaigne, como *major domus*, como cabeza de familia, tuvo el deber de dirigir los cien pequeños asuntos y liquidaciones diarias, o al menos tuvo que intentarlo, él que a regañadientes se resignaba a responsabilizarse de sus propias acciones y omisiones. Y nada más contrario a Montaigne que una ocupación regular, el sentimiento del deber, la constancia, la tenacidad, la diligencia y cuanto exija una virtud metódica. Reconoce con toda ingenuidad lo poco que hasta entonces se había preocupado de la hacienda familiar. El señor de fincas, bosques, prados y viñedos confiesa abiertamente: «No consigo distinguir un tipo de grano de otro, ni en el campo ni en el granero, a no ser que la diferencia salte claramente a la vista. Apenas sé si lo que hay en mi huerto es una col o una lechuga. Ni siquiera conozco los nombres de los aperos más importantes de la agricultura, ni lo que sabe cualquier niño. No pasa un mes sin que me sorprenda el no tener la menor idea de para qué sirve la levadura en la cocción del pan o qué es lo que realmente ocurre cuando mezclan el

vino en una tinaja.» Así de inexperto, entre palas y azadas, se muestra el nuevo terrateniente en la administración de su hacienda: «Nunca puedo decidirme a repasar los contratos o revisar los convenios, que propia y necesariamente pasan por mis manos y que yo debería controlar. No se trata de un desprecio filosófico de las cosas mundanas y transitorias; no, en realidad se trata de una imperdonable pereza y negligencia infantil. Preferiría hacer cualquier cosa antes que releer alguno de tales contratos.»

En sí y por sí la herencia que le ha tocado es de su agrado, pues Montaigne ama su hacienda, que le asegura la independencia interior. Pero le gustaría disfrutarla sin tener que ocuparse de ella: «Lo que más me gusta es que se me oculten las pérdidas y los conflictos en mis negocios.» Apenas le nace una hija, sueña ya con el yerno que pueda aliviarle de todo aquel trabajo y preocupación. Le gustaría despachar la administración de la misma manera en que haría política o cualquier otra cosa en el mundo: ocasionalmente, justo cuando le apeteciera y con la mano izquierda, sin participar personalmente. Reconoce que la hacienda es un regalo de las Danaides, que requiere constancia, día tras día y hora tras hora. «Estaría satisfecho por completo si pudiera cambiar la vida que ahora llevo por otra más sencilla y no tan erizada de exigencias y negocios.»

Para hacer más llevadera la carga dorada que oprime sus hombros, Montaigne decide descargarse de otra. La ambición de su padre lo había empujado a la vida pública. Durante unos quince años ha sido vocal en la cámara baja del Parlamento sin haber avanzado en su carrera. Ahora, tras la muerte de su padre, plantea su pregunta al destino. Después de haber sido durante mucho tiempo el décimo vocal de la Chambre des Enquêtes, se presenta como candidato para ascender a la cámara alta. Pero el 14 de noviembre de 1569 dicha cámara decide rechazar a Montaigne con el pretexto de que su suegro era ya presidente y un cuñado era ya consejero de dicha cámara. La resolución iba en su contra, pero en un sentido superior redundaba a su favor, porque con ello tenía Montaigne un motivo o un pretexto para despedirse de la vida pública. Dejó su puesto, o más bien lo vendió, y desde ese día sólo intervino en cuestiones públicas en el sentido que le agradaba: ocasionalmente y cuando le interesaba algún asunto en especial. Es difícil saber si hubo otros motivos ocultos que lo indujeran a

retirarse a la vida privada. Como quiera que fuese, Montaigne debió de advertir que el tiempo lo apremiaba a tomar una decisión, y él aborrecía tomar decisiones. La atmósfera pública estaba una vez más envenenada. De nuevo los protestantes habían empuñado las armas y se acercaba la Noche de San Bartolomé. En opinión de su amigo La Boétie, su cometido político sólo lo veía Montaigne como procurador de conciliación y tolerancia. Por su naturaleza era el mediador nato entre los partidos, y sus auténticos logros en el servicio público siempre consistieron en esas negociaciones secretas. Pero aquel tiempo ya había pasado; ahora se trataba de una disyuntiva entre esto o lo otro. Francia tenía que ser hugonota o católica. Los años siguientes iban a poner una enorme responsabilidad sobre los hombros de quien se ocupara del destino del país, y Montaigne era enemigo declarado de cualquier responsabilidad. Quería evitar decisiones. Como el sabio en tiempos de fanatismo, buscó la retirada y la huida.

A sus treinta y ocho años, Montaigne se retiró, y no quiso servir ya a nadie más que a sí mismo. Estaba cansado de la política, de la vida pública y de los negocios. Pasa por un momento de desilusión. Y él era inferior a su padre respecto al prestigio exterior y a la posición en la vida. Era peor funcionario, peor marido, peor administrador. ¿Y qué era ahora realmente? Tenía la sensación de que hasta entonces su vida había sido falsa, y ahora quería vivir, pensar y reflexionar rectamente. Esperaba encontrar en los libros la solución al problema de «vivir y morir».

Y con la finalidad de impedirse de alguna manera su vuelta al mundo hizo grabar en la pared de su biblioteca, en lengua latina, la siguiente inscripción:

«El año del señor de 1571, a la edad de 37 años, en la víspera de las calendas de marzo, día de su cumpleaños, Michel de Montaigne, cansado desde hace largo tiempo de su servicio de esclavo en la corte y de las cargas de sus responsabilidades públicas, pero todavía en plena posesión de sus facultades, decidió descansar en el regazo virginal de las musas. Aquí, tranquilo y oculto, cumplirá el curso descendente de su vida, cuya mayor parte ya ha pasado, si el destino le permite conservar esta residencia y el sereno lugar de reposo de sus padres. Ha consagrado este espacio a la libertad, la tranquilidad y el ocio.»

Era una despedida que debía significar algo más que la despedida del

cargo. Quería ser una renuncia al mundo exterior. Hasta entonces había vivido para otros, ahora quería vivir para él. Hasta entonces había hecho lo que el cargo, la corte y su padre le exigían, ahora sólo quería hacer lo que le producía satisfacción. Cuando quiso ayudar, no pudo conseguir nada; cuando tuvo aspiraciones, se le cerró el camino; cuando quiso aconsejar, se despreció su consejo. Había acumulado experiencias, ahora quería encontrarles su sentido y extraer la raíz de la suma. Michel de Montaigne ha vivido treinta y ocho años; ahora Michel de Montaigne quiere saber quién es él realmente.

Pero ni siquiera esta retirada en el propio hogar, a la vida privada, le basta a Montaigne. Y aunque la casa le pertenece, ciertamente, por herencia y derecho, siente que con mayor propiedad es él quien pertenece a la casa más que a sí mismo. Allí estaba su mujer, allí estaba su madre, allí estaban sus hijos, que no le resultaban especialmente importantes —hay un pasaje curioso en el que confiesa no saber muy bien cuántos hijos se le habían muerto—, allí estaban los empleados, los arrendatarios, los campesinos, y todo ello requería atención. La familia no siempre convive en la mayor paz; era la suya una casa llena de gente, y él quería estar solo. Todo aquello le resultaba antipático, molesto, incómodo, y siguió los pasos de La Boétie, su modelo, de quien exalta como virtud: «Durante toda su vida La Boétie dejó tras de sí con desprecio la ceniza de su hogar.» Montaigne no había renunciado al servicio público para ocuparse ahora a diario de los pequeños cuidados que incumben a un padre de familia. Quería dar al César lo que era del César, pero ni una gota más. Quería leer, pensar, disfrutar; no quería dejarse ocupar, sino ocuparse él mismo. Lo que Montaigne buscaba era su «yo» interior, que no puede pertenecer al Estado, a la familia, al tiempo, a las circunstancias, al dinero, a la hacienda; aquel «yo» interior que Goethe llamaría la «ciudadela» y donde él no dejaba entrar a nadie.

El retiro del despacho a casa fue sólo el primer retraimiento; ahora se quitaba de la familia, de las exigencias de la hacienda, de los negocios, en un nuevo paso hacia la ciudadela.

La ciudadela, que Goethe entendía sólo de manera simbólica, Michel de Montaigne la crea y la construye con piedras, candados y cerrojos. Hoy resulta difícil reconstruir el aspecto que por entonces presentaba el castillo Montaigne; fue reconstruido varias veces en épocas posteriores, y en 1882 un incendio destruyó por completo las dependencias, con la feliz excepción de la «ciudadela» de Michel de Montaigne, su famosa torre.

Cuando Michel de Montaigne hereda la casa, encuentra una torre redonda, alta y sólida, que su padre había dispuesto, según parece, con fines defensivos. En la oscuridad de la planta baja había una pequeña capilla, en la cual un fresco medio borrado representaba a San Miguel abatiendo al dragón. Una angosta escalera de caracol conducía a una habitación redonda del primer piso, que, por su aislamiento, escogió Montaigne para su alcoba. Sin embargo, para él el lugar más importante de la casa estará en el piso de encima, una especie de cuarto trastero, hasta entonces «el espacio más inútil de todo el edificio». Decidió convertirlo en un lugar de meditación. Desde aquella habitación tenía vistas a su casa y a sus campos. Cuando la curiosidad le incitaba, podía ver lo que ocurría y vigilarlo todo. Pero nadie podía vigilarle a él y nadie le podía molestar en aquel su retiro. El espacio era lo bastante amplio como para poder pasear por él, ya que Montaigne confiesa que sólo podía pensar a gusto estando en movimiento. Allí hizo instalar la biblioteca que había heredado de La Boétie, y la suya propia. Las vigas del techo las decoró con cincuenta y cuatro máximas latinas, de modo que cuando descansaba o levantaba la vista siempre se tropezaba con alguna palabra sabia e inquietante. Sólo la última, la 54, estaba en francés y decía: *Que sais-je?* Al lado se encuentra además un pequeño gabinete para el invierno, que mandó decorar con algunas pinturas, las cuales fueron cubiertas después por otras, ya que resultaban demasiado ligeras para su nuevo gusto.

Aquel aislamiento con sus inscripciones tenía algo de pomposo y artificial. Tenemos la sensación de que con ello Montaigne quería someterse a una disciplina, a una disciplina para la soledad. Al no someterse como un anacoreta a una ley religiosa, a un voto, quería sujetarse y obligarse a sí mismo. Quizá ni siquiera él sabía por qué, pero era su deseo interior el que lo

empujaba. Aquel encierro significaba un comienzo. Ahora que dejaba de vivir para el mundo exterior, empezaba la vida de ocio creador. Allí, en su torre, Montaigne llegará a ser Montaigne.

## V

La década creativa,  
la dicha más bella del hombre pensante  
es la de haber investigado lo investigable  
y venerar serenamente lo no investigable.

GOETHE

Durante los diez años siguientes, Michel de Montaigne pasó la mayor parte de su tiempo en aquella torre. Unos peldaños escalera caracol arriba y cesaban el ruido y las conversaciones de la casa, y ya nada sabía él de los asuntos que le molestaban. Y es que «yo tengo un corazón tierno, que fácilmente se inquieta. Cuando se ocupa de algo, puede matarlo el choque con una mosca». Si Montaigne mira a través de la ventana, ve abajo su huerto, el patio de la hacienda y a sus criados en él. Pero a su alrededor, en el espacio circular, no hay más que libros. Una buena parte los ha heredado de La Boétie, los demás los ha comprado él. Y no es que se pase todo el día leyendo, es que la conciencia de su compañía ya le hace feliz.

«Saber que puedo alegrarme con ellos cuando me plazca hace que me sienta satisfecho con su posesión. Nunca voy de viaje sin libros, ni en tiempos de guerra ni en tiempos de paz. Pero a menudo pasan días, y aun meses, sin echarles un vistazo. Con el tiempo ya lo leeré, me digo a mí

mismo, o mañana, o cuando me venga bien [...] He descubierto que los libros son el mejor avituallamiento que podemos llevar en el viaje de la vida.»

Los libros no son como la gente, que le acosa y marea, y de la que cuesta trabajo librarse. Si no se les llama, no acuden; puede tomar en sus manos éste o aquél, siempre a su gusto.

«Mi biblioteca es mi reino, y aquí procuro reinar como soberano absoluto.»

Los libros le dan su opinión, y él responde con la suya propia. Ellos expresan sus ideas y lo mueven a pensar. No le molestan, cuando calla; sólo hablan cuando les pregunta. Aquí está su reino, y ellos le sirven a su gusto.

Montaigne cuenta de modo insuperable lo que lee y lo que lee con gusto. Su relación con los libros es, como en todo, una relación de libertad. Tampoco aquí conoce ningún tipo de deber. Quiere leer y aprender, pero sólo aquello que le agrada, y justo cuando le produce placer. De joven confiesa haber leído «para hacer alarde», para hacer gala de conocimientos; después, para ser un poco más sabio; ahora sólo lo hace por placer, y nunca para sacar alguna ventaja. Si un libro le resulta pesado, lo cambia por otro. Si algo le resulta demasiado difícil, «no me muerdo las uñas sobre los pasajes difíciles que encuentro en un libro. Ataco una o dos veces, después lo dejo, porque mi inteligencia sólo es capaz de un asalto. Cuando no entiendo un punto a la primera lectura, nada me aprovechan los esfuerzos renovados, no hacen más que oscurecer el asunto». En el instante en que la lectura le produce cansancio, este lector perezoso deja caer el libro: «No tengo necesidad de sudar sobre los libros, y puedo desecharlos cuando me viene bien.» No se instaló en la torre para convertirse en un erudito o en un escoliasta; de los libros reclama que lo estimulen y que lo ilustren sólo a través del estímulo. Aborrece todo lo sistemático, todo cuanto pretende imponerle una opinión o un saber ajenos. Todo libro de enseñanza le resulta antipático. «En general elijo libros en los que la ciencia ya está aprovechada, y no los que sólo conducen a ella.» Un lector perezoso, un aficionado a la lectura; pero ni en su tiempo ni en tiempo alguno se ha dado jamás un lector ni mejor ni más sagaz. El juicio de Montaigne sobre los libros estamos dispuestos a suscribirlo en el

cien por cien de los casos.

En general tiene dos preferencias. Gusta de la poesía pura, aunque personalmente no está dotado para ella y confiesa que los versos latinos, en los que se había entrenado, siempre eran meras imitaciones de lo último que había leído. Admira ahí el arte del lenguaje, aunque también está encantado con la sencilla poesía popular. Sólo le deja frío lo que está a medio camino, lo que es literatura y no poesía pura.

Si por una parte gusta de la fantasía, por otra le importan los hechos, y en consecuencia es la historia «la caza que lo seduce». También en ella gusta de los extremos. «Estimo a los historiadores que o son muy sencillos o son de alto rango.» Le gustan los cronistas como Froissart, que sólo aportan el material desnudo de la historia, y, por otra parte, le interesan los historiadores realmente «capaces y distinguidos», que dentro de ese material bruto saben separar lo falso de lo verdadero con auténtica psicología, «y es éste un privilegio que muy pocos poseen». Por ello «quienes escriben biografías me preparan el alimento adecuado, porque al dar más valor a los motivos que a los sucesos, les interesa más lo que procede de dentro que lo que acontece fuera; de ahí que Plutarco sea mi hombre por encima de todos los demás».

Los demás, los que se quedan entremedias, que ni son artistas ni son ingenuos, «no hacen más que corromperlo todo; quieren darnos mascada la carne, se apropian el derecho de juzgar la historia y de torcerla, en consecuencia, de acuerdo con sus propios prejuicios». Por eso ama el mundo de las imágenes y los símbolos en la poesía, y el mundo de los hechos en la prosa; arte supremo o absoluta ausencia de artificiosidad, o el poeta o el simple cronista. «Lo demás es literatura», como dice Verlaine.

Como principal mérito de los libros, exalta Montaigne el hecho de que la lectura, con su variedad, excita sobre todo su capacidad de juicio. Lo incita a responder, a dar su propia opinión. Por ello se acostumbró a poner notas en los libros, a subrayar y a escribir al final la fecha en que leyó el libro o incluso la impresión que le produjo en aquella época. No se trataba de hacer una crítica ni de escribir libros, era un simple diálogo con el lápiz en la mano, y en principio nada estaba más lejos de Montaigne que consignar algo por escrito de manera continuada. Pero poco a poco la soledad de su estancia empieza a pesar sobre él, las múltiples y mudas voces de los libros reclaman

de forma cada vez más apremiante una respuesta, y para controlar sus propias ideas intenta consignar algunas por escrito. De ese modo la lectura ociosa se trueca en una actividad. No la ha buscado, se la ha encontrado.

«Cuando últimamente me refugié en mi casa, decidido en la medida de lo posible a no dedicarme a otra cosa más que a pasar retirado y en paz lo poco que me quedase de vida, creía que no podría hacerle mayor favor a mi espíritu que dejarle entregarse en plena ociosidad a sus propios pensamientos y disfrutar con ellos; cosa que esperaba poder hacer más fácilmente cuando con el paso del tiempo llegase a ser más sesudo y maduro. Pero ocurrió lo contrario. Como un caballo desbocado se marcó un campo de acción cien veces mayor. En mí surgió toda una horda de quimeras y monstruos fantásticos, unos tras otros, sin orden ni concierto. Para captar mejor con la cabeza fría su rareza y absurdo empecé a pasarlos al papel. Esperaba que mi espíritu muy pronto se avergonzaría de sí mismo. Una inteligencia que no se propone ninguna meta fija, se pierde. Quien quiere estar en todas partes, no está en ninguna. Ningún viento sirve al hombre que no navega a ningún puerto.»

Las ideas pasan por su cabeza y las anota sin ningún propósito, pues ni por lo más remoto piensa el señor del castillo de Montaigne en hacer imprimir aquellos pequeños ensayos.

«Cuando remuevo mis ideas de acá para allá —muestras que recorto del paño, recosiéndolas sin ningún plan ni propósito—, no estoy obligado a mantenerlas rígidamente ni a sostenerme en ellas. Puedo dejarlas caer, si me conviene, y puedo volver a mis dudas y a mi inseguridad, y a mi forma de espíritu dominante, que es la ignorancia.»

No se siente obligado a ser exacto como un sabio, ni original como un escritor, ni eminente en su dicción como un poeta. No tiene en absoluto la presunción, como los filósofos profesionales, de que tales ideas se le hayan ocurrido a él antes que a nadie. Por lo mismo, tampoco le preocupa en modo alguno suscribir en un pasaje o en otro algo que ha leído precisamente en Cicerón o Séneca.

«A menudo dejo que otros digan por mí lo que yo no puedo decir tan bien. No cuento mis préstamos, los sopeso.»

También omite adrede los nombres. Pero todo eso lo admite gustoso, y se

alegra cuando puede robar, cambiar o disfrazar algo, con tal de conseguir algo nuevo y pertinente. No es más que un *réfléchisseur*, no un escritor, que no se toma demasiado en serio lo que garabatea:

«Mi propósito es vivir tranquilamente el resto de mi vida, y no pasarlo en un trabajo pesado. No hay nada por lo que quiera romperme la cabeza, ni siquiera al servicio de la ciencia.»

En su anhelo de libertad Montaigne repite, incansablemente, que no es un filósofo, ni un escritor, ni un artista consumado. Ni lo que dice ni lo que cita ha de servir como ejemplo, como autoridad o como modelo.

«En manera alguna me agradan mis acotaciones cuando vuelvo a leerlas. Me disgustan.»

Dice que si hubiera una ley contra los chupatintas inútiles y descarados, como la hay contra los vagabundos y holgazanes, a él y a cien más habría que desterrarlos del reino. Delata una cierta vanidad el que una y otra vez haga hincapié en lo mal que escribe, en lo perezoso que es, en lo poco que se cuida de la gramática, en que no tiene memoria y en que es completamente incapaz de expresar lo que de hecho quiere decir.

«Yo soy cualquier cosa antes que un escritor de libros. Mi cometido es dar forma a mi vida. Ésa es mi única vocación, mi única misión.»

Un no-escritor, un señor distinguido que no sabe muy bien qué hacer con su tiempo y que de cuando en cuando pone por escrito algunas ideas de manera informal: tal es el autorretrato que Montaigne no se cansa de reproducir. Y ese retrato es correcto para los primeros años, en los que surgieron los primeros *Ensayos* en su forma originaria. Pero hay que preguntarse por qué después, en 1580, el señor de Montaigne se decidió a imprimir en Burdeos tales ensayos en dos volúmenes. Sin saberlo, Montaigne se había convertido en un escritor, situación que le llegó con la publicación de sus escritos.

Toda exposición pública es un espejo; cada persona tiene otro rostro cuando se siente observada. De repente, Montaigne, apenas aparecidos aquellos primeros volúmenes, empieza a escribir para los demás, y no sólo para sí mismo. Empieza a reelaborar los *Ensayos*, a ampliarlos, y en 1588 agrega un tercer volumen a los dos primeros, y el famoso ejemplar de

Burdeos con sus acotaciones póstumas para una nueva edición muestra cómo hasta el día de su muerte pulió cada expresión, llegando incluso a cambiar la puntuación. Las ediciones posteriores contienen incontables rellenos, están henchidas de citas; Montaigne cree que debe demostrar que ha leído mucho y cada vez más se sitúa a sí mismo en el centro. Mientras que antes sólo se había esforzado por conocerse, ahora es el mundo el que debe saber quién es Montaigne. Presenta un retrato de sí mismo que, excepto en algunos rasgos, está trazado con espléndida fidelidad.

Pero en general sigue siendo cierto que la primera redacción de los *Ensayos* dice más cosas sobre él, aunque personalmente hable menos de sí. Es el auténtico Montaigne, el Montaigne de la torre, que se busca a sí mismo. Hay en ellos más libertad, más honradez. Ni el más sabio escapa a la tentación, y hasta el hombre más libre tiene sus ataduras.

## VI

Montaigne no se cansa de lamentar su mala memoria. Lo percibe, sin duda — junto con una cierta pereza—, como el verdadero defecto de su personalidad. Su inteligencia, su capacidad de percepción, es extraordinaria. Cuanto ve, cuanto percibe, observa y conoce, lo capta con la ojeada rápida de un halcón. Pero después es demasiado comodón —según se reprocha de continuo— como para ordenar sistemáticamente esos conocimientos, para darles una estructura lógica, y apenas entendida una idea, la pierde y la olvida. Olvida los libros que ha leído, no tiene memoria para las fechas y no recuerda las circunstancias esenciales de su vida. Todo pasa sobre él como un torrente, no dejando nada: ninguna convicción precisa, ninguna opinión firme, nada fijo, nada permanente.

Esa debilidad, que Montaigne tanto lamenta en su fuero interno,

constituye en realidad su fuerza. Esa falta de asentamiento le obliga siempre a continuar su viaje. Para él nada está terminado. No descansa en sus experiencias, no adquiere un capital del que vivir, sino que su espíritu tiene que conquistarlo de continuo. De ese modo su vida es un proceso constante de renovación: «Incesantemente empezamos a vivir de nuevo.» Las verdades que descubre ya no serán verdades el año que viene, y a menudo tampoco el mes próximo. Tiene que buscar de nuevo. De ahí sus muchas contradicciones. Tan pronto parece un epicúreo como un estoico o un escéptico. Lo es todo y no es nada, siempre distinto y siempre él mismo, el Montaigne de 1550, 1560, 1570 y 1580, que no deja de ser el Montaigne de ayer.

Esa búsqueda, y no el hallazgo, es el auténtico placer de Montaigne. No pertenece a los filósofos que andan tras la piedra de la sabiduría, en busca de una fórmula eficaz. No quiere ningún dogma, ninguna doctrina, y siente un miedo constante a las afirmaciones rígidas: «No afirmar nada temerariamente, no negar nada a la ligera.» No llega a ninguna meta. Para su *pensée vagabonde* cada camino es el adecuado. Es todo menos un filósofo, ni siquiera en el sentido de Sócrates, a quien ama sobre todo por no haber dejado nada: ningún dogma, ninguna doctrina, ninguna ley, ningún sistema; tan sólo una figura: el hombre que se busca en todo y todo lo busca en sí mismo.

Quizá lo mejor de Montaigne se lo debemos a su incansable afán de búsqueda, a su curiosidad, a su mala memoria, cosas que también debemos al escritor. Montaigne sabe que olvida las ideas leídas en un libro, y hasta las ideas que un libro ha suscitado en él. Para fijarlas, para fijar sus *songes*, sus *rêveries*, que por lo demás se encabalgan como olas, sólo tiene un medio: consignarlas por escrito en los márgenes del libro o en la última página. Después las irá recogiendo poco a poco en fichas sueltas como el azar se las va trayendo, hasta formar un «mosaico sin trabazón», según las califica él mismo. En principio son acotaciones, notas recordatorias y no mucho más; sólo poco a poco intenta Montaigne encontrar una cierta conexión entre ellas. Y lo intenta con el presentimiento de no llegar al fin adecuado; por lo general escribe de un tirón, con lo cual sus frases conservan su carácter espontáneo.

Pero siempre está convencido de que no son definitivas. Escribir y acotar

no es para él más que un subproducto, un sedimento; casi cabría decir maliciosamente que como la arenilla en su orina, como la perla en la ostra. El producto principal es la vida, de la que no son más que una esquirra y un desecho: «Mi vocación, mi arte, es vivir.» Son aproximadamente lo que puede ser una fotografía para una obra de arte, no más. En él, el escritor es una sombra del hombre, mientras que nosotros, por lo general, admiramos mil veces en los hombres la grandeza de su arte de escribir y la pequeñez de su arte vital.

Escribe, pero no es un escritor. Escribir no es para él más que un entretenimiento. Buscar nuevas palabras le parece una «ambición infantil». Sus frases tienen que asemejarse al habla, a la conversación, tienen que figurar en el papel tan sencillas y simples como salen de la boca: serenas, nerviosas, cortas, no retorcidas ni afiladas. No deben ser pedantes ni «monacales», sino más bien «soldadescas».

Como cada uno de estos *Ensayos* ha surgido de una circunstancia especial —de una veleidad, de un libro, de una conversación, de una anécdota—, a primera vista dan la impresión de un simple amontonamiento. Y así los percibió también el propio Montaigne. Nunca intentó ordenarlos en una verdadera composición. Pero paso a paso fue descubriendo que todos aquellos ensayos tenían algo en común: un epicentro, una conexión, una unidad en su fin. Tenían un punto del que partían o al que apuntaban, y que siempre era el mismo: el «yo». Primero parece perseguir mariposas, la sombra en la pared; poco a poco llega a ver claro que busca algo preciso, una meta concreta: a sí mismo. Cae en la cuenta de que reflexiona sobre la vida en todas sus formas a fin de vivir rectamente; pero rectamente sólo para sí. Lo que le parecía una veleidad ociosa, revela progresivamente su sentido. Cualquiera que sea el tema de sus descripciones, lo que en realidad describe es únicamente la reacción de su «yo» ante esto y aquello. Los *Ensayos* tienen un solo tema, y es el mismo que el de su vida: el *moi* o, mejor: *mon essence*.

Montaigne se descubre como su propio objetivo, porque «el alma, que no tiene una meta fija, se pierde». Y como objetivo se fijó ser sincero consigo mismo, como había anotado a propósito de la sabiduría de Píndaro: «Ser sincero es el comienzo de una gran virtud.» Y apenas lo ha descubierto, la actividad antes casi lúdica, el *amusement*, comienza a ser algo nuevo.

Montaigne se convierte en un psicólogo que cultiva la autopsicología. Quién soy yo, se pregunta. Tres o cuatro hombres se habían formulado esta pregunta antes que él. Le asusta el cometido que se ha propuesto. Y éste es su primer descubrimiento: resulta difícil decir quién se es. Intenta asomarse al exterior para verse desde fuera «como a otra persona». Espía, observa, se estudia trocándose en «mi metafísica y física», según su propia expresión. Ya no se pierde de vista, y asegura que desde años atrás no ha hecho nada sin control: «No sé ya de ningún movimiento que se oculte a mi inteligencia.» Y ya no estará solo, sino que se ha desdoblado en dos, descubriendo que tal *amusement* no tiene fin, que su «yo» no es nada inmóvil, sino que cambia como a oleadas, se hace *ondulant*, de modo que el Montaigne de hoy no es igual al Montaigne de ayer. Comprueba que sólo cabe desarrollar fases, estados, pormenores.

Pero cada pormenor es importante, son precisamente los gestos pequeños y fugaces los que enseñan más que la actitud rígida. Montaigne se pone bajo la lupa del tiempo. Lo que parece una unidad se diluye en una suma de movimientos, de cambios. Por ello es para sí una tarea inacabable, alguien en búsqueda permanente. Pero para entenderse no basta con contemplarse. No se ve el mundo cuando uno sólo se mira el ombligo. Por ello Montaigne lee historia, por ello estudia filosofía, no para instruirse ni para dejarse convencer, sino para ver cómo han actuado otras personas, para poner su «yo» junto a otros.

Estudia «las almas ricas del pasado» para compararse con ellas. Estudia las virtudes, los vicios, los fallos y los méritos, la sabiduría y el infantilismo de los otros. La historia es su gran libro de texto porque, como él dice, en las acciones se revela el hombre.

De ahí que Montaigne no busque propiamente el «yo», su identidad; busca a la vez lo humano. Distingue claramente entre lo que hay de común en cada hombre y lo que es singular y único: la personalidad, una *essence*, una mezcla que no puede compararse con los demás y que ya a los veinte años está formada. Y a su lado está lo humano en general, aquello en lo que se asemejaban todos y cada uno de los seres frágiles y limitados que están sujetos a las grandes leyes, encerrados en el espacio entre el nacimiento y la muerte. Y así busca dos cosas. Busca el «yo», lo singular y único, el yo

Montaigne, que en modo alguno percibe como algo particularmente interesante y extraordinario, pero que sí es incomparable y que inconscientemente quiere mantener en el mundo. Busca en nosotros el «yo» que quiere encontrar sus propias manifestaciones, y después busca al otro «yo», el que nos es común a todos.

Como Goethe la «protoplanta», busca Montaigne al hombre primitivo, al hombre universal, la pura forma en la que todavía no hay nada acuñado, que no ha sido desfigurada por prejuicios e intereses, por costumbres y leyes. No es casual que le fascinase tan profundamente los brasileños que encontró en Rouen, gente que no conocía ningún dios, ningún caudillo, ninguna religión, ninguna ética, ninguna moral. En ellos vio al hombre natural y puro, la hoja en blanco y luego la escritura con la que cada hombre se inmortaliza en la página vacía. Hace suyo lo que Goethe dice en sus *Urworte* sobre la personalidad:

Como el día en que fuiste otorgado a este mundo  
el sol se levantaba entre el saludo de los astros,  
y en seguida y después creciste un día y otro,  
según la ley conforme a la cual fue tu entrada;  
así has de ser, no puedes escapar de ti mismo;  
así dijeron ya sibilas y profetas;  
ningún tiempo y ningún poder hacen pedazos  
una forma acuñada que evoluciona viva.<sup>[1]</sup>

Esa búsqueda de sí mismo, ese ponerse siempre al principio y al final de cada meditación, se ha calificado como el egoísmo de Montaigne, y especialmente Pascal lo tildó de orgullo, de complacencia en sí mismo y hasta de pecado, como su defecto radical. Pero la actitud de Montaigne no significa ningún rechazo de los demás, ni es tampoco el exhibicionismo de un Jean-Jacques Rousseau. Nada más lejos de él que la autocomplacencia y el autoencantamiento. No es un solitario ni un ermitaño; no busca mostrarse ni hacer alarde, se busca a sí mismo. Cuando dice que se analiza incesantemente, insiste a la vez en que se recrimina sin cesar. Actúa desde una voluntad que responde a su naturaleza. Y cuando comete un error, lo confiesa voluntariamente. Si bien puede ser cierto que constituye una arrogancia importunar a los hombres con el propio «yo», él no niega esa

propiedad, porque la posee, aunque pueda ser «enfermiza»: «Y yo no puedo ocultar ese error; no sólo prevalece en mí, sino que es mi vocación.» Es su función, su talento y también su alegría, mil veces más que su vanidad. La mirada hacia su «yo» no lo ha enajenado del mundo. No es un Diógenes que se esconde en su tonel, ni un Rousseau que se entierra en una monomaníaca locura persecutoria. No hay nada que lo amargue o pueda alejarlo del mundo que ama. «Yo amo la vida y la disfruto tal como Dios ha querido dárnosla.» El que haya cultivado su «yo» no lo ha convertido en un solitario, sino que le ha granjeado miles de amigos. Quien retrata su vida, vive para todos los hombres; quien da expresión a su tiempo, vive para todos los tiempos.

Es cierto, Montaigne se pasó toda la vida sin hacer otra cosa que preguntarse: ¿cómo vivo? Pero lo admirable, lo verdaderamente grandioso en él es que nunca intentó transformar esta pregunta en un imperativo haciendo del «¿cómo vivo yo?» un «¡así debes vivir tú!». El hombre que hizo grabar como lema en su medalla el *Que sais-je?* nada odió más en su vida que las afirmaciones categóricas. Jamás intentó aconsejar a otros lo que no tenía por completamente cierto: «Esto de aquí no es mi doctrina, es mi esfuerzo por saber, y no es la sabiduría de otras gentes, sino la mía.» Si otro podía sacar de ello alguna ventaja, él no tenía nada en contra. Aunque lo que dijera fuera una locura, un error, nadie podía verse perjudicado por ello. «Si me vuelvo loco, eso va a mi costa y sin perjuicio para nadie, pues es una tontería que se queda dentro de mí y que no tiene ningún tipo de consecuencias.»

Lo que buscaba, lo buscaba para sí. Y lo que encontró vale para cualquier otro tanto como quiera o pueda apropiárselo. Lo que se piensa en libertad jamás puede limitar la libertad de otro.

## VII

### *La defensa de la ciudadela*

En el conjunto de las obras de Montaigne yo no he encontrado más que una única fórmula y una única afirmación categórica: «La plus grande chose au monde est savoir être à soi.» No es la posición externa, ni la ventaja del linaje y del talento lo que constituye la nobleza del hombre, sino el grado en que logra preservar su personalidad y vivir su propia vida. Por eso el arte supremo de todas las artes es el arte de la autoconservación: «En las artes liberales empecemos por el arte que nos hace libres.» Y nadie desde luego lo practicó mejor. Esto parece, por una parte, una exigencia pequeña, pues, a primera vista, nada más natural que el hombre se sienta inclinado a seguir siendo él mismo, a llevar una vida «conforme a su disposición natural». Pero en realidad, y tras una mirada más atenta, ¿hay algo más difícil?

Para ser libre no hay que estar ni endeudado ni atado. Y atados lo estamos todos con el Estado, la comunidad, la familia; los pensamientos están sometidos a la lengua que hablamos; la persona aislada, el hombre completamente libre, es una quimera. Es imposible vivir en el vacío. Consciente o inconscientemente la educación nos hace esclavos de la costumbre, de la religión, de las opiniones; respiramos el aire del tiempo.

Renegar de todo esto es imposible. Montaigne lo sabe, él fue un hombre que en su vida cumplió fielmente con sus deberes respecto al Estado, la familia y la sociedad, se mantuvo fiel a la religión, al menos en sus aspectos visibles, y siempre guardó los modales. Lo que Montaigne buscaba para sí era simplemente encontrar la frontera. No tenemos que darnos, basta con que nos «prestemos». Es necesario «reservarse la libertad de nuestra alma, y no alquilarla fuera de las contadas ocasiones en que lo consideremos claramente correcto». No necesitamos alejarnos del mundo y retirarnos a una celda. Pero tenemos que establecer una diferencia: podemos querer esto o aquello, pero con nada tenemos que «unirnos matrimonialmente» más que con nosotros mismos. Y no es que Montaigne rechace las pasiones y los deseos, al contrario, siempre nos aconseja que disfrutemos todo lo posible. Es un hombre de este mundo que no conoce limitaciones de ningún tipo; quien disfrute de la política tiene que cultivar la política; quien ame los libros tiene que leer libros; quien ame la caza tiene que cazar; quien ame su casa, su hacienda y sus tierras, su dinero y sus cosas, tiene que entregarse a todo ello.

Pero lo más importante para él es que hay que tomar cuanto nos agrada, y no dejarse tomar por las cosas. «En la casa, en los estudios, en la caza y en cualquier otro ejercicio hay que llegar hasta las últimas fronteras del placer, pero hay que guardarse de sobrepasarlas, pues de lo contrario empieza a mezclarse el dolor.» El sentido del deber, la pasión y la ambición no deben arrastrarnos más allá de donde se quería y se quiere llegar realmente, hay que probar incesantemente lo que valen las cosas, y no sobrestimarlas; hay que terminar allí donde termina el gusto. Hay que mantener la cabeza despierta, sin atarse ni convertirse en esclavo, hay que ser libre.

Pero Montaigne no formula prescripciones de ninguna clase. Da sólo un ejemplo de cómo personalmente intenta sin descanso liberarse de cuanto le estorba, molesta y limita. Cabría montar este cuadro:

Estar libres de vanidad y orgullo; quizá lo más difícil.

No envanecerse.

Estar libres de temor y esperanza, de fe y superstición. Libres de convicciones y partidos.

Estar libres de las costumbres: «La costumbre nos oculta el verdadero rostro de las cosas.»

Libres de ambiciones y de cualquier forma de codicia: «La búsqueda de la gloria es la moneda más inútil, menos valiosa y más falsa que hay en circulación.»

Libres de la familia y del entorno. Libres de fanatismo: «Cada país cree poseer la religión más perfecta» y estar a la cabeza en todo. Ser libres del destino; nosotros somos sus señores; somos nosotros los que damos a las cosas color y rostro.

Y la última libertad: la libertad de la muerte. La vida depende de la voluntad de otros, la muerte depende de nuestra voluntad: «La plus volontaire mort est la plus belle.»

A Montaigne se le ha querido ver como el hombre que se liberó de todo, que no se ató a nada, que vivió en el vacío dudando de todo. Así lo describió Pascal. Pero nada más falso. Montaigne ama inconmensurablemente la vida. El único temor que conoció fue el de la muerte. Y en la vida amó todo lo que existe. «En la naturaleza nada es inútil, ni siquiera la inutilidad. Nada existe en el universo que no esté en su lugar adecuado.» Montaigne ama lo feo,

porque pone de relieve la belleza; el vicio, porque destaca la virtud; y lo mismo cabe decir de la estupidez y del crimen. Todo es bueno y Dios bendice la diversidad. Es importante lo que dice el hombre más simple, con los ojos abiertos se puede aprender hasta de los más necios, y de los analfabetos más que de los ilustrados. Ama al alma, que «está en varios pisos de la casa» y que se siente bien dondequiera que la coloque el destino; ama al hombre, que «puede conversar con el vecino sobre su casa, su caza, sus pleitos judiciales y que también se entretiene gustosamente con el carpintero y con el hortelano».

Lo único falso y criminal es pretender encerrar este mundo múltiple en doctrinas y sistemas; falso es desviar a otras personas de su libre juicio, de lo que realmente quieren, e imponerles por la fuerza algo que no está en ellos. Sólo quienes así actúan son irrespetuosos con la libertad, y nada ha odiado tanto Montaigne como la *frénésie*, el delirio furioso de los dictadores espirituales, que quieren acuñar sus «novedades» de forma descarada y petulante como la única verdad sin contradicciones del mundo y a quienes la sangre de cientos de miles de personas les es indiferente mientras a ellos les vaya bien.

Y así la actitud vital de Montaigne, como la de cualquier librepensador, desemboca en la tolerancia. Quien quiere pensar libremente por su cuenta, otorga ese derecho a cualquier otro, y nadie lo ha respetado más que él. No retrocede ante aquellos caníbales brasileños —una vez topó con uno de ellos en Rouen— porque hayan devorado hombres. Tranquila y claramente dice que le parece mucho más intolerable torturar, atormentar y martirizar a personas vivas. No hay creencia ni opinión que él rechace de antemano, no deja que su juicio lo perturbe prejuicio alguno. «De ninguna manera sucumbo al error habitual de juzgar a otro de acuerdo con mi imagen.» Advierte contra la violencia y contra la fuerza bruta, que como ninguna otra cosa pueden corromper y aturdir a un alma perfectamente equilibrada.

Y es importante verlo así, porque constituye una prueba de que el hombre siempre puede ser libre, en cualquier época. Cuando Calvino apoya los procesos contra las brujas y condena a morir a fuego lento a un adversario, cuando Torquemada envía a centenares de personas a la hoguera, curiosamente sus exaltadores los disculpaban diciendo que no habían podido actuar de otro modo por cuanto era imposible escapar por completo a las

ideas de su tiempo. Pero lo humano es inmutable. Aun en los tiempos de los fanáticos vivieron siempre personas humanitarias, y en la época de *El martillo de las brujas*, de la *Chambre Ardente* y de la Inquisición ni por un momento pudieron los fanáticos turbar la clarividencia y humanidad de un Erasmo, de un Montaigne y de un Castellio. Y mientras que los otros, los profesores de la Sorbona, los concilios, los legados, los Zwinglios y los Calvinos proclamaban «Nosotros sabemos la verdad», la divisa de Montaigne fue «¿Qué sé yo?». Y mientras ellos querían imponer con la rueda y el destierro el «¡Así tenéis que vivir!», su consejo proclama: ¡Pensad vuestras ideas, no las mías! ¡Vivid vuestra vida! ¡No me sigáis a ciegas, manteneos libres!

Quien piensa para sí libremente, respeta toda libertad sobre la tierra.

## VIII

Cuando en 1570, y a sus treinta y ocho años de edad, se retira a su torre, Michel de Montaigne cree haber echado el cierre definitivo a su vida. Como lo hará más tarde Shakespeare, también él ha conocido con una mirada perfectamente lúcida la fragilidad de las cosas, la «petulancia de los funcionarios, la locura de la política, la humillación del servicio cortesano, el aburrimiento del oficio de magistrado» y, sobre todo, su propia inadaptación para actuar en el mundo. Se ha esforzado por ayudar, y no lo han querido; se ha esforzado —aunque, por lo demás, de una manera no demasiado apremiante y siempre con el orgullo de un hombre que se respeta a sí mismo — por aconsejar a los poderosos y por calmar a los fanáticos, pero no se lo tomaron en serio. De año en año el tiempo está cada vez más revuelto, el país vive en un sobresalto y la Noche de San Bartolomé provoca un nuevo derramamiento de sangre. Hasta su casa, hasta su puerta, acecha la guerra

civil. Por ello ha tomado la decisión de no intervenir, de no dejarse conmovir. Ya no quiere ver el mundo, sólo quiere dejar que éste se refleje en su cuarto de estudio como en una cámara oscura. Ha dimitido y se ha resignado. Que los demás se esfuercen por los cargos, por la influencia, por la fama, él sólo se preocupa de sí mismo. Se ha atrincherado en su torre, ha levantado la muralla de sus mil libros entre él y el ruido. A veces realiza todavía alguna salida de su torre; viaja como caballero de la Orden de San Miguel al funeral de Carlos IX. Muestra sus vacilaciones cuando le tientan con alguna mediación política, pero está decidido a no participar ya animosamente y a superar el tirón de la actualidad; quiere ver las batallas de los duques de Guisa y de Coligny como ve la batalla de Platea. Se crea una artificial lejanía óptica, y está resuelto a no dejarse afectar en adelante, a no participar. Su mundo es el «yo». Quiere consignar algunos recuerdos, reunir algunas ideas, soñar más que vivir, esperar con paciencia la muerte y prepararse para ello.

Se dice lo mismo que todos nos decimos a menudo en épocas de confusión: no te inquietes por el mundo. No puedes cambiarlo, no puedes mejorarlo. Preocúpate de ti mismo, salva en ti lo que hay que salvar. Construye mientras los otros destruyen, procura ser personalmente racional en medio de la locura. Enciérrate y constrúyete tu propio mundo.

Pero ahora ha llegado 1580. Lleva diez años asentado en su torre, apartado del mundo y había creído que eso sería el final. Ahora reconoce su error o, mejor aún, sus errores, y Montaigne es un hombre siempre dispuesto a confesar sus errores. El primer error fue creer que con treinta y ocho años era un anciano: se había preparado demasiado pronto para la muerte —se había metido perfectamente vivo en el ataúd—. Ahora ha cumplido los cuarenta y ocho y ve con asombro que sus sentidos, lejos de haberse enturbiado, han ganado en agudeza, su pensamiento se ha aclarado y su alma está ahora más tranquila, es más curiosa, más impaciente. No se puede renunciar tan pronto a hojear el libro de la vida, como si se estuviera ya en la última página. Era hermoso leer libros, pasar una hora en Grecia con Platón, escuchar una hora la sabiduría de Séneca; era un descanso y una tranquilidad vivir con aquellos compañeros de otros siglos, con los mejores del mundo. Pero se vive en el propio siglo, aunque no se quiera, y el aire del tiempo

penetra también en los espacios cerrados, sobre todo cuando es un aire agitado, húmedo, febril y tempestuoso. Todos lo vivimos, y ni siquiera en el retiro puede el alma permanecer tranquila cuando el país está agitado. A través de la torre y de las ventanas percibimos la vibración del tiempo; podemos procurarnos una pausa, pero no es posible escapar por completo.

Y hay además otro error, que Montaigne reconoció poco a poco: había buscado la libertad retirándose del gran mundo, de la política, los cargos y negocios para entrar en el pequeño mundo de la casa y la familia; pero pronto se percató de que simplemente había cambiado una atadura por otra. De nada le ha servido arraigarse en la propia hacienda, porque allí brotan yedra y hierbajos que crecen alrededor del tronco y están los ratoncillos de las inquietudes que roen las raíces. De nada le ha servido la torre que se había construido, y en la que nadie podía entrar. Cuando mira desde las ventanas ve que hay escarcha en los campos y piensa en el vino avinagrado. Cuando hojea los libros, escucha abajo voces pendencieras y sabe que cuando salga de su estancia escuchará las quejas contra los vecinos y las preocupaciones de la administración. No es la suya la soledad de los anacoretas, porque él tiene propiedades y las propiedades sólo son de quien disfruta con ellas. Y Montaigne no está apegado a sus posesiones. «Amontonar dinero es un negocio difícil, del que no entiendo nada.» Pero la hacienda sí se apega a él y no le deja libre. Montaigne tiene una idea clara de su situación. Sabe que desde una perspectiva superior todas aquellas vejaciones no pasan de ser pequeñas cuitas. Personalmente le gustaría echarlo todo por la borda: «Para mí sería fácil renunciar a todo esto.» Pero mientras se ocupa de los negocios no se siente libre.

Propiamente hablando, Montaigne no es ningún Diógenes. Ama su casa, ama sus riquezas, su nobleza, y confiesa que para su seguridad interna siempre lleva consigo una arqueta con oro. Disfruta con su posición de gran señor. «Es un placer, lo confieso, dominar sobre algo, aunque sólo sea un pajar, y recibir obediencia bajo el propio techo. Pero es un placer aburrido y turbado por una serie de vejaciones.» Ha leído a Platón, y tiene que reñir con las gentes del servicio y pleitear con los vecinos, convirtiéndose cada pequeño detalle en un problema. La sabiduría le ordenaría no molestarse por todas estas pequeñeces. Pero —y cada uno de nosotros lo ha experimentado

— cuando se tiene una propiedad, o uno se agarra a ella o ella colgará de uno con mil pequeños ganchos, y sólo una cosa le puede ayudar: la distancia, que cambia todas las cosas. Únicamente la distancia exterior proporciona la interna. «Apenas he salido de mi casa, borro de mi mente todos estos pensamientos. Y si en mi casa se derrumba una torre, me preocupo menos por ello que cuando se cae una teja del tejado.» Quien se reduce a un lugar pequeño, adquiere proporciones pequeñas. Todo es relativo. Montaigne lo repite de continuo:

Lo que llamamos problemas carece de peso específico. Somos nosotros quienes los agrandamos o los empequeñecemos. La proximidad nos cansa más que la lejanía, y cuanto menores son las circunstancias que nos rodean, tanto más nos oprime lo pequeño. No es posible huir, pero sí podemos tomarnos unas vacaciones.

Todas estas razones —que a sus cuarenta y ocho años de edad y después del período de reclusión vuelven a despertar en él un *humeur vagabonde*, un deseo de regresar de nuevo al mundo arrancándose todos los hábitos, todas las normativas y seguridades— las expresa Montaigne con su soberana franqueza humana, y, como siempre, dice con toda claridad y precisión lo que sentimos cada uno de nosotros. Otra razón, y no menos importante, para explicar su huida de la soledad hay que leerla entre líneas. Siempre y por todas partes había buscado Montaigne la libertad y el cambio; pero también la familia es una limitación y el matrimonio una monotonía, y además tenemos la sensación de que no había sido completamente feliz en su vida doméstica. Pensaba que el matrimonio tenía de por sí la ventaja de los lazos legítimos, el honor, la duración... Todos «placeres aburridos y uniformes». Y Montaigne era un hombre de cambio, nada aficionado a los placeres aburridos y uniformes.

Que su matrimonio no hubiera sido un matrimonio de amor sino de conveniencia, más aún, que él más bien condene tales matrimonios de amor y se declare favorable al «matrimonio convenido», es algo que Montaigne repite con innumerables variantes, y que, personalmente, él sólo se había adaptado a una *habitude*. Durante siglos se le ha reprochado fundamentalmente que en su incommovible sinceridad adjudicara a las mujeres, más que a los hombres, el derecho de mantener un amante, y no

faltan biógrafos que por ello han dudado de la paternidad de sus últimos hijos.

Todo esto puede no ser más que consideraciones teóricas. Pero tras un matrimonio de muchos años no deja de ser curiosa esta reflexión: «En nuestro siglo las mujeres suelen retardar por lo general sus sentimientos y sus buenas inclinaciones hacia su marido hasta que está muerto. Nuestra vida está llena de disputas, y nuestra muerte rodeada de amor y solicitud.» Agrega incluso las tremendas palabras de que son pocas las mujeres casadas que en el estado de viudedad «no estén más sanas, siendo la salud una propiedad que no puede engañar». Tras sus personales experiencias con Xantipa, Sócrates no podía hablar del matrimonio en un tono más hostil. «Por ello no debes prestar atención alguna a sus ojos llorosos.» Y creemos escuchar las palabras que le dirige a su propia esposa en el momento de la despedida: «Una mujer no debería fijar sus ojos con tanta avidez en la frente de su marido, como si no pudiera soportar el verle volver la espalda, si él lo considera necesario.» En una ocasión, al hablar de un buen matrimonio, añade a renglón seguido la precisión «si es que tal matrimonio existe».

Por lo visto, los diez años de soledad habían dado sus frutos, pero ahora ya eran suficientes. Descubre que se ha entumecido, que se ha hecho pequeño, y si alguien se ha defendido a lo largo de su vida contra el entumecimiento ése ha sido Montaigne. Con el instinto que siempre advierte al hombre creativo cuándo es hora de cambiar de vida, reconoce el momento oportuno. «El mejor momento para dejar tu casa es cuando la has puesto en orden, de modo que aun sin ti pueda sobradamente mantenerse.»

Había puesto orden en su casa; los campos y la hacienda estaban en la mejor situación, y la caja de caudales tan repleta, que podía asumir perfectamente los costes de un largo viaje, así se desvanecía su temor de tener que pagar los placeres de su ausencia con preocupaciones a su regreso. También la otra empresa, la intelectual, la tenía en orden. Había llevado el manuscrito de sus *Ensayos* al impresor, y ya estaban impresos los dos tomos, que eran la cristalización de su vida. Había terminado un ciclo, y lo dejaba a sus espaldas como una serpiente cuando hace la muda de piel, para emplear una de las expresiones favoritas de Goethe. Ahora era el momento de comenzar de nuevo. Había espirado y ahora tenía que inspirar. Había echado

raíces y ahora le convenía desarraigarse una vez más. Se iniciaba un nuevo período. El 22 de junio de 1580, y tras un retiro voluntario de diez años — Montaigne nunca hizo nada que no fuera de su gusto—, aquel hombre de cuarenta y ocho años emprendía un viaje que lo iba a tener casi dos años alejado de su mujer y su torre, de su hogar y su trabajo, lejos de todo menos de sí mismo.

Era un viaje a lo desconocido, un viaje por viajar o, mejor, por el puro placer de viajar. Hasta entonces sus viajes siempre habían sido hasta cierto punto viajes de obligación, por encargo del Parlamento, por consideraciones cortesanas o por motivos comerciales. Habían sido más bien excursiones; pero esta vez era un auténtico viaje, sin otra meta que la persistente en él: encontrarse a sí mismo. Montaigne no se ha señalado previamente ninguna meta, no sabe lo que verá. Por el contrario, no quiere saber nada de antemano, y cuando la gente le pregunta por su destino responde de buen humor: «No sé lo que me encontraré en el extranjero, pero en cualquier caso sé muy bien de lo que huyo.»

¡Había estado demasiado tiempo en lo igual, ahora quiere lo diferente, y cuanto más diferente mejor! Quienes todo lo encuentran magnífico en su casa pueden sentirse más felices en esa frívola limitación; él no los envidia. Sólo el cambio le atrae, sólo de él se promete ganancia. Nada le atrae más en aquel viaje que el que todo sea diferente, la lengua y el cielo, las costumbres y las gentes, la presión atmosférica y la comida, las calles y el lecho. Y es que para él ver significa aprender, y comparar equivale a entender mejor: «No conozco mejor escuela en la vida que enfrentarse a otros hábitos vitales», los cuales nos muestran la infinita variedad de la naturaleza humana.

Para él empezaba un nuevo capítulo. Desde el arte de vivir, el arte de viajar se convierte en un arte de la vida.

Montaigne viaja para hacerse libre, y durante todo el viaje da un ejemplo de libertad. Viaja siguiendo su olfato, si así puede decirse. Evita en el viaje cuanto pueda recordarle una obligación, incluso una obligación para sí mismo. No se traza ningún plan. El camino lo conducirá a donde lleve, seguirá su disposición a donde lo empuje. Cabe decir que en vez de viajar

quiere dejarse viajar. En Burdeos, el señor Michel de Montaigne no desea saber dónde querrá estar la próxima semana el señor Michel de Montaigne, si en París o en Augsburgo. Eso tendrá que decidirlo libremente el otro Montaigne, el Montaigne de Augsburgo o el de París. Quiere ser libre hasta frente a sí mismo.

Sólo quiere moverse. Cuando cree haber omitido algo, vuelve a reandar el camino. La condición de no estar atado se va convirtiendo poco a poco en una pasión. Y hasta el saber, ya de camino, adónde el camino lleva, le ocasiona a veces una ligera desazón. «Encontraba tal placer en viajar, que la mera aproximación a un lugar donde había planeado quedarme, me resultaba odiosa, y pensaba en las diversas posibilidades de cómo viajar completamente solo a mi libre albedrío y comodidad.»

No buscaba cosas dignas de visitarse, porque para él merecía verse todo lo que era diferente. Por el contrario, cuando un lugar era muy famoso, prefería esquivarlo, porque ya lo había visto y descrito demasiada gente. Roma, la meta de todo el mundo, presiente que le resultará casi desagradable, y su secretario anota en el diario: «Yo creo que en realidad, de haber sido exclusivamente por él, habría preferido viajar a Cracovia o a Grecia por tierra más que dar la vuelta a Italia.» La divisa de Montaigne era siempre la misma: cuanto más diferente, mejor. Y aunque no hallase lo que esperaba o lo que otros le hicieran esperar, no estaba descontento. «Cuando no encuentro lo que en algún lugar me habían hecho esperar —porque la mayor parte de las informaciones que encuentro son falsas—, no lamento que mi esfuerzo haya sido inútil, ya que al menos he aprendido que esto o lo otro no era cierto.» Como al auténtico viajero, nada podía decepcionarle. Y, como Goethe, se decía a sí mismo: el disgusto es también una parte de la vida. «Las costumbres de los países extranjeros sólo me producen placer por su diversidad. Creo que cada uso está justificado a su modo. Si me sirven en platos de estaño, de madera o de loza, si me ofrecen carne cocida o asada, caliente o fría, si me dan manteca o aceite, nueces o aceitunas, me da enteramente lo mismo.» Y el viejo relativista se avergüenza de la gente de su tierra que, prisionera de la locura, se vería obligada a enfrentarse con cada uso opuesto a los suyos, y que se encontraría fuera de su elemento nada más salir de su aldea. Montaigne quiere ver en lo extranjero lo extraño —«Yo no

busco gascones en Sicilia, ya veo bastantes donde vivo»—, y por ello quiere evitar a las gentes de su país, a las que ya conoce lo suficiente. Quiere formarse su juicio, sin prejuicio alguno. Entre tantas otras cosas, en Montaigne se aprende también la manera de viajar.

Con una última preocupación —que podemos rastrear por la respuesta que él dio— buscaron a lo que parece seguir reteniendo en casa al viajero impetuoso. «¿Qué pasará contigo, si enfermas en el extranjero?», le preguntaban. De hecho, Montaigne padecía desde hacía tres años la enfermedad que aquejaba a todos los eruditos de su tiempo, debida según parece al tipo de vida sedentaria y a la alimentación inadecuada. Al igual que a Erasmo y a Calvino, le atormentaban los cálculos biliares, y parecía una dura exigencia tener que cabalgar durante meses por caminos desconocidos. Pero Montaigne, que marchaba no sólo para reencontrar su libertad, sino también para recuperar a ser posible su salud en aquel viaje, se encoge indiferente de hombros: «Cuando pinta mal por la derecha, me vuelvo hacia la izquierda, si no me siento lo bastante a gusto como para montar a caballo, me abstengo de hacerlo. Si he olvidado algo, vuelvo atrás... siempre sigue siendo mi camino.»

Y ésa fue la respuesta para la preocupación de que pudiera morir en el extranjero: si Montaigne tuviera que temer por ello, realmente apenas podría sobrepasar en coche los límites de su parroquia, y no digamos ya las fronteras de Francia. La muerte está en todas partes y en el fondo él preferiría encontrársela a caballo mejor que en la cama.

Como al auténtico cosmopolita le es indiferente.

El 22 de junio de 1580, Michel de Montaigne sale por la puerta de su castillo camino de la libertad. Le acompañan su cuñado, algunos amigos y un hermano de veinte años. La elección no es totalmente afortunada, parte con unos compañeros a los que él mismo declara más tarde como no totalmente atinados, y que a su vez sufrirían no poco con la personal, singular y caprichosa manera de Montaigne *de visiter les pays inconnus*. No es la salida de un *Grand seigneur*, pero no deja de ser un séquito vistoso. Y lo más importante es que no lleva consigo ningún prejuicio, ninguna altanería,

ninguna idea preconcebida.

El camino lo conduce primero a París, la ciudad que Montaigne ama desde siempre y que sigue encantándole cada vez que la visita.

Algunos ejemplares de su libro ya le han precedido, pero lleva personalmente dos volúmenes para entregárselos al Rey. No es que Enrique III tuviera mucho interés por su libro, además, como de costumbre, estaba en guerra, pero como todo el mundo en la corte leía el libro y quedaba encantado con él, también él lo lee e invita a Montaigne a presenciar el asedio de La Fére. Después de unos años, Montaigne, a quien todo le interesa, contempla de nuevo la guerra real, al tiempo que su crueldad, pues uno de sus amigos, Philibert de Gramont, murió allí de un balazo. Acompañó su cadáver hasta Soissons, y el 5 de septiembre de 1580 empezó a escribir su curioso diario. En singular analogía con Goethe —y al igual que el soldado del rey Francisco I: el padre de Montaigne—, el enjuto comerciante había empezado un diario y se lo había llevado a Italia; igual que el hijo del consejero —Goethe— también el hijo de Pierre Eyquem continuaba la tradición. Su secretario anota todos los sucesos hasta Roma, donde Montaigne le da vacaciones. Allí es él quien continúa escribiendo, y además lo hace —siguiendo su voluntad de acomodarse lo más posible al país— en un italiano bastante bárbaro, hasta el día en que vuelve a cruzar la frontera francesa: «Aquí se habla francés, por lo que me despido de esta lengua extranjera»; de manera que podemos seguir el viaje de principio a fin.

La primera visita lo lleva a los baños de Plombières, donde Montaigne, en una cura intensa de diez días, intenta remediar su padecimiento. Después recorre Basilea, Schaffhausen, Constanza, Augsburgo, Munich y el Tirol camino de Verona, Vicenza, Padua y Venecia. Desde allí parte para Ferrara, Bolonia, Florencia y Roma, adonde llega el 15 de noviembre. La descripción del viaje no es ninguna obra de arte, tanto más si se tiene en cuenta que sólo una mínima parte es de Montaigne y no está escrita en su lengua. No muestra al artista que había en Montaigne, pero sí nos muestra al hombre con todas sus cualidades y hasta con sus pequeñas debilidades; un rasgo conmovedor es la vanidad del *parvenu* por la que él, el nieto de pescaderos y de comerciantes judíos, entrega a las mesoneras su bello escudo de armas pintado como regalo de despedida especialmente valioso. Siempre constituye un placer —¿y quién

lo ha conocido mejor que Montaigne?— ver a un hombre inteligente haciendo tonterías, y a un hombre libre, que desprecia las exterioridades, en medio de sus gestos vanidosos.

Al principio todo va perfectamente bien. Montaigne está de muy buen humor y la curiosidad se impone a sus males. El hombre de cuarenta y ocho años, que siempre se burla de su *vieillesse*, supera a los jóvenes en aguante. Desde muy temprano, y sólo con un trozo de pan, está sobre la silla de montar, pero cuando cabalga todo le parece bien: la litera, el pan, el carruaje, la silla y los paseos a pie. Las malas posadas más que disgustarle le divierten. Su gozo principal es ver gentes, por todas partes gentes diferentes y costumbres distintas. Por doquier busca a la gente, y gente de todas clases. De cada uno procura saber cuál es su *gibier* —lo que nosotros llamaríamos su *hobby*.

Como a quien busca es al hombre, ignora las clases, y en Ferrara come con el duque y conversa con el Papa al igual que lo hace con párrocos protestantes, zwinglianos y calvinistas. Las curiosidades que visita no son las que figuran en el Baedeker. De las obras de Rafael y de Miguel Ángel, así como de los monumentos, habla poco. Pero asiste a la ejecución de un criminal, se deja invitar por una familia judía a una ceremonia de circuncisión, visita bibliotecas, acude a los baños de Lucca, pide a las campesinas que bailen y charla con cualquier *lazzarone*. Pero no va de aquí para allá para ver cualquier curiosidad conocida. A él le resulta curioso todo lo que es natural. Sobre Goethe tiene la gran ventaja de no conocer a Winckelmann, que a todos los viajeros de su siglo les imponía Italia como un estudio de historia del arte. Contempla Suiza e Italia como realidades vivas. Para él, todo está en la línea de la vida. Asiste a la misa del Papa, es recibido por él y mantiene largas conversaciones con los dignatarios eclesiásticos, que le hacen propuestas respetuosas para la próxima edición de su libro: simplemente ruegan al gran escéptico que deje de lado la palabra *fortune*, que utiliza con demasiada frecuencia, y que la sustituya por «Dios» o «la divina providencia». Se deja agasajar y que le nombren solemnemente ciudadano romano, y hasta se esfuerza por serlo, orgulloso de ese honor —los modos de un *parvenu* en el hombre más libre—. Pero nada de eso le impide confesar abiertamente que su interés principal en Roma, como ya antes en Venecia, se

centra en las cortesanas, a cuyas costumbres y peculiaridades otorga más espacio en su diario que a la Capilla Sixtina y la catedral de Florencia. Volvía a él una especie de juventud nueva, que buscaba su camino natural. Algún dinero de la caja con monedas de oro que llevaba consigo parece que acabó en manos de aquellas damas, en parte a cambio de su conversación, que — según él cuenta— a menudo se la hacían pagar más cara que sus demás servicios.

La última etapa de su viaje se la amargó la enfermedad. Realizó una cura en los baños de Lucca, que no pasó de ser una cura desastrosa. Su odio a los doctores lo llevó a curarse él mismo; libre de todo, quiso ser su propio médico. Fueron circunstancias muy graves las que lo atormentaron, y a las dolencias habituales se sumaron terribles dolores de muelas y de cabeza. Por un momento hasta pensó en el suicidio. Y en medio de aquella cura llegó una noticia, de la que cabe dudar que le alegrara: los ciudadanos de Burdeos le habían nombrado su alcalde. El nombramiento resulta sorprendente, pues hacía ya once años que Montaigne había abandonado sus cargos como simple consejero. Fue la reciente fama de su libro la que había movido a los ciudadanos de Burdeos, sin su conocimiento ni aprobación, a obligarle a aceptar el cargo; quizás intervino también su familia, para hacerle volver mediante aquel reclamo. Como quiera que fuese, Montaigne regresó a Roma y desde allí emprendió el viaje a su casa y a su mujer. El 30 de noviembre de 1581, tras una ausencia de diecisiete meses y ocho días, como anota cuidadosamente, retorna de nuevo a su castillo. Y llega más joven, espiritualmente más fresco y vital que nunca. Dos años después nacería el menor de sus hijos.

Montaigne había intentado lo más difícil del mundo: vivir para sí mismo, ser libre y llegar a serlo cada vez más. Y al cumplir los cincuenta años creyó que estaba cerca de esa meta. Pero ocurrió algo singular: precisamente entonces, cuando él se aparta del mundo para dedicarse exclusivamente a sí mismo, el mundo lo reclama. De joven había buscado la actividad y las dignidades públicas, y no se las concedieron. Ahora se le obligaba a aceptarlas. En vano se había ofrecido a los reyes empeñándose por entrar en la corte, y ahora lo forzaban con ocupaciones nuevas y cada vez más altas. Justamente ahora, cuando él sólo intentaba conocer al hombre en sí, eran los otros quienes reconocían su valor.

Cuando el 7 de diciembre de 1581 le llegó aquella carta que le comunicaba que, sin su intervención y «con el asentimiento general», había sido nombrado alcalde de Burdeos, y donde le rogaban que «por amor a la patria» aceptase aquel *charge* —verdadera carga para Montaigne—, parece que Montaigne todavía no estaba decidido a renunciar a su libertad. Se sentía tan enfermo y tan atormentado por su coleditiasis, que a veces hasta pensó en el suicidio. «Cuando no se pueden eliminar esos sufrimientos, se impone poner fin con valor y rapidez; ésa es la única medicina, la única línea de conducta y la única ciencia.» ¿Por qué aceptar ahora un cargo, cuando él había conocido su propia capacidad interior? Y un cargo además que sólo proporcionaba trabajo, pero no dinero ni honores especiales. Sin embargo, cuando Montaigne entró en su castillo, se encontró una carta del Rey, con fecha de 25 de noviembre, que de modo bastante claro convertía en una orden el simple deseo de los ciudadanos de Burdeos. Empieza el Rey manifestando cortésmente cuánto le alegraba confirmar una elección que se había realizado sin intervención del propio Montaigne y en su ausencia —consecuentemente de una forma totalmente espontánea—. Y le encarga que acepte el servicio «sin tardanza ni excusas». La última frase le corta expresamente cualquier retirada: «Y con ello daréis un paso que a mí me agradará mucho, lo contrario me desagradaría en extremo.» No había réplica posible a semejante orden real. Y con la misma desgana con que había heredado de su padre la coleditiasis acepta esta otra herencia de la alcaldía.

Lo primero, de acuerdo con su extraordinaria honradez, fue advertir a sus electores que no esperasen de él una entrega tan total como la de su padre, cuya alma vio él «cruelmente turbada por aquellas cargas públicas» y quien, en aras de su deber, había sacrificado sin descanso sus mejores años, su salud y su hacienda. Ciertamente era que sabía que carecía de odio, ambición, codicia y violencia, pero también conocía sus defectos: los fallos de memoria, de *vigilance*, de atención permanente, su falta de experiencia y de energía. Como siempre, Montaigne estaba decidido a guardar para sí su realidad última, la mejor y más valiosa, *son essence*, y hacer todo cuanto se le exigía e imponía con la mayor prudencia y lealtad, pero nada más. Y para manifestar públicamente que no se apartaría de sí mismo, no fijó su residencia en Burdeos, sino que continuó viviendo en su castillo de Montaigne. No obstante parecía que, como ocurre en sus escritos, con sólo aportar la mitad de esfuerzo, molestias y tiempo, Montaigne conseguía más que cualquier otro gracias a su mirada rápida y a su profundo conocimiento del mundo. Que no estaban descontentos con él lo demuestra el hecho de que en julio de 1583, transcurrido el período de su mandato, la ciudadanía volvió a elegirlo para otros dos años de alcalde.

Pero no bastó con aquel cargo y sus obligaciones: apenas iniciado el requerimiento de la ciudad, siguieron los requerimientos de la corte, del Estado, de la alta política. Durante años, los poderosos habían tratado a Montaigne con una cierta desconfianza, la que alimentan siempre los hombres de partido y los políticos profesionales hacia el hombre libre e independiente. Se le reprochó pasividad en una época en la que, como él dice, «todo el mundo estaba demasiado activo». Él no se había ligado a un solo rey, a un único partido, a un grupo exclusivo; a sus amigos no los elegía por sus señas de partido ni por su religión, sino por sus méritos personales. Un hombre así hubiera resultado inútil en una época de «esto o lo otro», o en la época de la amenazadora victoria o de la amenazadora destrucción de los hugonotes en Francia. Pero ahora, tras las horrorosas devastaciones de la guerra civil, después de que el fanatismo hubiera llegado *ad absurdum*, de repente en la política el hasta entonces defecto de la imparcialidad se convierte en una ventaja, y el hombre que siempre se había mantenido libre de prejuicios y condenas, el insobornable a las ventajas y la fama de los

partidos, se convierte en el mediador ideal. La situación en Francia había cambiado notablemente. Tras la muerte del Duque de Anjou, el heredero legítimo del trono de Enrique III era, según la ley sálica, Enrique de Navarra —que luego sería Enrique IV— en tanto que esposo de la hija de Catalina de Médicis. Pero Enrique de Navarra era hugonote y caudillo de su partido. Estaba, por ello, en abierta oposición a la corte, que maquinaba la eliminación de dicho partido, y en abierta oposición al castillo real, desde cuyas ventanas hacía un decenio se había dado la orden de la Noche de San Bartolomé; ésa era la razón por la que el partido opuesto, los Guisas, intentaba impedir la legítima sucesión al trono. Ahora bien, como Enrique de Navarra no quería renunciar a su derecho, parecía inevitable una guerra civil; a no ser que se llegara a un acuerdo entre él y el rey reinante, Enrique III. Para esta importante e histórica misión, que debía asegurar la paz de Francia, un hombre como Montaigne venía a ser el mediador ideal, no sólo por su talante conciliador, sino también porque personalmente era el hombre de confianza tanto del rey Enrique III como de Enrique de Navarra, pretendiente al trono. Una especie de amistad lo vinculaba a este joven soberano, y Montaigne se la mantuvo incluso en un tiempo en que Enrique de Navarra fue excomulgado por la Iglesia; por lo cual —como escribirá más tarde— tuvo que confesar a su párroco como un pecado el haber mantenido contacto con él.

Enrique de Navarra visitó a Montaigne en su castillo con un séquito de cuarenta nobles y con toda su servidumbre en 1584, y durmió en su propio lecho. Le confió las misiones más secretas, y buena prueba de la honradez y fidelidad con que Montaigne las llevó a cabo es el hecho de que algunos años después, en la crisis más grave entre Enrique III y el futuro Enrique IV, de nuevo ambos lo eligieron precisamente a él como mediador.

En el año 1585 hubiera terminado el segundo período de Montaigne como alcalde de Burdeos y se le hubiera hecho una solemne despedida con discursos y honores. Pero el destino no quiso una marcha tan hermosa para él. Había mantenido una actitud valiente y enérgica mientras la ciudad se vio amenazada con el rebrote de la guerra civil entre hugonotes y liguistas. Había

llevado a cabo el rearme, día y noche había velado con los soldados y preparado la defensa. Pero ante otro enemigo, la peste que aquel año estalló en Burdeos, emprendió la huida presa del pánico, dejando su ciudad en la estacada. Para su naturaleza egocéntrica la salud fue siempre lo más importante. No era un héroe y nunca se presentó como tal.

Hoy ya no podemos formarnos una idea de lo que la peste significaba para aquel tiempo. Sólo sabemos que en todas partes era señal de huida, como lo fue para Erasmo y para muchos otros. En menos de seis meses murieron en la ciudad de Burdeos diecisiete mil personas, la mitad de su población. Quien podía hacerse con un carruaje o con un caballo, emprendía la huida; allí sólo se quedaba *le menu peuple*. También en la casa de Montaigne entró la peste, por lo que decidió abandonarla. Todos se pusieron en camino, la anciana madre Antonietta de Louppes, su mujer y su hija. Entonces habría tenido ocasión de mostrar su entereza de ánimo, pues «mil formas diversas de males se dieron de repente en una secuencia incesante». Sufrió graves pérdidas en sus bienes, tuvo que dejar su casa vacía y desprotegida, por lo que cualquiera pudo tomar y tomó lo que quiso. Sin ropa de abrigo, tal como estaba vestido, huyó de su casa sin saber hacia dónde, porque nadie acogía a la familia que huía de una ciudad apestada. «Los amigos la temían, uno mismo la temía, el miedo invadía a la gente que buscaba alojamiento, y de repente había que cambiar de residencia con sólo que alguien de la comunidad se quejase de que le dolía la punta de un dedo.» Fue un viaje terrible; de camino vieron los campos sin labrar, la aldeas abandonadas y los cadáveres insepultos de los apestados. Durante seis meses tuvo que servir «tristemente de guía de aquella caravana» y mientras, los *jurats*, a los que había confiado toda la administración de la ciudad, le escribían carta tras carta. Por lo que parece, la huida de Montaigne irritó a todos, que reclamaban su regreso y acabaron por comunicarle que su mandato había terminado. Pero tampoco para la despedida prescrita regresa Montaigne.

Con aquella huida pánica de la peste, la fama de Montaigne, su honor y su dignidad sufrieron algunas pérdidas, aunque se salvó la *essence*. En

diciembre, y ya desaparecida la peste, Montaigne regresó a su castillo tras seis meses de vagabundeo y recuperó el viejo quehacer de buscarse y conocerse a sí mismo. Empezó un nuevo libro de *Ensayos*, el tercero. De nuevo había recuperado la paz y estaba libre de molestias, excepto de la coleditiasis. Y ahora a esperar tranquilo hasta que llegase la muerte, que ya varias veces le «había tocado con la mano». Parece que debía de tener paz después de haber vivido tanto: guerra y paz, el mundo, la corte y la soledad, pobreza y riqueza, trabajo y ocio, salud y enfermedad, viajes y hogar, fama y anonimato, amor y matrimonio, amistad y soledad.

Pero todavía le falta lo último, todavía no lo ha probado todo. Todavía le llama el mundo una vez más. La situación entre Enrique de Navarra y Enrique III se ha agravado peligrosamente. El Rey había enviado un ejército a las órdenes de Joyeuse contra el sucesor al trono, pero Enrique de Navarra lo había aniquilado por completo el 23 de octubre de 1587 en Coutras. Enrique de Navarra podía ahora marchar vencedor sobre París e imponer por la fuerza su derecho al trono y ocuparlo. Pero su prudencia le advierte de no poner en juego su éxito, y quiere una vez más abrir negociaciones. Tres días después de aquella batalla, un grupo de jinetes cabalga hacia el castillo de Montaigne. El jefe solicita entrada, que se le concede de inmediato. Es Enrique de Navarra, que tras su victoria busca consejo en Montaigne para aprovechar al máximo aquel triunfo por la vía diplomática y pacífica. Se trata de una misión secreta. Montaigne deberá viajar a París como mediador y deberá presentar al Rey sus propuestas. Al parecer se trataba nada menos que del punto decisivo que durante siglos habría de garantizar a Francia la paz y la grandeza: la conversión de Enrique de Navarra al catolicismo.

En pleno invierno, Montaigne se puso de inmediato en camino. En su cofre metió un ejemplar corregido de los *Ensayos* y el manuscrito del nuevo libro tercero. Pero no fue un viaje tranquilo, pues de camino un destacamento cayó sobre el viajero y lo despojaron. Por segunda vez vivía Montaigne la guerra civil en sus propias carnes, y apenas llega a París, donde por el momento no está el Rey, es hecho prisionero y conducido a la Bastilla. Cierto que sólo permaneció allí un día, porque Catalina de Médicis mandó liberarlo de inmediato. Pero una vez más, el hombre que buscaba la libertad por doquier tuvo que experimentar de esa forma lo que significa verdaderamente

verse privado de ella. Viajó después a Chartres, Rouen y Blois, para conseguir la audiencia con el Rey. Con ello terminó su misión y de nuevo regresó a su castillo.

En el viejo castillo está ahora sentado aquel hombrecillo ocupando su habitación de la torre. Se ha hecho viejo, se le ha caído el pelo y le ha dejado la cabeza redonda y calva; también se ha quitado su bella barba de color castaño desde que empezó a encanecer. A su alrededor se ha hecho el vacío; su anciana madre todavía ronda por las estancias como una sombra de casi noventa años. Sus hermanos se han marchado, la hija se ha casado y se ha ido con el yerno. Montaigne tiene una casa y no sabe a manos de quién pasará después de su muerte. Él conserva su blasón y es el último titular. Todo parece acabar. Pero precisamente en aquella última hora irrumpe todo de nuevo: ahora, cuando ya es demasiado tarde, se le ofrecen las cosas a quien las había despreciado. En 1590 Enrique de Navarra, de quien había sido consejero y amigo, se convirtió en rey de Francia con el nombre de Enrique IV. Montaigne sólo tenía que acudir presto a la corte, alrededor de la cual todos revoloteaban, y seguro que ocuparía el puesto más alto junto al soberano al que aconsejó y aconsejó tan bien. Podría convertirse en lo que Michel Hôpital había sido bajo Catalina: el consejero prudente que induce a la clemencia, el gran canciller. Sólo que Montaigne no quiere nada. Se contenta con enviar sus saludos al Rey en una carta y se excusa por no poder acudir. Le exhorta a la clemencia y le escribe estas hermosas palabras: «Un gran conquistador del pasado pudo alardear de haber dado a sus enemigos sometidos la misma oportunidad de quererle que a sus amigos.» Pero los reyes no gustan de quienes buscan su favor, y menos aún de quienes no lo buscan. Algunos meses después, el Rey escribe a su antiguo consejero en un tono más firme a fin de ganárselo para su servicio y, según parece, haciéndole una oferta financiera. Pero si a Montaigne ya le disgustaba servir, más le disgustaba aún incurrir en la sospecha de venderse. Y orgulloso responde al Rey: «Jamás he obtenido del favor de los soberanos ningún tipo de ventajas materiales; ni las he deseado ni las he merecido... Yo, Sire, soy tan rico como deseo.» Sabe que ha logrado lo que Platón calificó una vez como lo

más difícil sobre la tierra: salir de la vida pública con las manos limpias. Con orgullo escribe las palabras que compendian una mirada retrospectiva a su vida: si alguien quiere mirar hasta el fondo de su alma, verá que ha sido incapaz de ofender a nadie ni tampoco de perjudicarlo, incapaz de venganza o de envidia, de crear molestias a propósito o de no mantener su palabra. «Y aunque nuestro tiempo me dio ocasión, como a cualquier otro, jamás cargué mi mano para atacar la propiedad o hacienda de otro francés. Sólo he vivido de lo propio, en la guerra y en la paz, y jamás me he servido de nadie sin remunerarle debidamente. Yo tengo mis leyes y mi tribunal de justicia, que me juzga.»

Un poco antes de su muerte lo llamaron los supremos mandatarios, de los que hacía mucho tiempo nada quería ni esperaba. Un poco antes de su muerte, al hombre, que se sentía viejo y sólo ya una parte y sombra de su «yo», aún le llegó algo que desde hacía mucho tiempo ya no esperaba: un destello de ternura y amor. En tono nostálgico Michel de Montaigne había dicho que quizás era el amor lo único que aún podía reanimarlo.

Y entonces ocurre lo increíble. Una muchacha joven de una de las principales familias de Francia, Marie de Gournay, apenas mayor que su hija más pequeña a la que acababa de casar, se apasiona por los libros de Montaigne. Le gustan, los idolatra y busca su ideal en aquel hombre. Hasta qué punto aquel amor no apuntaba simplemente al autor, al escritor, sino también al hombre, es algo difícil de establecer, como ocurre siempre en tales casos. Pero Montaigne viaja a menudo hasta la casa de ella, y junto a ella permanece algunos meses en la residencia de la familia, en las cercanías de París; la muchacha se convierte en su *fille d'alliance* y él le confía lo más precioso de su herencia: la edición de sus *Ensayos* después de su muerte.

Y entonces a él, que había estudiado la vida y cada una de sus experiencias, no le queda por saber más que una cosa, la última de la vida, la muerte. Murió sabio, como sabio había vivido. Su amigo Pierre de Brach escribe que su muerte fue tranquila «después de una vida feliz» y que debía considerarse una suerte el que lo librara de una gota paralizante y de su dolorosa coleditiasis. Pero los frutos de su espíritu no cesarán —pese al tiempo— de alegrar a los hombres de espíritu y buen gusto.

Recibió la extremaunción el 13 de septiembre de 1592, y poco después

murió. Con él se extinguía el linaje de los Eyquem y de los Paçagón. No descansa como su padre junto a sus antepasados, sino que yace aparte, en la iglesia de los Feuillants de Burdeos, el primero y último de los Montaigne, y el único que transmitió ese apellido a través de los tiempos.

Escrito en Petrópolis, Brasil, en 1941-42

## CHATEAUBRIAND

Cada cambio violento que se da en el mundo, llámese guerra o revolución, arrastra fácilmente al artista introduciéndolo en el entusiasmo de la multitud. Pero a medida que la idea soñada en común empieza a hacerse realidad en la comunidad terrena, el espíritu crédulo del individuo se desilusiona frente a esa realidad. A finales del siglo XVIII los poetas de Europa perciben por vez primera ese conflicto eterno e inevitable entre el ideal social o nacional y su plasmación concreta, demasiado humana y sombría. Toda la juventud intelectual y hasta las mentes más maduras ponen alegremente su corazón en la Revolución francesa, en el ímpetu aquilino de Napoleón, en la unidad alemana, marmitas incandescentes en las que se mezcla la voluntad febril de los pueblos. Klopstock, Schiller, Byron lanzan gritos de júbilo: por fin van a hacerse realidad los sueños de Rousseau sobre la igualdad humana, de los escombros de la tiranía surgirá la nueva república universal; felizmente desde las estrellas volverán a cernirse sobre el tejado terrestre las alas luminosas de la libertad. Pero cuanto más se formulan en decretos y se legalizan la libertad, la igualdad y la fraternidad, cuanto más estatales y burguesas se hacen, tanto más prosaicos acaban siendo los santos soñadores; los libertadores se convierten en tiranos, el pueblo degenera en populacho, y la fraternidad, en una espada sangrienta.

De ese primer desengaño del siglo nació el Romanticismo. Siempre se paga caro el simple hecho de soñar ideas en común. Quienes las transforman en hechos, los Napoleones, los Robespierres y los cien generales y diputados, configuran la época y se emborrachan de poder: bajo su tiranía gimen los demás, la Bastilla se convierte en guillotina y los desengañados se doblegan bajo la voluntad dictatorial, se inclinan ante la realidad. Pero los románticos, los nietos de Hamlet, indecisos entre el pensamiento y la acción, no quieren doblegarse ni dejarse doblegar; quieren simplemente seguir soñando, soñar de continuo en un mundo en el que lo puro se mantenga puro y las ideas

revistan formas heroicas. Y así cada vez se alejan más de su época.

Pero ¿cómo escapar de ella?, ¿adónde huir? «Vuelta a la naturaleza», había gritado proféticamente Rousseau, el padre de la Revolución, medio siglo antes. Pero la naturaleza de Rousseau —y así sus discípulos lo habían aprendido— no pasaba de ser un concepto imaginario, una construcción mental. Su naturaleza, la soledad ideal, había sido destruida por el tijeretazo de los departamentos republicanos; el pueblo soñado por Rousseau, tan moralmente incorrupto, hacía mucho tiempo que se había convertido en el populacho de los tribunales de sangre. En Europa ya no quedaba ni naturaleza ni soledad alguna.

En aquella miseria, los románticos seguían huyendo: los alemanes, eternos soñadores, huían al laberinto de la naturaleza (Novalis), a la fantasía, a la fábula (E. T. A. Hoffmann), a un helenismo subterráneo (Hölderlin); los franceses y los ingleses, más sensatos, escapaban hacia lo exótico. Al otro lado de los mares, más allá de la cultura, es donde buscan la «naturaleza» de Jean-Jacques Rousseau; y a «los hombres buenos», entre los hurones y los iroqueses de los grandes bosques divinos en 1809. Mientras su patria luchaba a vida o muerte contra Francia, Lord Byron zarpa para Albania y glorifica el puro encanto heroico de los arnaútes y los griegos. Por su lado, Chateaubriand envía a su héroe entre los indios del Canadá, y Victor Hugo se inspira en lo oriental. Hacia todas partes huían los desilusionados para ver florecer puro, en una tierra virgen, su ideal romántico.

Pero adondequiera que huían, llevaban consigo su desilusión. Por doquier aparecen con la sombría tragedia de los ángeles expulsados, hundiéndose en la melancolía: exaltan su debilidad anímica, que se escabulle de la acción y se aleja de la vida, hasta convertirla en un gesto de soledad altivo y desdeñoso. Se jactan de todos los pecados de incestos y crímenes que jamás cometieron; en tanto que primeros neurasténicos de la literatura, son a la vez los primeros comediantes del sentimiento que, violentamente, se sitúan fuera de lo normal para hacerse los interesantes desde una voluntad literaria. Con su desencanto personal, con el hermafroditismo de su voluntad paralizada y soñadora crean el veneno del que enfermará más tarde toda una joven generación: el dolor del mundo, que, décadas después, aún padecerá toda la lírica alemana, francesa e inglesa.

¡Qué grandes resultaron para el mundo todos aquellos héroes patéticos que hincharon su sentimentalismo hasta la comicidad: René, Heloise, Obermann, Childe Harold y Eugen Onegin! ¡Cómo los amó toda una juventud, la de los desilusionados y melancólicos, cómo se entusiasmaba con aquellas figuras, que nunca fueron totalmente verdaderas ni podían serlo, pero cuyo lirismo patético tan dulce resultaba a los fanáticos! ¿Quién podrá contar los millones de lágrimas derramadas sobre los nombres de René y de Atala?, ¿quién podrá medir la compasión desbordada ante su melancólico destino? Nosotros, desde la distancia, los vemos con mirada escrutadora y casi con risas, y sentimos que ya no son de nuestra sangre, de nuestro espíritu; pero el arte, eternamente uno, mantiene trabadas muchas cosas y todo lo que configura se mantiene siempre cercano y presente. Donde el arte entra en acción, ni siquiera lo muerto desaparece por completo. Con el arte ni se marchitan los sueños ni se ajan los deseos. Y así continuamos bebiendo de los labios exangües aliento y música.

«Introducción a Chateaubriand», *Romantische Erzählungen*, Viena-Leipzig, Rikola Verlag, 1924

## JAURÈS

Hace ocho o nueve años lo vi por primera vez en la Rue Saint-Lazare. Eran la siete de la tarde, la hora en que la estación de un color negruzco acerado con la esfera luminosa de su reloj atrae de repente a las masas como un imán. Los talleres, las casas, las tiendas arrojan de golpe a la calle a todas sus gentes, y como un torrente negro recrecido todos suben a los trenes, que desde la estación neblinosa los transportan al aire libre. Me asfixiaba yo lentamente en medio de aquel ambiente sofocante y opresivo, cuando de repente un amigo me tocó ligeramente y me dijo: *Tiens! V'la Jaurès!* Levanté la vista, pero ya era demasiado tarde para cazar al vuelo la silueta de quien nos había sobrepasado. Sólo pude ver su ancha espalda, como la de un cargador, los hombros poderosos, el cuello de toro corto y sólido, y mi primera impresión fue la de una fuerza campesina e imperturbable. La cartera bajo el brazo, el pequeño sombrero redondo sobre la cabeza poderosa, un poco encorvado, como el labriego detrás del arado, y tan duro como él, andaba con las piernas abiertas y avanzaba lento e imperturbable a través de la impaciente muchedumbre. Nadie reconocía al gran tribuno, los mozos le adelantaban rápidos, los apresurados le tomaban la delantera y en su carrera chocaban con él, pero él mantenía el paso imperturbablemente firme en su lento avance. La resistencia de la masa que fluía oscura y se desbordaba con fuerza se rompía como en un peñasco contra aquel hombre pequeño y recio, que allí caminaba a solas consigo mismo y araba su personalísimo campo: la multitud oscura y desconocida de París, el pueblo que iba y volvía del trabajo.

De aquel encuentro fugaz no quedó en mí más que la sensación de una fuerza indomable, telúrica y obstinada en lograr su meta. Pronto habría yo de verlo mejor y pronto aprendería que aquella fuerza no era más que un fragmento de

su compleja personalidad. Unos amigos me habían invitado a comer y nos reunimos cuatro o cinco personas en una habitación pequeña. De repente entró también él y desde aquel momento todo fue suyo: la estancia, que su poderosa voz tonante llenó, y nuestra atención a sus palabras y a sus miradas, pues su cordialidad era tan fuerte, tan manifiesta su presencia, tan cálida la sensación de su vida interior, que inconscientemente cada uno se sentía estimulado y potenciado en la suya propia.

Llegaba precisamente del campo, y su rostro ancho y abierto, en el que destacaban sus ojillos hondos y penetrantes, tenía el sano color del sol, y el apretón de su mano era el de un hombre libre, no cortés sino cordial. Jaurès parecía entonces especialmente contento; trabajando al aire libre, en su huertecillo, con la azada y la pala, había insuflado en su sangre una nueva fuerza y frescura vital, y ahora la compartía y se entregaba con toda la generosidad de su ser. Para cada uno tenía una pregunta, una palabra, una efusión cordial antes de hablar de sí mismo, y se podía percibir maravillosamente cómo sin pretenderlo empezaba a crear a su alrededor un aura de calor y vitalidad, en la cual podría después desarrollar su propia vitalidad de forma libre y creativa.

Todavía me acuerdo perfectamente cómo de pronto se volvió hacia mí, porque en aquel instante lo miré por primera vez a los ojos. Eran pequeños, pero despiertos y penetrantes pese a su bondad, atacaban sin hacer daño, penetraban sin resultar impertinentes. Se interesó por algunos amigos del partido vienés, y yo hube de lamentar que no los conocía personalmente. Después me preguntó por la baronesa Suttner, a la que él parecía estimar mucho, y si entre nosotros había tenido una influencia efectiva y sensible en la vida literaria y política. Yo le respondí —y hoy estoy más seguro que nunca de haberle dicho no tan sólo mi impresión personal, sino una verdad— «que entre nosotros había habido escasa comprensión activa para el admirable idealismo de aquella noble y singular señora». Se la estimaba, pero con una leve sonrisa de superioridad; se respetaban sus convicciones, pero sin dejarse influenciar por ellas, y en definitiva su continua insistencia sobre la misma idea acababa por resultar un tanto monótona. Y no le oculté mi pesar de que precisamente los mejores de nuestra literatura y de nuestro arte la considerasen siempre peculiar e indiferente.

Jaurès se echó a reír y dijo: «Pero cabalmente hay que ser como ella, obstinados y duros en el idealismo. Las grandes verdades no entran de golpe en el cerebro de la humanidad, ¡hay que machacar una y otra vez, clavo tras clavo, día tras día! Es un trabajo monótono y desagradecido, pero no deja de ser importante.»

Pasó después a otras cosas y la conversación se mantuvo constantemente animada mientras él estuvo con nosotros, pues todo lo que decía le brotaba de dentro, le salía del pecho, rebosante de calor y entusiasmo, era el eco de un corazón que latía fuerte, era el reflejo de una plenitud vital concentrada y contenida con una mezcla admirable de cultura y fuerza. La frente ancha y abombada confería a su rostro seriedad y relevancia, los ojos francos y serenos le prestaban a su vez seriedad y bondad, una atmósfera benéfica, de una jovialidad casi pequeñoburguesa, irradiaba de aquel hombre poderoso, aunque al mismo tiempo se percibía que en la cólera o la pasión podía arrojar fuego como un volcán. Siempre tuve la sensación de que, sin que lo disimulara, su propio poder se represaba en sí mismo, que la ocasión era demasiado insignificante para su despliegue —aunque lo manifestaba por completo en una conversación—, que nosotros éramos muy pocos para estimular toda su plenitud y que el espacio era demasiado estrecho para su voz, pues cuando se reía temblaba la habitación y era como una jaula para aquel león. Ahora yo le había visto de cerca, conocía sus libros, que en su abultado grosor y consistencia se asemejaban un poco a su cuerpo, había leído muchos de sus artículos, que me permitieron vislumbrar el ímpetu de sus discursos, todo lo cual excitaba tanto más mi deseo de poder por fin verle y escucharle también en su propio mundo, en su elemento, como agitador y tribuno popular. La ocasión no tardó en presentarse.

De nuevo eran días políticamente cargados, de nuevo se tensaban las relaciones entre Francia y Alemania. Siempre ocurría algo, esta vez, por alguna fugaz circunstancia, había vuelto a inflamarse la superficie fosforescente de la sensibilidad francesa; ya no recuerdo si fue el *Panther* en Agadir, el zepelín en Lorena o el episodio de Nancy, pero lo cierto es que las crispaciones y las chispas saltaban de continuo. En París, en aquella atmósfera eternamente agitada, se percibían entonces presagios de tormenta incomparablemente más fuertes que bajo el cielo idealista y azul de la política

alemana. Los vendedores de periódicos, con sus gritos estridentes, metían cuñas afiladas entre las muchedumbres de los bulevares; los periódicos fustigaban con palabras encendidas y con titulares fanáticos, incitando mediante amenazas y argumentos persuasivos a la agitación. Es verdad que en las paredes colgaban los manifiestos fraternales de los socialistas alemanes y franceses; pero rara vez permanecían colgados más de un día, porque de noche los arrancaban los *Camelots du roi* o los cubrían con palabras de escarnio. Durante aquellos días agitados vi anunciado un discurso de Jaurès: en los momentos de peligro él estaba siempre en su sitio.

El Trocadéro, el salón más amplio de París, sería su tribuna. Aquel absurdo edificio, aquel despropósito de estilo europeo-oriental, una herencia de la antigua Exposición Universal, que con sus dos minaretes sobre el Sena hace guiños al otro monumento histórico que es la Torre Eiffel, presentaba en su interior un espacio vacío, prosaico y frío. Por lo general servía para actuaciones musicales y raras veces para conferencias, pues aquella oquedad devoraba casi por completo la voz, a no ser que se estuviera dotado de la misma potencia que Mounet-Sully, capaz de lanzar su palabra desde la tribuna hasta las galerías como una maroma sobre el abismo. Allí tenía que hablar esta vez Jaurès, y pronto se llenó el salón gigantesco. Ya no recuerdo si era domingo; pero los trabajadores de Belleville, de Passy, de Montrouge y Clichy, acudieron a escuchar a su tribuno, a su caudillo, con sus trajes de fiesta, y no con las habituales blusas azules con que realizaban sus faenas detrás de las calderas en las fábricas. El inmenso espacio estaba abarrotado de gente vestida de oscuro mucho antes de la hora anunciada, aunque sin lanzar, como en los teatros de moda, los gritos rítmicos acompañados de bastonazos de *Le rideau! Le rideau!* pidiendo el comienzo de la sesión. Sólo se escuchaba un rumor sordo, denso y agitado, cargado a la vez de esperanza y de contención. El espectáculo resultaba ya de por sí algo inolvidable y preñado de augurios. Apareció entonces un orador, con una banda cruzándole el pecho, para anunciar a Jaurès; apenas se le oía, pero en seguida se hizo un silencio, un silencio impresionante en que se podía oír la respiración. Y entonces llegó él.

Con el paso pesado y firme, que ya me era conocido, subió a la tribuna, y desde un silencio que contenía el aliento emergió también el trueno extático y

retumbante del saludo. Todo el salón se había puesto en pie y hubo gritos que eran más que voces humanas: era el agradecimiento contenido y tenso, el amor y la esperanza de un mundo habitualmente dividido y desgarrado, aislado en el silencio y el sollozo. Jaurès tuvo que esperar minutos y minutos antes de poder lanzar su voz por encima de los miles de gritos que lo envolvían como una borrasca; tuvo que esperar y esperar serio y perseverante, consciente del momento, sin la risa amigable, sin la falsa resistencia que en momentos así suelen adoptar en su gesto los comediantes. Sólo cuando la ola cesó, empezó a hablar.

La que hablaba no era su voz de entonces, la que en la conversación mezclaba amablemente bromas y cosas importantes. Ahora su voz era otra, fuerte, escueta, fuertemente marcada por la respiración, una voz metálica como el bronce. No había en ella melodía alguna ni tenía la flexibilidad vocálica que tanto seducía en su peligroso compañero y rival Briand; no era una voz tersa que acariciase los sentidos, en ella sólo se percibía dureza, dureza y resolución. A veces arrancaba una sola palabra de la fragua ardiente de su discurso como quien agarra una espada y la lanza contra la muchedumbre, que gritaba tocada en el corazón por aquel golpe violento. No había nada de modulado en aquel *pathos*, aquel cuelllicorto quizá carecía de la garganta flexible para depurar la melodía del órgano, en el que la garganta parecía asentarse directamente en el pecho, pero por ello daba también la viva impresión de que su palabra, fuerte y agitada, llegaba de dentro, como de un corazón agitado y fuerte. A menudo jadeaba por la cólera y todavía vibraba por el latido de su pecho ancho y fuertemente golpeado. Y aquella vibración se prolongaba desde su palabra a todo su ser, casi lo sacaba del lugar, caminaba arriba y abajo, levantaba el puño cerrado contra un enemigo invisible y lo dejaba caer sobre la mesa como si quisiera abatirlo. Toda la caldera de su ser trabajaba cada vez con más vigor en aquella agitación, propia de un toro furioso, e involuntariamente el ritmo vigoroso de aquella amarga irritación pasaba a la masa. Los gritos de la gente cada vez respondían con más fuerza a su llamada, y cuando cerraba el puño otros muchos puños se cerraban a la vez. El salón, habitualmente tan destartado, grande y frío, de pronto rebosaba de la excitación que había introducido aquel hombre singular y fuerte, arrastrado por su propia fuerza. Y sobre los oscuros

batallones del trabajo, aquella voz poderosa resonaba una y otra vez como una trompeta arrastrando sus corazones al ataque. Yo apenas escuchaba lo que decía, por encima del sentido de las palabras sólo prestaba atención a la energía de aquella voluntad y sentía encenderme, por extrañas que la ocasión y la hora pudieran resultarme a mí, que era un extranjero. Pero descubrí a un hombre fuerte como ningún otro, lo descubrí a la vez que descubría el inmenso poder que irradiaba. Porque detrás de aquellos pocos miles de personas, apresadas entonces en su fascinación y sujetas a su pasión, estaban los cientos de miles que percibían su poder desde lejos, sacudidos por la electricidad de la voluntad indomable y la magia de la palabra, las innumerables legiones del proletariado francés y de sus compañeros de más allá de las fronteras, los trabajadores de Whitechapel, de Barcelona y Palermo, de Favoriten y de Sankt Pauli, de todos los puntos cardinales o rincones de la tierra, que confiaban en su tribuno y que en cualquier momento estaban dispuestos a entregarle su voluntad.

Ancho de hombros, cuadrado y sólido, físicamente Jaurès podía no parecer un auténtico galo de raza para quienes sólo vinculan el prototipo de francés a la imagen de delicadeza, elasticidad y sensibilidad. Pero sólo como francés se le puede entender por entero, en su tierra, sólo en aquel contexto, sólo como representante y como el último de una serie de antepasados. Francia es el país de las tradiciones; rara vez se da allí un gran fenómeno, como un hombre importante, de forma completamente nueva; cada uno enlaza con algo presentido y que se ha vivido previamente, cada acontecimiento tiene su analogía (y en su fanatismo actual a favor de una única idea no es difícil reconocer ciertas analogías con la ceguera y furor sanguinario de 1793). Se advierte aquí su gran diferencia esencial respecto a Alemania. Francia se reproduce incesantemente, y ahí radica el secreto de la persistencia de su tradición. Por ello París es una unidad, y su literatura una cadena cerrada, y su historia interna una repetición rítmica de bajamar y pleamar, de revolución y reacción. Alemania, por el contrario, se desarrolla y transforma de continuo, y ése es el secreto del incremento constante de su fuerza. En Francia todo se puede reducir a analogías sin forzar las cosas, mientras que

en Alemania no se puede reducir nada, porque allí ningún estado anímico se parece a otro; en 1807, 1813, 1848, 1870 y 1914 se dieron transformaciones increíbles que afectaron a su arte, su arquitectura y sus estructuras hasta los mismos cimientos. Hasta sus hombres son nuevos y singulares, en la historia alemana no se encuentra ningún precedente a personajes como Bismarck, Moltke, Nietzsche o Wagner; incluso los hombres de esta guerra son a su vez arranque de un nuevo tipo de organización, no repeticiones de un pasado.

En Francia, el hombre importante rara vez es único en su género. Tampoco lo fue Jaurès. Pero precisamente por ello es el francés más auténtico, descendiente de un linaje espiritual que se remonta a la Revolución y que posee representantes en todas las artes. Siempre hubo allí, en medio de una mayoría tierna, débil y elegante, un linaje vigoroso de hombres con cuello de toro, anchos de hombros, pictóricos, nietos fornidos de campesinos. También ellos son hombres nerviosos, sólo que sus nervios aparecen rodeados de músculos; también ellos son sensibles, pero su vitalidad es más fuerte que su sensibilidad. Mirabeau y Danton fueron los primeros de estos hombres impetuosos; Balzac y Flaubert, sus hijos; Jaurès y Rodin, los nietos. En todos prevalece una ancha arquitectura física, la sorprendente grandeza de la persona y la voluntad: cuando Danton sube al cadalso, la tarima se tambalea; cuando van a enterrar el ataúd gigantesco de Flaubert, la sepultura resulta demasiado estrecha; a Balzac le tuvieron que fabricar un sillón que resistiera el doble de peso, y quien recorre el taller de Rodin no logra comprender que aquel bosque de piedra lo hayan creado dos manos terrenas. Todos fueron trabajadores titánicos, honrados y hábiles, y su destino común fue ser arrinconados por los dúctiles, los astutos, los listos y los exquisitos. También en la gigantesca labor vital de Jaurès se cruzó Poincaré, que fue más fuerte que él, el más fuerte, gracias a su maleabilidad.

Pero el francés genuino, que incuestionablemente fue Jaurès, estuvo impregnado de filosofía alemana, de ciencia alemana y de esencias alemanas. Nada desautoriza a sus sucesores a afirmar «que amó a Alemania, pero una cosa es cierta: conoció Alemania, y eso en un francés es mucho». Conoció a personas alemanas, ciudades alemanas, libros alemanes, conoció al pueblo alemán y fue uno de los pocos extranjeros que conoció su fuerza. Por ello la idea de impedir la guerra entre las dos potencias se convirtió para él en una

idea vital, en una angustia vital, y su actividad en los últimos años se orientó exclusivamente a ese objetivo. No se preocupó de los insultos, toleró pacientemente que le llamaran *le député de Berlin* y emisario del emperador Guillermo, dejó que se burlasen de él los denominados patriotas y atacó sin piedad a los heraldos de la guerra, a quienes la atizaban y alentaban. No tuvo la ambición del abogado socialista Millerand para colgarse condecoraciones al pecho, ni la ambición de su antiguo compañero Briand, hijo de un posadero, que de agitador se transformó en dictador, jamás quiso encorsetar su pecho ancho y libre al frac de las palmaditas. Su ambición continuó siendo la de proteger al proletariado, que confiaba en él, y al mundo entero de la catástrofe, cuyas minas y galerías oía cavar bajo sus mismos pies y en su propio país. Mientras se lanzaba contra los instigadores y agitadores con todo el ímpetu de Mirabeau y el ardor de Danton, tuvo que salir al paso al mismo tiempo, en su propio partido, del fanatismo de los antimilitaristas, sobre todo de Hervé, que por entonces llamaba a la revuelta con la misma furia con que hoy clama día tras día por «la victoria definitiva». Jaurès estuvo por encima de todos ellos, no quería ninguna revolución, porque la revolución sólo se puede conseguir con sangre, y él aborrecía la sangre. Discípulo de Hegel, creía en la razón, en el progreso sensato mediante la constancia y el trabajo; para él, la sangre era sagrada, la paz internacional y su confesión religiosa. Trabajador vigoroso e incansable, había asumido el penosísimo deber de mantenerse sensato en un país apasionado, y apenas estuvo amenazada la paz permaneció como siempre firme en su puesto para dar la alarma frente al peligro. Ya estaba en su garganta el grito que debía llamar al pueblo de Francia, cuando lo asesinaron desde la oscuridad quienes lo conocían en su fuerza inmovible y a quienes él conocía en sus propósitos y aventuras. Mientras montara guardia, la frontera estaría segura. Ellos lo sabían. Y sólo pasando por encima de su cadáver se desbordó la guerra con el avance de los siete ejércitos alemanes sobre Francia.

Editado por primera vez en *Neue Freie Presse*, Viena, 6  
de agosto de 1916

## LÉON BAZALGETTE

Su última carta, que recibí un día antes de su muerte, estaba firmada por «ton ami des profondeurs du siècle dernier». Efectivamente durante más de un cuarto de siglo estuvimos ligados por una camaradería viril y fraterna, y conozco pocas cosas en mi vida de las que pueda sentirme tan orgulloso como de su confianza inamovible tanto en años claros como en años oscuros. Porque este hombre —¿quién puede y debe testificarlo sino nosotros?— fue un genio de la amistad, dominaba ese arte riguroso y varonil con la fuerza concentrada de su ser. La amistad era para él una necesidad, la otorgaba fácil y gustoso desde la apertura y generosidad de su naturaleza; pero también la retiraba con rigor implacable tan pronto como advertía la menor falsedad, desidia o debilidad en un compañero: durante y después de la guerra llevó a cabo una terrible inspección entre todos los que no habían superado aquella prueba de humanidad, la más decisiva. Y cuanto retiró de aquellos desleales se lo devolvió duplicado y triplicado a los fieles a su corazón. Por ello, en nuestro círculo, su amistad pasó a ser la medida suprema y más valiosa de justicia. Si de alguien se decía «c'est un ami de Bazalgette», equivalía ya a una plena legitimación y podía traducirse por: es un hombre honrado y fiable, un no-pactista, un «camarada» en el sentido de Walt Whitman, su modelo y maestro.

En aquellos largos años yo aprendí de él infinidad de cosas, pues en su vida modesta, y en su vida pública, casi inexistente, mostraba espléndidamente la virtud del artista, convertida en una rareza: la independencia. Fue independiente de la fama, sin preocuparse de si se hablaba mucho o poco de él, de si los grandes diarios lo ensalzaban o le olvidaban. Fue independiente del dinero, porque odiaba el lujo como una anomalía superflua y peligrosa de nuestra sociedad actual. Le bastaban las dos habitaciones de su vivienda, una pequeña hostería para sentarse a charlar tranquilamente con sus amigos y un mes en su casita de campo para cavar la

tierra y ejercer honradamente su labor de crítico de arte. Mantenerse libre era lo que quería y lo que logró. Ningún título honró su nombre, ninguna condecoración colgó de su ojal. *Nulla crux nulla corona*, ningún honor externo y público adorna ahora su memoria, si no el de nuestro respeto y cariño. Pero ser testimonio de una vida así, vivida hasta el final de una manera inquebrantable, fortalece contra todas las tentaciones. Libre de todas las ataduras, soberanamente independiente y limpio, representó una escuela de humanidad efectiva mejor que todas las academias y sociedades filosóficas, y al menos tanto como en sus traducciones magistrales, nos mostró en su actitud la imagen del futuro ideal viril que Walt Whitman ya había reclamado medio siglo antes: el del hombre alegre, libre y seguro, ligado a todo lo recto, apasionadamente volcado a todas las desgracias y compasivo. De él se puede decir que no copió a Walt Whitman, sino que la esencia de Walt Whitman pasó a él.

Por ello sólo nosotros, quienes lo conocimos de cerca, sabemos de la fuerza soberana que alentaba en aquel hombre modesto, que vivía alejado de la publicidad y que, invisible, casi como un punto geométrico, con la fuerza de gravedad moral de su persona, atrajo a todo un círculo hacia su dirección. Se ejercitó en cada una de las cuatro virtudes viriles: crear, luchar, servir y ayudar. Prueba de su creación son sus tres obras admirables sobre Walt Whitman, Verhaeren y Thoreau, que aportaron a toda una generación un incremento de energía y un refuerzo de la dinámica interna. Combatió contra todas las desigualdades de la gente, contra la guerra y contra cualquier otra forma de opresión moral. Durante años sirvió apasionadamente y sin ganancia material alguna a la obra del hombre al que más quiso, convirtiendo en europeos los americanos versos de Walt Whitman. Y ayudó a cada joven alentando sin reservas todos los esfuerzos enérgicos y honrados. Fueron centenares los que recibieron su aliento y su ayuda mucho antes de que brillara sobre ellos un rayo de publicidad. Cuanto creó siempre fue en el sentido de una intensificación de las fuerzas vitales, siempre apuntando al pueblo real, a la gran comunidad invisible. Todo lo decadente, todo lo melancólico, todo lo erótico como simple juego, todo lo meramente lúdico y artificial, *l'art pour l'art*, resultaba odioso a su instinto de visión amplia, lo mismo que todo el arte para pequeños círculos, que no quería hacerse

universal y hablar a todos, a todos los países, a todos los estados, a todas las lenguas.

Semejante prestación, un hombre así, no pueden ser olvidados. Y para mantenernos realmente fieles a su persona, no tenemos más que un camino: vivir según su manera de pensar, como si su mirada, severa a la vez que bondadosa, observase cada uno de nuestros pasos. Vivir como si quisiéramos recuperar su inestimable amistad manteniéndonos honrados y rectos, rechazando todas las tentaciones y compromisos e intentando una y otra vez realizar en nosotros cuanto de indomable y honesto hubo en su actitud. Sólo en la medida en que los amigos de Léon Bazalgette —aunque ya los haya dejado— continúen siendo dignos de él, seguirá viva su personalidad, su obra, y nosotros no podemos honrarle de un modo mejor que actuando en su línea y sirviendo al ideal europeo.

Escrito en 1927

## EDMOND JALOUX

El hecho de que Rainer Maria Rilke mostrase un afecto especial y honrase con su amistad a este poeta entre todos los novelistas de Francia sería ya motivo suficiente para acogerlo respetuosamente en Alemania. A esa vinculación debemos uno de los libros de memorias más delicados y penetrantes sobre nuestro lírico alemán; todo un monumento de fraternidad espiritual, que incorpora de forma duradera el monumento de un gran alemán a la cultura francesa. Si al otro lado del Rhin, más allá de la lengua, se vislumbra hoy la grandeza de Rainer Maria Rilke, sin conocer sus versos en su colorido y plenitud originales, se lo debemos a Edmond Jaloux.

Esa capacidad de comprensión, ese penetrar en las misteriosísimas vibraciones del corazón es también el mérito esencial del artista Edmond Jaloux. Las tramas de sus novelas nunca son groseras, no arrastran al lector como con gruesas maromas a una tensión casi insoportable, no atan de un modo tosco y violento. De forma muy lenta y en un avance imperceptible, su psicología tantea en el espacio secreto de los acontecimientos internos, y raras veces nos es dado percibir tan claramente en un novelista el mérito esencial de la cultura francesa: el tacto, que domina musicalmente las medidas y maneja con facilidad los pesos. Se expande en un amplio conocimiento del mundo sin resultar prolijo, con toda discreción; sólo con toques fulgurantes el artista permite adivinar que sabe de las cosas y los objetos mucho más de cuanto confía al lector con el fin de no descompensar el equilibrio artístico. Esa perfecta armonía, ese equilibrio entre el exceso y el defecto, confiere a sus novelas un encanto especial. Sentimos que detrás hay una tradición narrativa practicada a lo largo de muchas décadas y que en Francia se mantuvo de forma continuada entre el arte monumental de Balzac y el brutal de Zola, y que probablemente tiene un antepasado en Théophile Gautier y sus más ilustres continuadores en Henri de Régnier y en Marcel Proust.

Edmond Jaloux ha escrito muchas novelas, en su mayoría de extensión reducida. Al igual que la acuarela no soporta las extensas dimensiones de un fresco, su arte exquisito nunca podría alcanzar los límites de una epopeya grandiosa en varios tomos. Jaloux se traza un marco estrecho, pero lo llena por completo. Habitualmente presenta pocos personajes y siempre expone un acontecimiento escueto; pero de esos personajes se podría decir que están plenos por su enorme conocimiento acerca de todos los valores, son personajes del mundo erudito superior, nunca figuras rudas y estúpidas. Son gentes que han bebido de todas las culturas y que han leído los libros más selectos, sin ser por ello literatos ni personajes esotéricos: únicamente su vida psíquica se ha enriquecido con ese alimento inagotable y son capaces, como su creador, de captar la vibración más delicada que él les transmite y que puede sacudir toda su vida. En las novelas de Jaloux hay un mundo en el que nos gustaría vivir, con personas a las que nos acercamos; no hay libertinos ni criminales, ni hay tipos de mentalidad grosera, ni estetas esnobs, sino personas «cultivadas», por usar un término que usamos en Alemania y que todavía no ha entrado en el lenguaje francés, aunque se dé en la realidad viva. Son personas cultivadas en su pensamiento, en su conversación, en sus conocimientos y hasta en sus vivencias personales.

Esa capacidad especial de comprensión la ha ejercido también Edmond Jaloux como uno de los críticos más famosos de Francia. En la revista *Nouvelles Littéraires* ejercita con admirable intensidad un oficio que en otros tiempos ejerció en Francia Sainte-Beuve: el oficio del estudioso y crítico plenamente conocedor de la literatura universal. Publicó en ella una serie de artículos dedicados a la literatura alemana que ni siquiera nosotros dijimos cosas tan sólidas y amables sobre Jean Paul, E. T. A. Hoffmann y muchos de los contemporáneos como las que afirmó Jaloux en sus análisis poéticos, que precisamente han ayudado a acercar a los franceses la Alemania secreta, nuestros «silencios en el campo». Por ello, incluso en una época en la cual injustificadamente se cruzan y se pasan de contrabando a través de las fronteras tantas cosas indiferentes, la introducción de un artista igualmente representativo de la esencialidad francesa y del espíritu europeo no deja de ser un simple deber de justicia. Y precisamente en las puras medidas de la autolimitación deseada y de la índole especial de su delicadeza es posible

comprender de manera ejemplar lo que llamamos cultura francesa.

El que este poeta exalte hasta tal punto el romanticismo alemán, el que sepa valorar de forma tan persuasiva la espiritualidad alemana, debería ser para nosotros una garantía de que nuestra estima agradecida de su obra y actuación a la vez que la traducción de sus novelas al alemán apretarán aún más el lazo de una amistad dinámica.

Escrito en 1931

## ROMAIN ROLLAND

Si hoy evoco aquí el nombre venerable de Romain Rolland, no lo hago con el propósito de exaltar ante ustedes su obra impresa; querría más bien proyectar aquí, entre nosotros, al menos un destello o una sombra de su figura vital y viva, y que durante una hora estuviera en esta sala con nosotros. ¡Porque, en efecto, lo que hoy nos interesa es el personaje! Libros, libros impresos, los tenemos en abundancia, nuestro mundo está aplastado por el papel. Desde cada poste de anuncios, desde cada quiosco y librería nos salen al paso nombres, cada uno de los cuales quiere ser escuchado, cada uno de los cuales reclama nuestra atención y nos formula una pregunta. Pero una época como ésta, tan inquieta y confusa, quiere una respuesta, quiere la respuesta de un hombre, quiere fortalecerse; y para ello necesita una figura. No olvidemos que esta guerra no sólo ha destruido ciudades y desolado paisajes, también ha destruido en los mismos hombres, en cada uno de nosotros, la confianza. Del mismo modo que se derrama el contenido de un recipiente que se rompe, con las formas rígidas del Estado, con las ideologías intelectuales de la época antigua, también ha desaparecido en nosotros la interioridad, la confianza, y cada uno de nosotros debe aspirar a renovar desde esa confianza una nueva fe vital en una época nueva. Ustedes ven mil ejemplos de cómo en efecto la gente reclama siempre una figura. Ustedes ven que unos recurren a Rudolf Steiner, otros al conde Keyserling, otros a Freud y otros a qué sé yo qué otros nombres y personajes. Pero todos sienten siempre lo mismo, a saber: que el verdadero refuerzo no puede llegar de un libro, sino exclusivamente de una persona, de un ejemplo vital.

Semejante ejemplo vital, semejante fortalecimiento, posiblemente no haya surgido de ningún personaje de nuestro tiempo con una eficacia tan vasta como de Romain Rolland. Porque así como nosotros nos hemos reunido en esta sala al conjuro de su nombre, así también en Francia, en Inglaterra y hasta en países asiáticos tan remotos como Japón centenares de miles y

millones de personas se sienten tocadas en lo más íntimo por lo que hay de atmosférico en su ser, por su fuerza modeladora. Y ciertamente que esa eficacia, por unitaria y reforzadora que sea, no deja de ser infinitamente múltiple. Gracias a un libro, que recoge los testimonios de los amigos de Rolland, sabemos ahora de su forma de ser. De este libro se desprende que muchos franceses, cuyas palabras se reproducen, leyeron por primera vez el *Jean Christophe* en su juventud, y que con él se les despertó una tensión y un nuevo impulso, un nuevo sentido y pasión. A su vez, hay otras personas totalmente distintas que nunca habían leído *Jean Christophe*, y que en cierto momento de la guerra habían sentido en sí una voz interior —todavía reprimida y sorda por completo— que les repetía que no todo es como dicen los periódicos y las gentes, y que quizás habían experimentado una pequeña inseguridad en todas sus manifestaciones. Entonces, durante la guerra, aparecieron aquellos primeros artículos de Rolland, los artículos de un hombre del que no sabían absolutamente nada, y de pronto se sintieron seguros y liberados en su intimidad. Hubo a su vez otros que, siendo estudiantes en La Sorbona, habían escuchado al profesor de historia de la música Romain Rolland y que a lo largo de su vida contaban la fuerte impresión que aquel profesor de música les había causado en su tensión interna y en su inseguro sentimiento juvenil y, en fin, cómo por vez primera les había imbuido la idea del arte. Y conocemos a su vez nuevas influencias por sus biografías. Hay personas que quizás en un momento de inquietud, de inseguridad o de angustia se dirigieron a Rolland y recibieron de él una carta. Y una vez más se ha producido exactamente el mismo efecto, que en definitiva consiste en que gracias a ese hombre, Romain Rolland, se ha potenciado en tales personas la confianza —llamémosla idealismo sin más—, la actitud idealista. Ahora bien, yo me vería en apuros si pretendiera decir en qué consiste propiamente esa confianza o esa fe de Rolland. No existe ningún rollandismo, no hay ninguna fórmula que se pueda suscribir y enunciar. Quizá más que en otros poetas se da en Rolland una curiosa consonancia entre la influencia de su obra y la influencia de su figura. Sentimos que una se inserta en la otra, y desde esa dualidad precisamente sentimos la pulsación unitaria del hombre clarividente en sí mismo y seguro de su objetivo. Por ello quisiera hablarles a ustedes más que de libros —pues los libros siempre

pueden leerlos— de su figura y de la configuración de sí mismo, como dice Nietzsche, por la que se llega a ser lo que se es. Me gustaría exponerles el curso vital de Rolland, la suma de sus fuerzas ordenada desde su obra y su vida. Y esto en el sentido de Schopenhauer, que dijo en cierta ocasión: «Lo más alto que el hombre puede alcanzar es un curso vital heroico.» En ese sentido del heroísmo me gustaría exponerles lo más esencial de la vida de Rolland, sin incidir en los detalles sino, a ser posible, en el sentido de la predestinación, del presagio reservado al hombre que después se convertiría personalmente en un auxiliador de hombres con amplia influencia sobre sus semejantes.

El calendario dice que Romain Rolland nació hace sesenta años. Ocurrió en Clamecy, una pequeña aldea francesa. Cursó los estudios normales. Pero una inclinación, una personalísima inclinación a la música, pronto marcó al europeo conciliador y universal. Y quien está musicalmente capacitado en lo más profundo de su vida —no en la técnica, sino justamente en lo más íntimo de su ser— lleva ahincado un profundo deseo de armonía que se hace sentir de continuo. Y Romain Rolland es ese hombre musical en lo más hondo de su ser. La música le enseñó en primer término a considerar a todos los pueblos como una unidad de sentimiento. Pero no captaba la música sólo con el sentimiento, también con la inteligencia, con el empeño, con la pasión. Se convierte en su estudio. Rolland estudia historia de la música y después, a sus veintidós años, gracias a una beca, es enviado a Roma para perfeccionarse. Y en Roma empieza la apertura del joven francés hacia lo europeo. En los grandes monumentos, en Leonardo y en Miguel Ángel aprende a conocer la grandeza de Italia. Su manifestación máxima la ve en el arte pasado, en la belleza del paisaje y en la música. Y el francés ama ahora un mundo más. Pero para el gran acorde tritonal, que de hecho presenta nuestra cultura europea, falta todavía la tercera voz, falta Alemania. Sin embargo, el destino siempre envía a sus mensajeros al encuentro de quienes ha elegido, y así se da la curiosidad de que Rolland, que nunca había pisado Alemania, se encuentra con ella precisamente en Italia. Allí conoce a una señora de setenta años —ya saben ustedes su nombre—: Malvida von Meysenbug, una de las últimas alemanas goethianas, una de aquellas mujeres alemanas cuyas máximas vivencias no fueron los acontecimientos de 1870, sino los de 1832,

con la muerte de Goethe, y quizá también los de 1848; Malvida von Meysenbug, que se había educado en las regiones más altas del espíritu a través de su amistad con Richard Wagner, con Nietzsche, con Herzen y con Mazzini. Aquella señora tan anciana era la última depositaria del secreto y estaba familiarizada con las grandes ideas de los dos últimos hombres, de los dos espíritus, cuya influencia había rebasado Alemania: las grandes ideas de Wagner y de Friedrich Nietzsche. El Rolland de veintidós años traba amistad con aquella anciana; una amistad como la que sólo se da en los libros, una amistad conmovedora, tierna y confiada. También esto es simbólico en él: a las naciones no hay que verlas desde abajo, desde la atmósfera del turismo, desde los pequeños hoteles, desde los encontronazos y los encuentros del azar, sino desde arriba, desde la visión de los grandes hombres, de las naturalezas decisivas y creadoras. Ha aprendido a ver heroicamente a cada nación en su élite. Esa fe la ha mantenido y la ha mantenido inmutable: es la creencia de que en cada nación sólo hay que valorar y contar su aportación suprema frente al mundo, o digamos que frente a Dios, y no la emanación casual de la política o del momento. Después pasó una velada en Bayreuth, en el palco de Richard Wagner, fallecido poco antes. Estuvo con Malvida y Cosima Wagner en la tumba del músico, escuchó *Parsifal*, y desde aquella atmósfera heroica el joven estudiante regresó directamente a Francia. Regresó a Francia y su primera impresión fue de espanto. Vio el afán de ganancia, lo que él llama «la foire sur la place», el sentido comercial que imperaba en las universidades y entre los artistas. Y por debajo de todo ello observó entre la juventud una curiosa atmósfera de depresión, cuya causa reconoció en seguida. No era otra que el eco de la derrota, porque cada derrota tiene en principio el poder de confundir de alguna manera a un pueblo en su confianza —ya lo he señalado antes—. Durante semanas, meses y años, los jóvenes han realizado el esfuerzo máximo por conseguir un objetivo. Han dado lo mejor de sí mismos sin obtener provecho alguno. Han sido machacados y destrozados por algún poder superior, y eso produce naturalmente un «shock». Se preguntan: ¿para qué fuimos valientes?, ¿para qué nos hemos esforzado?, ¿para qué hemos dado lo mejor y el máximo de nuestra alma? Y eso crea una atmósfera de depresión e inseguridad. A ello contribuye el que esa atmósfera se refleje curiosamente en la literatura. ¿Quiénes eran por

entonces los hombres de Francia? ¡Émile Zola, Anatole France y Renan!

No quiero ciertamente comparar aquí y ni siquiera pronunciar una sola palabra contra esos grandes artistas, realmente creativos. Sólo me gustaría decir, siguiendo el sentir de la época, que un arte como el de Zola, como el de Maupassant, ese realismo tan atroz, esa presentación de la realidad en toda su crudeza, no lo podía comprender aquella juventud, como tampoco comprendía al ligeramente socarrón, irónico y escéptico Anatole France, ni al frío, resignado y clásico Renan. La juventud necesitaba entonces —y así lo percibió también Maurice Barrès— algo así como ímpetu e impulso. Barrès lo proclama y grita: ¡*Revanche*, una nueva guerra, un sentimiento nacional, una nueva fuerza! Rolland, por el contrario, quería la fuerza desde dentro; quería superar de otro modo la derrota, la depresión en las almas; quería levantar y entusiasmar a la gente a través del arte. Cuando ya estaba realmente preparado, ocurrió en su vida un acontecimiento notable que tuvo una importancia decisiva para su destino. Justamente entonces había concebido el propósito, como ya he dicho, de comprender y levantar al pueblo, a la juventud, con el arte. Y entonces apareció un libro de Tolstói: el escrito en que decía que Beethoven era un parásito que inducía a la sensualidad, y Shakespeare, un poeta malvado porque no educaba al pueblo para la compasión. Es precisamente Tolstói, en quien Rolland ve al hombre más auténtico y noble de su tiempo, quien le prohíbe el arte. En ese dilema íntimo, Rolland se decide por una actuación perfectamente desesperada. En efecto, el estudiante se sienta una noche a su mesa y en su desesperación y angustia escribe una carta a Tolstói pidiéndole ayuda y rogándole un consejo que le indique cómo puede salir de aquella situación. Rolland toma la carta y la echa al buzón sin la esperanza de recibir respuesta alguna. Pasan las semanas y de hecho la respuesta no llega. Pero un día, cuando el joven estudiante entra por la noche en su habitación, ve sobre la mesa una carta o más bien un pequeño paquete con una carta de treinta y ocho páginas en francés, escrita por Tolstói y que empezaba con las palabras «Cher frère», «Querido hermano». Aquella carta supuso realmente para Rolland la decisión de su vida. Y fue así no gracias a lo que figuraba en la carta, y que ahora ya ha sido publicado —el contenido era en realidad indiferente—, sino por el hecho de que un extranjero, el hombre más ocupado de su tiempo, sustrajese

dos días a su vida para ayudar a alguien extraño y desconocido por completo en su angustia vital. El hecho sacudió a Rolland en lo más íntimo de su ser. Reflexionemos a fondo: ¿quién de nosotros lo habría hecho, quién de nosotros habría arrancado simplemente dos días del calendario de su vida en favor de alguien que estaba a mil millas y que le había escrito una carta? Y el hombre que lo había hecho era a la vez el personaje más famoso de su tiempo, el hombre al que cada línea se le pagaba a peso de oro, el hombre que con toda razón habría tenido el derecho soberano y patético de decir: «No tengo tiempo, mi tiempo es demasiado valioso.» Ésa fue la sacudida que experimentó Rolland al ver que precisamente al poeta máximo, al poeta excelso, por el poder que los hombres le habían devuelto, se le imponía también una responsabilidad, y una responsabilidad con la que debía cumplir a costa de su energía y prodigalidad supremas: la responsabilidad de que un gran poeta traiciona de algún modo, si no actúa a la vez de un modo absolutamente humano, cuando por egoísmo destruye un ideal, una idea que alienta en millones de personas, la idea de que el hombre más sabio ha de ser también el más compasivo y bondadoso. Desde ese momento, Rolland sabe que si realmente quiere ser un verdadero poeta y artista, sólo puede serlo en el sentido de un hombre auxiliador, que debe poner en juego toda su existencia y transformarla en una actitud de bondad y ayuda, en una actitud de disponibilidad personal. Aquel día surgió realmente el Rolland que nosotros veneramos como el gran auxiliador y consolador. No quiero emplear términos místicos hablando de una cierta transubstanciación, ni quiero hablar de un misterioso tránsito del alma de Tolstói a la suya. Pero aquella carta de consuelo se convirtió sin duda en los miles y miles de cartas de Rolland y así, al margen por completo de los libros impresos que aparecieron de Tolstói y de Rolland, atmosféricamente se expandió algo por el mundo que a millares de personas les supuso una ayuda y una salvación.

Con esta renovada energía, Rolland volvió de nuevo a su trabajo. Creía que ahora conocía su cometido, el cometido de ayudar, y quiso infundir una nueva fuerza a la juventud, sobre todo a la francesa. ¿Cómo empezar? Rolland piensa en el teatro —perdonen ustedes su error; tenía veinticinco años—. Cree que si en París cada noche iban al teatro veinte o treinta mil personas para ver algo y divertirse, para ver alguna representación, habría que

sorprenderlas allí, astutamente habría que agarrar allí a esas personas que, pasivas e indiferentes, iban al teatro sólo para ver y escuchar algo, y habría que arrastrarlas a una idea de lo superior, a una pasión. Quería levantar para el pueblo, para toda la nación, un teatro de la energía y de la fuerza. Lo que Rolland quería entonces era una idea que se expresa sobre todo a través del pasado. Quería crear un teatro como el que Schiller había escrito. Ya sé que las opiniones acerca de dicho teatro discrepan. La psicología de sus piezas parece bastante gastada y pasada de moda; se conocen sus defectos y peculiaridades, que a veces son objeto de burla. Pero en el teatro schilleriano hay algo que desde entonces no ha vuelto a darse en la nación: una vigorización de la energía vital. El teatro de Schiller irradiaba cierto idealismo, una fuerza que se desbordaba sobre miles de jóvenes espectadores; era un entusiasmo no por el prominente actor dramático, ni por el director escénico que montaba los bastidores de forma diferente a como se habían montado hasta entonces, era un entusiasmo por el entusiasmo. Y ese idealismo que Schiller había llevado al teatro era ciertamente creativo. Quizás había conducido a las guerras de liberación, y por otra parte a los hechos de 1848. Durante algún tiempo aquel idealismo se había impuesto a toda la nación como un elemento energético. Era ese elemento energético el que Rolland quería encastrar de nuevo en el teatro. Y lo intentó con el pueblo. Fundó con Jaurès un «teatro del pueblo». Pero apenas se metieron en los preparativos advirtió que no existían obras para dicho teatro; sólo había piezas con tramas amorosas, piezas divertidas, representaciones históricas; pero nada que pudiera resultar tonificante. Entonces este hombre jovencísimo, llevado de su amor a todo lo utópico, decide inmediatamente crear su teatro. En pocos años escribe diez, quince piezas, destinadas a llenar ese vacío. Y elige los motivos principalmente de la fuente más generosa de energía de Francia, de su Revolución. Ahora bien, aquellas piezas —varias de las cuales ustedes conocen, pues se han representado en los escenarios—: no tuvieron entonces ningún éxito ni interesaron a nadie. En efecto, trataban problemas que no tenían ninguna vigencia. ¡En una época de paz todo estaba perfectamente en orden! Se puede ser buen patriota y al mismo tiempo europeo. Se puede obedecer a la propia conciencia y simultáneamente obedecer al Estado. En la paz todas estas cosas se yuxtaponen de forma

maravillosa y limpia, y encajan bellamente en un mecanismo, sin roces de ningún tipo. Pero ahora, después de esta guerra, todas estas cosas cobran para nosotros una actualidad absolutamente singular, nos plantean dilemas como saber, llegado cierto momento, si hay que obedecer a la patria, a la comunidad, o a la propia conciencia; o si hay que poner la justicia al servicio de la nación por encima del éxito personal. Y éstos son precisamente los asuntos sobre los que versan los dramas de Rolland. Idealmente se adelantaron a su tiempo; pero ya he dicho que entonces no tuvieron éxito alguno. Los esfuerzos de años y años fueron perfectamente inútiles y, con aproximadamente treinta y dos años, Rolland tuvo la sensación de haber malgastado inútilmente todo el esfuerzo de su vida. De todos modos lo intentó una vez más buscando otra comunidad, otra iluminación. Desde el sentimiento de desencanto se dijo a sí mismo: al igual que yo estoy desilusionado del mundo real, también hay millones de desilusionados, uno aquí, otro allí, en alguna habitación, en algún pueblo, en alguna ciudad, sin saber nada unos de otros. Ahora hay que conectarlos, a todas esas personas solitarias y desilusionadas hay que reunirías en una nueva forma de comunidad, hay que llevarles un consuelo. Ya ven ustedes cómo detrás de su obra late siempre la idea de consuelo y ayuda. Entonces se decidió a escribir sus «biografías heroicas» para mostrar cómo un Beethoven, cómo un Miguel Ángel y cómo tantos otros solitarios se enfrentaron al mundo sacando de su soledad una fuerza superior.

Pero también aquella serie de biografías quedó interrumpida. De nuevo se encontraba Rolland al final de una gran actividad sin éxito alguno. Pero justamente desde ese desencanto —¡y es tan propio en Rolland el sacar el máximo de sus desilusiones!— alcanzó una nueva superación. Se dijo a sí mismo que había que intentarlo de nuevo, y una vez más en la edad adulta. ¡Y había que intentarlo con fuerzas renovadas y más vigorosas! Así empezó su *Jean Christophe*. Sin duda, la mayor parte de ustedes conocen ya esta novela. Por tanto, no necesito ensalzarla ni tampoco darle una explicación. Para incontables lectores sus personajes están vivos. Su exhortación y su afición a la música han animado a muchas almas, y ese libro y sus personajes resultan verídicos para incontables personas. Pero la auténtica grandeza, la singularísima grandeza de este libro no reside de ningún modo para mí en lo

que hay escrito en él. La verdadera grandeza moral y ética de la obra la veo yo en el simple hecho de que fuera escrita. Piensen ustedes que Rolland, autor del citado libro, rondaba por entonces los treinta y cinco años y era un escritor totalmente desconocido. Ejercía, sí, como profesor de universidad, pero no tenía el menor nombre literario, ni tenía editor, ni nada. Y entonces empieza una novela en diez tomos; es decir, una causa totalmente inviable. No había perspectiva alguna de que una novela de diez tomos, aun en el supuesto de que la terminara, se pudiera imprimir y publicar. El propio Rolland lo hizo todavía más difícil a propósito al poner a un alemán como héroe en el centro de su novela. Que en la Francia de entonces figurase un alemán en una novela era algo que ya se había hecho, pero sólo como personajes secundarios, como tipos insignificantes, episódicos y grotescos, en ocasiones ridículos y en ocasiones tomados en serio. Pero presentar ahora precisamente a un alemán como la encarnación del nuevo Beethoven, como el tipo del gran hombre eminente y creativo, era como condenar de antemano la novela a su total fracaso en Francia. Como he repetido, no había la menor esperanza de que el trabajo inaudito que Rolland había dedicado a la novela —los trabajos previos se remontaban a quince años atrás—, tuviera la menor expectativa de éxito. Y otra cuestión —siempre conviene hablar claramente de las cosas— era el dinero. Y es que, en efecto, el genuino entusiasmo de un artista y su abnegación en la mayoría de los casos se demuestra de la forma más clara, sensible y palpable en la cuestión del dinero. Así, con el *Jean Christophe*, Rolland nunca alimentó el propósito de ganar dinero. Los primeros tomos aparecieron en una pequeña revista, en *Cahiers de la Quinzaine*, sin que Rolland recibiera ni un céntimo por los primeros seis u ocho tomos. Tampoco la novela completa le reportó ninguna ganancia, como nada le reportaron sus quince dramas. Rolland emprendió la escritura de *Jean Christophe* sin lamentos y sin el menor propósito de enriquecimiento por su increíble trabajo. Es precisamente ese idealismo el que siempre me ha parecido un acontecimiento moral, porque, a mi modo de ver, no existe ninguna —o casi ninguna— gran obra artística en la que no se contemple de alguna manera la posibilidad de no tener éxito. Cuando Wagner, al que le iba muy mal, inicia precisamente una tetralogía sin ninguna perspectiva de que aquella obra, que se adelantaba a los logros técnicos de su tiempo, pudiera

representarse nunca en un escenario de capacidad media, estaba realizando un acto heroico, convencido como estaba de la auténtica misión que sentía en sí, por encima de todas sus declaraciones y a menudo de la misma obra artística. Pero ocurrió algo sorprendente: *Jean Christophe* fue todo un éxito. Fue muy curioso el proceso —que coincide ya con el tiempo de mis recuerdos— de su avance progresivo. Empezó por llamar la atención de un pequeño número de personas, después surgió toda una comunidad de lectores. La cosa empezó en España, luego siguió en Italia. En algún punto algunas personas poco a poco vislumbraron que había aparecido algo completamente distinto, algo que nos afectaba a todos, una obra europea, una obra que no tenía que ver con los italianos o los franceses ni con una determinada literatura, sino con nuestra nación común, con nuestro destino europeo. Efectivamente, a partir de dicha obra se hizo patente, por vez primera, la idea europea de Rolland, la idea de que no siempre hemos de ver a las naciones en los pequeños incidentes y sucesos, sino constantemente en su forma suprema y más pura, en *Jean Christophe*, en el alemán Johann Christof, con su fogosidad, su confianza en Dios, su irrefrenable amor al arte y su impulsivo egoísmo artístico llevado hasta la pasión, el frenesí y la injusticia, con su amor y su fanatismo hacia lo metafísico, que subyace en todo arte. Y a su lado, Olivier, un francés delicado y más débil, pero categórico en otro sentido: en la clarividencia de espíritu, en el sentimiento íntimo de justicia y ¡en la resistencia a la pasión! Pero uno y otro sienten que se complementan, ambos se aman mutuamente y se estimulan con la confianza recíproca. Finalmente, llega Grazia, como la tercera voz, como la tercera figura, aportando la Italia de la belleza, de la sensualidad tranquila, de la armonía. De ese modo quiso Rolland que se vieran mutuamente las naciones, y los mejores de entre ellas también se han conocido y unido en ese libro.

Por un momento Rolland había alcanzado realmente la cima. Experimentó como una sensación de descanso, como una distensión, y desde esa relajación, desde ese alivio, escribió por primera vez un libro alegre y travieso: *Colas Breugnon*. Pero lo que había construido y configurado, toda aquella idea europea, repentinamente, al cabo de apenas dos días, quedó aniquilada por la guerra. De repente, de la noche a la mañana ya no había unidad europea ni comprensión recíproca, ni búsqueda de esa comprensión,

por lo cual el éxito supremo de Rolland se trocó en su más profundo desencanto. Y aquí empieza su actuación heroica y efectiva, pues tuvo que rehacer una vez más el *Jean Christophe*, la obra de su vida. Lo que momentáneamente quedó destruido como libro tuvo que plasmarlo de nuevo en otra materia: en la vida. Mediante la acción tuvo que certificar una vez más la misma manera de pensar, a la que como artista había dado previamente forma con su palabra: el hombre ético tenía que refrendar ahora al artista. Esa fue la prestación de Rolland que nosotros consideramos la más heroica: la de mantener y configurar aquella Europa, que durante la guerra no existía ni podía existir legalmente, en aquella interioridad que no se podía alcanzar de un modo legítimo. Ése fue su logro más auténtico. Porque si con cierta ligereza se piensa habitualmente que Rolland fue un pacifista, como se dice para encasillar a una persona en algún ámbito —entendiendo «pacifista» en el sentido de una persona que no quiere que la gente combata, que cómodamente esquivo las complicaciones bélicas cediendo a un quietismo—, tal afirmación es completamente falsa. Si ha existido una naturaleza heroica y combativa, fue la de Romain Rolland. Pues ¿qué otra cosa son sus libros? ¿Qué otra cosa es su *Jean Christophe*? ¿De qué se trata? Todos los hombres luchan, desde la primera a la última página. Jean Christophe y Olivier luchan por una idea, y realizan sus acciones ante todo en la oposición. En las obras de Rolland no hay personajes quietistas, y él personalmente estaba en contra de todo quietismo. Y entonces se enfrentó a todo el mundo. ¿Cuál fue realmente su trabajo entonces? ¡Algo verdaderamente singular! Recientemente he vuelto a hojear su famoso libro *Au dessus dela mêlée* (*Por encima del conflicto*), que es el testimonio, el documento de esa lucha. Y realmente he quedado sorprendido de lo poco agitador que resulta. ¿A qué se debe que ese libro pudiera sacudir hasta el punto que lo hizo? Porque en el fondo son cosas que hoy dice todo el mundo, que las dicen a cada instante todos los estadistas, sin que por ello a nadie se le tenga por imprudente ni por demasiado atrevido. Pero hemos de tener en cuenta precisamente —y ése será el supremo valor documental de la obra— que aquel ensayo había provocado el primer centenar de réplicas y que con la publicación de dicho escrito un hombre estaba totalmente acabado para su patria y para la mayoría de los demás países. Los primeros artículos de Rolland todavía pudieron aparecer

justamente en el periódico de un país neutral. Después llegó un momento, hacia 1917, cuando ni siquiera el *Journal de Genève*, un diario totalmente neutral, se atrevió ya a publicar tales artículos, de modo que hubieron de aparecer en revistas muy marginales, como por ejemplo la *Friedenswarte*, del precozmente desaparecido A. H. Fried. Rolland no tuvo otra posibilidad, aplastado como estaba por un silencio insoportable. Pero en la influencia que aquellos contados artículos, hoy en apariencia intrascendentes, ejercieron sobre innumerables personas, se pudo observar sólo más tarde, lo pobre que fue aquel período bélico en palabras eficaces. Bajo el estruendo de los cañones y de las ametralladoras, bajo el zumbido de los periódicos flotaba por doquier un silencio realmente opresivo y angustioso, un silencio también de millones de personas que entonces, cuando aquellos primeros artículos resonaron como un diapasón, de inmediato empezaron a moverse.

Ahora bien, ¿qué había en aquellos artículos? ¿Qué quería realmente Rolland? ¿Qué decía para provocar semejante conmoción? Lo primero que decía era que se situaba en el punto de vista de la individualidad: decía que somos ciudadanos del Estado, sí, y que al Estado nos debemos, que debemos seguirle en todo lo que nos manda —el Estado puede disponer de nuestra hacienda y de nuestra vida—, pero que en nosotros hay un último reducto. Es lo que Goethe llamó en una carta la «ciudadela», que él defendía y en la que nunca podía entrar un extraño. Era la conciencia, la ciudadela, la instancia suprema, que por ningún mandato se deja forzar ni al odio ni al amor. *Rolland se negó a odiar*, se negó a cultivar un odio colectivo. Consideraba un inalienable deber humano elegir a quién odiar y a quién amar, y no rechazar de repente y de un golpe a una nación o a naciones enteras, en las que tenía amigos muy queridos. Lo segundo fue que Rolland no compartía el dogma de la panacea de la victoria. No creía que bastase la simple victoria para hacer más justa a una nación, para hacerla mejor. Sentía una profunda desconfianza hacia cualquier forma de victoria, porque para él, como dijo una vez, la historia universal no representa más que la prueba siempre renovada de que los vencedores abusan de su poder. Según su convicción, la victoria era un peligro moral como lo era la derrota; con lo que no hacía sino repetir una frase cáustica de Nietzsche, quien rechazaba así mismo cualquier forma de violencia en lo espiritual. Esto era esencialmente lo que separaba a Rolland

de los demás: la desconfianza, ante todo, de que una victoria pudiera hacer definitivamente feliz a una o a otra nación de Europa, porque siempre consideraba Europa como una unidad y aquella guerra como una especie de guerra del Peloponeso, en la que las tribus griegas se combatieron y debilitaron mutuamente, mientras que Macedonia y Roma ya aguardaban para caer sobre los debilitados y enriquecerse con el botín.

El tiempo ha dado la razón a ese escepticismo acerca de la victoria. Causó una grave desilusión a Rolland y a cuantos pensaban entonces que de aquella espantosa vivencia, de aquella sacudida y tormento, pronto surgiría una nueva espiritualidad, una fraternidad nueva, un deseo de unificación y de humanidad. Y por un momento pareció que Rolland, desengañado de todas las fuerzas de las que había esperado una superación y un alivio de la situación trágica, quisiera retirarse por completo de la realidad buscando refugio en el arte. Pero también de aquel desencanto sacó fuerza una vez más, y después de la guerra quiso mostrar de nuevo a Europa en una obra, en una biografía heroica donde se hallan los posibles caminos para poder salir y superar nuestra confusión. Esa obra fue su libro sobre Gandhi. En Alemania nadie conocía a aquel pequeño abogado indio luchador, nadie lo conocía en Francia ni en el mundo entero. Y, sin embargo, dirigía la lucha más enconada de un pueblo de millones de personas contra el imperio más fuerte de la tierra, el inglés. Sólo que era una lucha que no consistía en la violencia, sino en la negación del servicio, no en el odio sino en una fuerza que aguardaba tranquilamente, y por su misma moderación resultaba tan peligrosa, más peligrosa desde luego que cualquier pasión repentina. Quería mostrar cómo es posible provocar grandes decisiones en la historia mediante otra forma de energía, sin que hubiera que verter la sangre de millones de personas. Con ese fin había aludido Rolland por primera vez a la gran lucha de Gandhi contra el imperio británico. ¡Y es curioso cómo una vida que se despliega en una forma artística recupera siempre su círculo! Un año después de que Rolland hubiera escrito aquel libro se enteró de algo sorprendente: así como él, veinticinco o treinta años antes, había enviado desde París una carta a Tolstói y Tolstói le había afianzado en su lucha vital, también aquel pequeño abogado indio en una tribulación similar se dirigió al escritor ruso desde África, desde la colonia de Natal, y Tolstói le había ayudado del mismo modo

con su carta. Dos personajes de Oriente y Occidente, que actuaban en esferas muy dispares, se encontraban así de repente en una misma idea, en un pensamiento o realmente en un hombre. Y en ello percibimos la fuerza increíble que la manifestación moral e invisible de todo un personaje puede desencadenar en el mundo de las realidades terrenas.

Esa huida hacia el otro lado, ese giro desde Europa hacia Oriente, hacia una esfera nueva, para sacar nuevas energías, constituye una última ampliación, una suprema elevación de Rolland, y a lo que parece a primera vista casi sin ejemplo. Pero tiene un parecido, porque la historia, la historia de los hombres, la historia del espíritu, no es un frío registro de hechos, ni es tampoco una copiadora prosaica, sino que la historia es una gran artista. Y como todo artista halla su gozo supremo en la semejanza. En todo encuentra su semejanza, una elevada analogía. Lo mismo ocurrió en este caso. Permítanme recordar por un momento otra figura que nos es querida: la de Johann Wolfgang Goethe, aproximadamente de la misma edad, a sus sesenta años. Siempre había vivido entregado a las realidades del espíritu, viendo conexiones en todo y analizando la vida; pero nunca se había acercado a tan suprema crisis. Poco antes de cumplir los sesenta, a la misma edad —es curiosa la forma analógica en que actúa la historia— la realidad se precipita de repente sobre él. Después de la batalla de Jena, el derrotado ejército prusiano inunda los caminos. Y Goethe ve por vez primera cómo los soldados remolcan a los heridos en carretas, ve a los oficiales amargados por la derrota, ve la angustia y la miseria de todo un pueblo, y poco después a los franceses que entraban, y la petulancia de sus oficiales. Ya conocen la historia: los soldados franceses irrumpen, destrozan a culatazos su puerta y amenazan su vida. Sigue después la gran campaña, sigue la humillación de los príncipes, que acuden a Napoleón sólo para asegurarse su respectivo principado en medio de aquella desgracia general. ¿Y qué hace Goethe aquel año? A menudo se le ha reprochado, pero es que no se le ha entendido. Precisamente durante aquellos años estaba ocupado con los sabios chinos, con la sabiduría oriental, con poemas persas. Lo cual siempre, o por lo menos a menudo, se ha considerado como indiferencia hacia su época. Pero fue una liberación necesaria para el espíritu, ya que el espíritu es un elemento libre. Sólo puede vivir en vilo. Cuando el tiempo lo oprime demasiado, se refugia

en otras épocas. Cuando la gente se enfurece y lo agobia, se levanta y huye hacia la idea de la humanidad. Es precisamente en aquellos años cuando, desde esa vivencia, más se eleva Goethe hacia la visión increíble que se cierne sobre Europa, aquella visión de la patria universal, aquella esfera en la cual, como maravillosamente dice, vive como propias la felicidad y la desgracia de las naciones. Por encima de la patria y del tiempo se crea la esfera dentro de la cual ha podido convertirse en el que ve más allá, el dominador, el libre y el libertador. Esa patria universal de Goethe, esa patria mundial, esa Europa que sueña Rolland, ese reino de la fraternidad que desde Schiller hasta nuestros días han reclamado de continuo todos los grandes artistas... yo sé que no es de hoy ni de mañana. Pero dejemos ese hoy y ese mañana a los jornaleros de la política y a cuantos dependen de ella, y extendámonos a nosotros mismos la carta de ciudadanía para los reinos todavía inexistentes de la humanidad. Quizá todo eso no sean más que sueños; pero cuando de los sueños brota una fuerza elevadora, cuando sentimos que en tales sueños de humanidad, y desde una unidad superior, nos hacemos internamente más maduros, más lúcidos, con mayor amplitud de miras, y cuando sentimos que nos salvamos de los pequeños resentimientos, no consigo ver por qué no hemos de soñarlos. De todo hemos de sacar una fuerza que esclarezca nuestro espíritu y que haga más humanos nuestros corazones. Y sobre todo, creo yo, tenemos que mirar a las pocas personas en las que vemos ya realizado algo de aquella forma superior, más limpia y más clara, que esperamos de la humanidad futura; personas que, empeñando toda su fuerza, no viven sólo para este tiempo y que en su impulso hacia adelante arrastran también a los demás. Uno de esos hombres es sin duda para nuestro tiempo Romain Rolland. Ha consolado a miles de personas, ha levantado a innumerables, con su idealismo ha fomentado no en un país sino en todos los países la voluntad de unión, de apertura a la comprensión, a la vez que la posibilidad de una visión superior del mundo. Y por haberlo hecho en la hora más terrible que nuestro tiempo ha vivido, una hora espantosa y que esperamos no vuelva a repetirse, creo que hoy debemos agradecersele en este día solemne y luminoso.

Conferencia pronunciada en la Meistersaal de Berlín el  
29 de enero de 1926

## «POUR RAMUZ!»

Cuando un artista de alto rango reduce de propósito su creatividad a una esfera pequeña, a un pequeño círculo delimitado por la propia voluntad, ese círculo puede representar para su obra una elevada ganancia o un gran peligro.

De por sí, la concentración, la sobria confluencia de todas las fuerzas creativas en una única esfera vital, significa ganancia. Con ello el artista escapa al peligro de la atomización, de la dispersión, de la visión o configuración difusa y confusa, porque siempre clava su mirada exclusivamente en una misma distancia, porque gracias a esa óptica regulada ve sus objetos de un modo simétrico y correcto, porque en una experiencia repetida de continuo sus conocimientos se aseguran en tal esfera, a la vez que sus observaciones se agudizan y completan. Es César y señor en su propio territorio, y, como sólo se mueve en una misma atmósfera de la vida espiritual y nunca abandona su reino asegurado por una exploración temeraria, no está tan expuesto a las tensiones barométricas y a las crisis tormentosas del alma como el artista vagabundo y nómada, que eternamente anda a la búsqueda incansable de otra cosa. Entre tanto, y a diferencia de quien convierte todo el mundo presente y pasado en su coto de caza, el artista limitado que cultiva el suyo con la paciencia, la tenacidad, el conocimiento objetivo y la fuerza obstinada de un campesino gana en intensidad lo que pierde en extensión.

Pero cada especialización, cualquiera que sea su ámbito, comporta un peligro, y quien ha decidido vivir y considerar el mundo únicamente como un microcosmos, es fácil que como artista pueda perder el sentimiento de proporción ya que, habituado como está al campo visual de su estrecho marco, otorga a lo pequeño una grandeza de alcance universal, confundiendo lo banal con lo singular y lo cotidiano con lo interesante, a la vez que olvida, como el especialista de cualquier ciencia, que el mundo de su especialidad

personal no coincide con el mundo de la realidad absoluta. Donde su mirada experta y habituada a las matizaciones microscópicas todavía percibe diversidad y grados de sombra, los demás no ven más que un gris monótono, y mientras él cree estar escribiendo un libro tras otro, los demás ven siempre el mismo; cuando él cree introducir variaciones, los demás no perciben más que monotonía. Quien como artista se reserva un pequeño círculo vital, que resueltamente no sobrepasa, ha de esperar de antemano que el gran mundo, que él desprecia con el alejamiento y la indiferencia, sólo le valore como algo indiferente o en el mejor de los casos como algo curioso: quien no le da amor al mundo, poco amor puede esperar de él.

Eso sería lo lógico. Pero el gran arte siempre es más fuerte que las leyes de la razón y más sensato que la lógica; y se afirma en cada una de sus formas, hasta las más apartadas, a través de un misterio, que por serlo no se puede aprender ni transmitir. Sin duda que el escritor C.-F. Ramuz es de todos los grandes escritores de nuestro tiempo el que quizá de forma más enérgica y consciente ha optado por esa delimitación voluntaria y hasta reducida al máximo del horizonte vital. Su obra —vista desde la pura realidad espacial, no en sus dimensiones espirituales— no sobrepasa las fronteras de un pequeño cantón suizo, y dentro de ese cantón, aun ha situado cuidadosamente las montañas alrededor de su estrecho valle. Su elección también tamiza a su vez los estratos sociales; el burgués, el fabricante, el comerciante apenas entran en su campo visual. Sólo el campesino, el hombre del terruño, el hombre primitivo y elemental, constituye su humanidad. Ni siquiera el paisaje que elige es especialmente romántico, especialmente patético; Ramuz parece representar ese especial placer dentro del placer creativo trabajando siempre sobre un material áspero y resistente. Su inclinación peculiar está precisamente en sacar de lo más vulgar lo más extraordinario, la chispa más refulgente de la piedra más dura, y tiene el valor de alcanzar el límite más alejado en su predilección por lo difícil. Gusta a ciencia y conciencia de ponérselo difícil. Se aparta de lo melodramático, huye aterrado con verdadero pánico de lo sentimental como de una víbora, evita todas las excitaciones y tensiones sensibles como demasiado baratas; sus temas apenas si son realmente más que *faits divers* sublimados, como los designa de modo breve y escueto en el habla cantonal. O, lo que es lo mismo,

los sucesos cotidianos, que su pasión intenta hacer únicos. A decir verdad, el resultado de semejante afán tenaz y persistente por agotar un paisaje, una esfera limitada, tenía que ser por tanto el cansancio, el agotamiento, y que el lector acabara diciendo: ¡Basta ya del cantoncillo de marras, basta ya del dichoso pueblecito! Todo ello presentado de una manera folclórica muy interesante y enérgica. Pero ahora basta ya de campesinos de Vaud, ya me lo sé todo, ya me lo sé.

Y así las cosas, ¿cómo ha superado C.-F. Ramuz el peligro de la monotonía, de la repetición y del puro cansancio material? Su secreto no tiene nada de nuevo ni de especial; es lo que tiene de eterno y único el artista: *la intensidad interior*. En un nivel alto, o mejor en el nivel supremo del arte, ya no hay cosas ni objetos, contenidos ni temas, sino únicamente la pura maestría, a la que deja casi de lado el que un tema en el mundo terreno se presente de una manera más o menos banal o sutil, porque justamente es la maestría de la exposición la que levanta la vigencia terrena del «sujeto» o tema a una esfera superior, la de la perfección (la única que cuenta en definitiva). Las botas gastadas del campesino que Van Gogh pintó, un árbol de Hobbema, la violeta de Durero, una manzana de Cézanne, todos esos objetos radicalmente banales cobran intensidad a través de una dinámica superior, como si se tratase de una presión sanguínea mayor y tan intensa que ya no vemos en modo alguno lo trivial del objeto sino el milagro de su intensificación. De la misma manera también resulta secundario que los campesinos de Ramuz sean hombres duros y torpes, y que yo personalmente me ahogaría si hubiera de vivir de modo permanente dentro de aquella cadena de montañas. No cuenta quiénes son, sino lo que Ramuz hace de ellos, las fuerzas que en ellos suscita o instala. Al comienzo de sus libros, todos caminan con paso pesado, e imaginamos ya que no los acompañaremos mucho tiempo; pero poco a poco irradia de ellos un fuerte atractivo, se los siente empujados por un destino inflexible o enfrentados a un destino preciso. Se desprenden de lo banal, de lo normal, como de una corteza, y aparece su interioridad transparente como un río de fuego. Pero que la intensificación de esas naturalezas rudas no es algo parecido a una técnica, una elevación intencionada a un nivel psíquico superior, sino que Ramuz con su mirada penetrante intensifica cuanto sus ojos perciben; que ese mirar y remirar, esa

labor elevadora y dinamizante es en él una función originaria del alma, su primitiva fuerza creativa, lo demuestra el hecho de que su mirada ejerce una acción igualmente vivificadora incluso sobre lo (aparentemente) inanimado, sobre la misma naturaleza física. Una novela como *El gran miedo en la montaña* es más la novela del alma de una montaña que la de un hombre, el mito moderno de un paisaje considerado por todos los demás como insignificante y no mencionado en ninguna guía suiza de viajes. Ramuz tiene fuego en la mirada, el fuego en el que lo duro se funde y ablanda, lo anquilosado fermenta y asciende, lo aparentemente muerto revive y lo sombrío y oscuro arde de repente en un resplandor mágico. Verdadera mirada de un poeta, de un creador, la mirada demiúrgica que re-crea el mundo de continuo.

A ello se suma además el arte de ser económico con su genio sin dilapidarlo, de convertir lo simple en sublime y lo sublime en simple. Busca un efecto de profundidad y no de superficie, de densidad más que de extensión; no quiere cansar con descripciones superfluas como los escritores nórdicos, sino que utiliza el lenguaje con sólida parsimonia suiza, y gracias precisamente a esa tensión y parquedad en la prosa puede a su vez elevar el tono hasta la esfera del poema. Esa curiosa mezcla de contención y entrega, de conocimiento artístico y de fuerza primitiva se me antoja el secreto más hermoso de su obra, y el que le asegura la fiel admiración de sus camaradas y el cariño de sus lectores.

Texto tomado del *Hommage à Ramuz. Zum 60. Geburtstag*, Lausana, V. Porchet & Cie, 1938

## LAFCADIO HEARN

En Lafcadio Hearn encontrarán un guía y un amigo incomparable las muchas personas a las que no les ha sido dado conocer Japón, las que recurren a las pinturas para saciar su callada y nostálgica curiosidad, y que sostienen en sus manos las preciosas delicadezas del arte japonés para construirse, sobre tan vacilante armazón de hechos, un sueño colorista del país lejano. Lo que Hearn nos ha contado de Japón tal vez no sea toda la importante sustancia de los hechos en la rígida cadena de los datos estadísticos, sino el fulgor que irradia de los mismos, la belleza que tiembla de un modo incorpóreo sobre cada realidad cotidiana, como el perfume de la flor que aun perteneciéndole y estando ligado a su existencia, se libera de la misma y se expande hasta el infinito. Sin Lafcadio Hearn quizá nunca habríamos sabido de esos pequeños imponderables, totalmente fugaces y para nosotros ahora ya tan indeciblemente preciosos, de unas tradiciones nacionales; como agua entre los dedos se habrían escurrido para la época moderna, de no haberlos él recogido con mimo y haberlos salvado para la posteridad en un cristal cerrado y siete veces centelleante. Como primero y último a la vez, ha conservado para nosotros y para el Japón de hoy —que se va transformando y alejando de sí mismo con prisa alarmante— un sueño del viejo Nipón, que los descendientes amarán como nosotros, los alemanes, amamos la Germania de Tácito. Algún día, cuando las gentes de allí «ya no entiendan la sonrisa de los dioses», esa belleza continuará estando viva, y esos japoneses del futuro se conmoverán con un sentimiento de pesar por haber perdido demasiado pronto su infancia feliz.

Hojeando esos libros espléndidos, en los que la novela de reflexión filosófica tiende a su vez la mano al esbozo sin pretensiones en el que religión, leyenda, poesía y naturaleza se deslizan en el maravilloso desorden con que únicamente se dan en la realidad, y cuando desde esa abigarrada plenitud volvemos la vista a la vida de Lafcadio Hearn, fácilmente aflora la

tentación de creer en la vocación mística de este hombre para esa obra. Como si hubiera sido una voluntad premeditada de la naturaleza el que justo este hombre elegido observara esa obra selecta de la belleza del Japón justo en el momento decisivo inmediatamente antes de que se marchitase, así esa vida maravillosa fue levantándose desde su primer comienzo peldaño a peldaño hasta la perfección suprema de su cima. Porque era aquí necesario un médium, una realidad mediadora absolutamente extraordinaria entre orientales y europeos, entre cristianos y budistas: un hombre ambivalente, capaz por una parte de contemplar desde fuera lo exótico de esa belleza con asombro y veneración, y que, por otra parte, una vez interiorizada como su vivencia más personal, fuera capaz de presentarla y hacérsola comprensible como una evidencia. A tal fin, la naturaleza hubo de destilar a un hombre absolutamente especial. Un europeo, un viajero superficial, habría encontrado cerrados el país y sus gentes, y un japonés nos habría entendido con dificultad, dado que la espiritualidad del Extremo Oriente y la nuestra se mueven en esferas diferentes. Había que crear algo totalmente extraordinario, un instrumento de extrema precisión, capaz de acusar cada una de esas oscilaciones anímicas, de transmitirla de una forma misteriosa, y más aún: ese hombre adecuado tenía que aparecer en el momento exacto, cuando Japón estaba maduro para él y él para Japón, para que pudiera crearse esa obra, esos libros, sobre la belleza moribunda de Japón, sólo por él parcialmente inmortalizada.

Por ello vale la pena contar la vida de Lafcadio Hearn, ese recurso de la naturaleza, apuntando a una meta elevada.

Nace el año 1850 —casi por las mismas fechas en que los europeos pudieron entrar por vez primera en aquel país cerrado— en la otra parte del mundo, en Leucas, un islote jónico. Sus primeras miradas se toparon con el cielo azul, con el mar azul. Un reflejo de aquella luz azul quedó en él para siempre sin que todo el humo y el hollín de los años de trabajo pudieran ya oscurecerlo. Se preparaba así para el amor a Japón una misteriosa preexistencia, como una añoranza. Su padre era un médico militar irlandés del ejército británico, su madre una griega de familia distinguida. Dos razas,

dos naciones, dos religiones se abrían paso en el niño, y pronto forjaron la vigorosa ciudadanía del mundo que había de capacitarlo para crearse alguna vez su patria de elección por encima de la patria real. Europa y América no fueron propicias al muchacho. Cuando tenía seis años, sus padres lo llevaron a Inglaterra, donde la desgracia lo esperaba impaciente para serle fiel durante muchos años. Su madre, cansada de aquel mundo frío y gris, se volvió a su blanca patria abandonando al marido y al pequeño Lafcadio, que se quedó solo y fue enviado a un *college*. Allí lo esperaba la segunda desgracia: jugando con los compañeros perdió un ojo y, para colmar la medida de los sufrimientos pasados, la familia se empobreció sin que hubiera compasión para Hearn, que mucho antes de poder terminar sus estudios fue arrojado al mundo.

Con diecinueve años, aquel joven inexperto, que no había aprendido casi nada de derecho y que seguía siendo un muchacho enclenque además de tuerto, sin amigos ni parientes, sin profesión y sin una preparación precisa, se encontró en las calles adustas de Nueva York. Una oscuridad impenetrable se cernía sobre aquellos años, los más amargos de su vida. Lafcadio Hearn parece que hizo allí de todo: jornalero, comerciante, vendedor, criado —quizás incluso mendicante—. Como quiera que fuese, permaneció largo tiempo en el estrato social más bajo de las personas que día y noche ennegrecen las calles de América y que arrancan su jornal de la escoria del acaso. Y algo incuestionable: debió de ser un martirio terrible, pues ni siquiera los años alegres de la casa de bambú en Kyoto pudieron inducirlo jamás a hacer la menor referencia a las humillaciones extremas de su existencia. Sólo desveló un único episodio, que arroja una luz deslumbrante sobre aquella oscuridad: Lafcadio Hearn en un tren de emigrantes. Tres días pasó sin comer, sentado en un vagón traqueteante con las sombras azules del desfallecimiento ante los ojos. De repente, y sin que se lo hubiera pedido, una campesina noruega que estaba enfrente le dio un trozo de pan, que él devoró con ansia. Treinta años después recordaría que, afligido como estaba por el hambre, hasta se olvidó de darle las gracias. Toda una instantánea. Y luego más años de plena oscuridad en algún lugar en la sombra de su vida. Por fin emerge de nuevo en Cincinnati como corrector de un periódico, él que era tuerto. Pero ahora iba a liberarse su destino. Se dedica a hacer reportajes,

mostrando una habilidad sorprendente, y al final, su talento de escritor se abre camino trabajosamente. A lo largo de aquellos años oscuros debió ya de operarse en él, junto con un duro trabajo, un constante proceso interno de tenaz autoformación, pues escribe algunos libros delatando el conocimiento de lenguas orientales y una exquisita comprensión de la filosofía de Oriente. Indescriptible resulta lo que este hombre callado y manso debió de padecer en el país de la *aggressive selfishness*. Pero aquel gran sufrimiento era necesario para su obra, estaba inscrito en su destino como algo tan necesario como la añoranza mística de la isla en el azul. Debió primero aprender a dudar y desesperar de la cultura heredada, antes de ser capaz de comprender la nueva: su gran aguante en un país europeo iba a ser el humus para el gran amor de después. Pero eso no lo sabía por entonces, pues sólo sentía lo inútil, triste y absurdo de su vida en aquel país delirante, permanentemente se sentía como un cuerpo extraño en el ritmo de aquella raza —«nunca llegaré a ser un godo, un germano», suspira—, y huye hacia los trópicos, a las Indias occidentales francesas, sintiéndose ya feliz con una forma más tranquila de vida. Casi parecía que su vida iba ya a anclarse allí y que el elegido escaparía prematuramente a su vocación. Pero en el libro de su destino estaba escrito algo más grande. En la primavera de 1890, un editor le ofreció viajar a Japón para que junto con un dibujante redactase unos bocetos de la vida popular para su revista. La lejanía sedujo a Lafcadio Hearn, aceptó la propuesta y abandonó para siempre el mundo de su desgracia.

A sus cuarenta años llegó a Japón, pobre, cansado y sin hogar, sin una meta vital desde hacía dos décadas y arrojado desde un extremo del mundo al otro, tuerto, solitario, sin mujer ni hijos, sin nombre ni fama. Y como Ulises arrastrado de noche a la playa de la isla añorada, no sospecha lo que tiene cerca, ni menos se atreve a esperar que se encuentre ya en el hogar. No sabía que el martillo del destino descansaría al fin y que en aquel mayo de 1890 su vida pisaba el umbral de la realización. Había encontrado el país del sol naciente, en el sentido más profundo de la palabra, y la semilla que había danzado de aquí para allá infecunda en el viento, daba con el terruño acogedor en el que podría florecer y desarrollarse.

«Es como pasar de una presión atmosférica insoportable al aire claro y sereno», ésa fue su primera impresión. Por primera vez sintió que la vida no

se colgaba de él con todo su peso y que, a diferencia de lo que ocurría en América, el tiempo no era una rueda que girase furiosa alrededor de su frente. Veía a gente con una alegría serena e ingenua, gente que amaba a los animales, a los niños y las flores, veía la tolerancia piadosa y sublime de su vida, y de nuevo empezó él a creer en la vida. Decidió quedarse, primero un mes o dos... y se quedó de por vida. Por primera vez tuvo descanso, por primera vez creyó ver una felicidad, aun antes de poder sentirla personalmente. Y, sobre todo, vio por vez primera en su vida que podía mirar, mirar tranquilamente, podía captar las cosas con mirada amorosa y contemplativa, y no como allá en los reportajes americanos pasando rápidamente por los acontecimientos. Las primeras palabras que Lafcadio Hearn escribió sobre Japón fueron de asombro, el asombro de un niño de la gran ciudad que ve con ojos incrédulos la maravilla de una espléndida pradera en la montaña, un asombro tranquilo de máxima felicidad, al principio todavía como un asombro en sordina y como frenado por el miedo secreto de no poder soportar, captar y entender todo aquello.

Pero lo que más tarde dará a sus libros el tono tan especial y raro es el hecho sorprendente de que ya no son obras de un europeo. Tampoco desde luego las de un auténtico japonés, pues no podríamos entenderlas ni vivir con ellas de forma tan hermanada. Constituyen algo totalmente único en el arte, un milagro de trasplante, de injerto artístico: son las obras de un occidental, pero escritas por un hombre del Extremo Oriente. Son justamente Lafcadio Hearn, el acontecimiento incomparable de un mestizaje, un hecho singularísimo de psicología de los pueblos. Ese misterioso mimetismo del artista con el objeto hace que tengamos la sensación de que los libros de Hearn no han sido escritos con la pluma, sino que han sido dibujados desde la perspectiva de la proximidad tierna con el pincel exquisito de los japoneses, en unos colores tan delicados como la laca sobre los cajoncillos encantadores, la muestra más selecta del arte menor, del *bric-à-brac*, que él describió una vez con tanta simpatía. No se puede dejar de pensar siempre en los coloristas grabados en madera, las supremas exquisiteces del arte japonés, los paisajes campestres llenos de los detalles más delicados, cuando se leen esas pequeñas novelas, que se ocultan modestas entre los ensayos, o aquellas conversaciones, que empiezan en la acera con cualquier motivo circunstancial

y que mansamente desembocan en las consideraciones más profundas, aportando consuelo para la muerte y adentrándose en los misterios de las transmigraciones. Quizá nunca como en tales libros se nos haya expuesto con mayor claridad la esencia del arte japonés; y no tanto a través de los hechos que relatan como a través cabalmente de esa singular exposición.

Y ésa era la meta oscura para la que el destino había reservado y educado a Lafcadio Hearn. Con su peculiar índole artística hablaría de ese Japón desconocido, contando las muchas y pequeñas cosas que hasta entonces estaban ocultas, las cosas frágiles que a otros se les habrían perdido entre los dedos, las cosas efímeras que, de no haber llegado él en el momento oportuno, la tormenta del tiempo se habría llevado: todas las leyendas profundas del pueblo, las supersticiones emocionantes, los usos puerilmente patriarcales. El destino lo había preparado para captar ese aroma, para salvar el perfume de la flor que empezaba a marchitarse.

Cierto que por entonces ya apuntaba otro Japón al lado del suyo: el Japón de los preparativos bélicos, que producía dinamita y fabricaba torpedos, el Japón ambicioso, que quería convertirse rápidamente en Europa. Pero de ése no necesitaba hablar, ése ya sabía hacerse notar con la voz de los cañones. La obra de Hearn consistía en hablar de cosas silenciosas, cuyo aliento de flor delicada nunca nos hubiera llegado y que para la historia universal quizás eran más importantes que Mukden y Port Arthur.

Vivió diez años tranquilamente en Kyoto, enseñó lengua inglesa en las escuelas y en la universidad, siguió creyendo que contemplaba aquel mundo nuevo como el extranjero que continuaba siendo Lafcadio Hearn, sin advertir cómo lentamente iba pasando de las exterioridades al núcleo, cómo cedía en él su relajado europeísmo perdiéndose en aquella patria nueva y extraña. De alguna manera se convirtió en algo parecido a las perlas artificiales, que allí se cultivan comprimiendo partículas extrañas dentro de conchas todavía vivas. Después la ostra recubre esa molestia con su viscosidad espléndida, hasta que el originario cuerpo extraño desaparece en la nueva perla que ha ido formándose. Así, el cuerpo extraño que era Lafcadio Hearn desapareció en su nueva patria, quedó recubierto por la cultura japonesa y hasta perdió su nombre. Cuando Hearn tomó por mujer a una japonesa de una familia ilustre de samuráis, para dar carácter legal a su matrimonio tuvo que hacerse adoptar

recibiendo el nombre de Koizumi Yakumo, que todavía hoy adorna su lápida sepulcral. Se desprendió de su viejo nombre, como si con ello quisiera fulminar toda la amargura de sus años precedentes. En América comenzaron entonces a prestarle atención; pero la fama ya no lo sedujo porque no dejaba de ser un alboroto. Y Lafcadio Hearn bañaba su corazón en el silencio. En adelante no amó más que la vida sosegada y silenciosa que allí llevaba, y que le fue doblemente cara desde que vivió rodeado por la existencia de una mujer grácil como una mariposa y de sus dos hijos. Cada vez fue adoptando más las costumbres del país. Comía el arroz con pequeños palillos y no vestía más que ropas japonesas; el paganismo, que siempre había dormido en él como secreta herencia de su patria griega bajo el cristianismo exterior, fue transformándose allí en un budismo peculiar. No había llegado como los demás, como los filibusteros del comercialismo que, mirando por encima del hombro a los «japs» con el orgullo de la raza blanca, sólo pretendían tomar, ganar y robar; él quería dar, entregarse humildemente, y por ello el país y sus gentes le resultaban amigos. Fue el primer europeo al que los japoneses aceptaron por completo como suyo, confiaron en él y le entregaron sus más íntimos secretos. *He is more of Nippon than ourselves* decían de él, y de hecho nadie puso sobre aviso a Europa con tanta insistencia como él. Había vivido ya el destino al que ellos se enfrentaban por vez primera.

Y la vida había refrendado aquella obra, estaba satisfecha con Lafcadio Hearn y le dio el supremo y más valioso regalo: el de hacerle morir en el momento oportuno, como en el momento oportuno lo había remitido a su obra. El heraldo del viejo Nipón murió el año en que los japoneses vencían a Rusia, cuando llevaron a cabo la acción que iba a abrirles la puerta de la historia universal. El misterioso país se hallaba entonces en el pleno deslumbramiento de la curiosidad, el destino ya no le necesitaba. Un sentido sabio y calculado parecía darse en el hecho de no vivir ya la victoria de Japón sobre Rusia, la engañosa victoria con que la antigua tradición se hacía el haraquiri. Lafcadio Hearn murió a la misma hora en que lo hacía el viejo Nipón, la cultura japonesa.

Pero tan caro fue a su nuevo pueblo que, aun en plena guerra, que a diario les arrebatava a millares de personas, todos se conmovieron con su muerte. Sintieron que algo de su alma se apagaba con él. Fueron miles las personas

que acompañaron su ataúd, que fue entregado a la tierra según los ritos budistas, y en su tumba alguien pronunció la frase inolvidable: «Habríamos preferido perder dos o tres buques de guerra en Port Arthur que no a este hombre.»

En muchas casas de Japón, en las de sus familiares y las de sus alumnos, conservan hoy su retrato —el perfil enérgico, los ojos centelleantes bajo unas cejas pobladas— en el relicario sagrado. El propio Hearn ha referido cómo se conjura allí al alma muerta de los desaparecidos con el suave sortilegio de su emigración. Flotando en el Meido, el universo y la nada, siempre está cerca de la llamada de los fieles y escucha su palabra amiga. Nuestra fe es diferente. Para nosotros aquella alma clara se ha ido y sólo podemos reencontrarla en los libros que Hearn nos ha dejado.

Introducción a sus *Obras escogidas* —*Das Japanbuch*  
(«El libro del Japón»)—, Frankfurt, Rütten & Loening,  
1911

## «NIELS LYHNE» DE JENS PETER JACOBSEN

*Niels Lyhne* fue un libro que amamos con fervor y pasión en los primeros años despiertos de nuestra juventud; fue el *Werther* de nuestra generación. Incontables veces leímos esa biografía melancólica, nos aprendimos de memoria páginas enteras, el volumen delgado y manoseado de la colección Reclam nos acompañaba a la escuela y hasta noche bien entrada en la cama. Y cuando todavía hoy hojeo algunos de sus pasajes, podría transcribir de memoria palabra por palabra, con tanta frecuencia y con tanta pasión incorporamos entonces aquellas escenas a nuestra vida. Nuestros sentimientos y nuestro estilo los configuramos según su modelo, proporcionándonos imágenes para nuestros sueños y un primer presentimiento lírico del mundo real. No es posible abstraer de nuestra vida, de nuestra juventud, ese libro singular, tierno, un poco débil, y casi ya olvidado por un presente más fuerte. Pero cabalmente por su mansedumbre, por esa secreta ternura lírica, amamos entonces a Jens Peter Jacobsen como a ningún otro. Para nosotros fue el poeta de los poetas, y apenas podría yo expresar con palabras la entrega generosa con que se desbordó nuestra exaltación casi de colegiales por él. Sólo recientemente he vuelto a revivirlo, cuando en un rincón y enterrada entre libros encontré una polvorienta gramática danesa, sin saber de primeras por qué casualidad se había deslizado en el armario; pero después lo recordé, casi riendo: unos cuantos amigos quisimos entonces aprender danés juntos, únicamente para poder leer en la lengua original *Niels Lyhne* y las poesías de Jens Peter Jacobsen, y poder así idolatrarlo una vez más y con entusiasmo mayor. Hasta tal punto amamos ese libro y a aquel poeta.

Y no estábamos solos en nuestro entusiasmo de muchachos inmaduros, que iniciábamos a tientas y con paso inseguro la aventura literaria. Los mejores de Alemania, toda la literatura creativa del cambio de siglo sucumbió entonces al encanto mágico del Norte. Para aquella generación, Escandinavia

significó lo que Rusia para la generación de ayer y lo que quizás el Extremo Oriente significa ya para la de hoy: un continente nuevo para el alma, una fuente originaria de problemas todavía insospechados. Ibsen, Björnson y Strindberg ejercían entonces una influencia tan vigorosa, tan subversiva y tan inquietante sobre la generación intelectual como la que hoy ejercen Dostoievski y Tolstói sobre el alma europea. El joven Gerhart Hauptmann sería impensable sin Ibsen, y el joven Rilke sin Jacobsen: mirando con atención el rostro noble y melancólico de Malte Laurids Brigge, se reconoce de manera inconfundible el rostro de su padre de elección, Niels Lyhne, que, a pesar de su cansancio, sigue resplandeciente. Como un vigoroso golpe de aire libre y espiritual había llegado aquella ola literaria del Norte; como en la época de la migración de los pueblos, toda una gran generación germánica había irrumpido en la literatura alemana; era una falange fuerte y victoriosa, de la que hoy sólo quedan dentro de las fronteras de nuestra vida intelectual el líder espiritual Georg Brandes y, como el último llegado de los triarios, el rezagado Knut Hamsun. El estruendo de todas aquellas batallas ha desaparecido, y las victorias logradas en tiempos con tanto ímpetu hoy ya no las entendemos en absoluto. Una pieza de Ibsen como *Casa de muñecas* o *Un enemigo del pueblo*, que entonces sacudieron con sus famosas tesis todo el mundo alemán, para nosotros apenas representan más que un teatro frío, y su gran héroe del pensamiento se nos aparece simplemente como un frío geómetra de los escenarios; Ellen Key, la misionera ética de otros tiempos, no pasa de ser una mujer admirable y bondadosa; Björnson y Strindberg no son más para la nueva generación, para el mundo nuevo, que nieve de antaño. Como en cada migración de los pueblos, al cabo de una década los intrusos habían asimilado la cultura indígena, y en la espiritualidad de nuestra hora apenas si se les siente ya como extranjeros, como conquistadores. Ha terminado la gran marcha triunfal de la literatura escandinava, que se derramó sobre toda Alemania y que sólo se estrelló contra los muros de la tradición francesa. Se ha convertido en historia, en historia de la literatura, sin que tenga ya poder alguno sobre la nueva generación.

Pero Jacobsen, al que amamos de la forma más pura y honda, que sobrevoló nuestra juventud como el genio de la poesía y que fue el más querido de todos, ¿también ha perdido su magia y su encanto? Miedo nos da

nuestra propia pregunta, un temor silencioso por la propia sensación indeciblemente rica de entonces que todavía permanece oculta en nuestro interior, una cierta inquietud por dañarla ahora con el conocimiento más preciso, un temor de volver a hojear ahora con mirada lúcida un libro que leímos con ojos ardientes. ¿No será una despedida, un último encuentro, un doloroso desengaño? Hay que tener profundo respeto a los sueños de la propia juventud, le hace decir Schiller a su héroe; pero el verdadero respeto no debe ser miedoso. Hace diez, quince años, quizá no me hubiera atrevido a hojear ese libro por temor a perder con la clarividencia lo que como recuerdo tan bellamente seguía floreciendo en un largo crepúsculo. ¡Pero claridad por encima de todo, aun a costa de una pérdida íntima! Y con miedo tembloroso de hacer daño al muchacho que de alguna manera continúa viviendo en nosotros oculto y enterrado, de nuevo me he adentrado tanteando y cauto en el libro que de joven tanto amé.

Y algo maravilloso: ¡todavía seguía siendo hermoso! Ya no tan encantador, tan embriagador y tan arrebatador sin reservas, pero todavía hermoso. En sus páginas, el mismo suave aroma como de jóvenes brotes de lilas, el mismo aire secreto e intimista... sólo que el libro, que tan pictórico había sido para nosotros, que tensaba nuestra alma hasta el infinito, parecía ahora un poco más apagado, un poco más artificial, un poco más enfermizo. Ya no nos emborracha como un vino fuerte, sino que lo bebemos a sorbos cortos y cautos, como si se tratara de un té dorado de suave aroma, exótico y sólo un poco dulzón. Conserva todavía aquella transparencia admirable hasta el fondo de porcelana, donde se reconoce cada línea, cada arabesco, pintados con colores admirables; todavía conserva aquel olor suave y melancólico; aunque produce una ligera sensación dulzona de lirismo, un poco pálido y un tanto tibio. Nos resulta como los prerrafaelistas; como los pintores de Worpsweder (que entonces nos encantaban igualmente) nos resultan hoy: demasiado pálido, enfermizo, flojo, mórbido y sentimental. El aroma sigue intacto, siempre delicado y exquisito; pero diríase que no llega a través de las ventanas abiertas, que no llega desde la vida real, libre y ventilada, más bien sofoca un poco, como una habitación atestada de flores. Precisamente la voluptuosidad, que entonces tanto nos encantaba, la sobrecarga de sentimiento; la ausencia de acidez, amargor y picor, hoy produce una

sensación un tanto dulzona a nuestro paladar más experto y acostumbrado a una dieta más fuerte y a especias más picantes.

Pero precisamente esa debilidad, esa ternura, esa suavidad, toda esa carga anímica es lo que constituye la magia más auténtica de Jens Peter Jacobsen. Y ¿cómo podía y debía escribir otros libros que los que escribió, con la fina piel transparente de un enfermo, el tono callado de una persona achacosa y la sensibilidad nerviosa de alguien siempre sacudido por la fiebre? ¿Cómo podría siendo uno de esos enfermos? En su arte delicado no hay nada artificioso: todo cuanto su estrecho pecho, apretado en torno a unos pulmones agotados y enfermo en todas sus fibras, tenía de aliento lírico y poético, lo volcó conmovedoramente en aquellos libros puros. Todos están escritos con dedos pálidos y traslúcidos, con pulso acelerado, con «las moléculas cerebrales sacudidas por la tos», como dijo el propio Jacobsen en cierta ocasión; y muchas, en alguna terraza de reposo de Montreux o de Roma, donde yacía el pobre tísico vuelto a la luz como un girasol. Todos sus libros son el anhelo de una vida que nunca vivió realmente, pues los quince años de su arte no fueron más que una lucha permanente contra la muerte. Y esa lucha contra la muerte es su biografía. Cuando Georg Brandes le preguntó en una carta por los hechos de su vida, le dio esta respuesta melancólica: «Yo nací en Thisted el 7 de abril de 1847. Por lo que hace a los acontecimientos, realmente no recuerdo ninguno que pueda tener interés y que sea digno de mención.» Y así fue de hecho: Jens Peter Jacobsen no vivió más que los sueños de Niels Lyhne y de Marie Grubbe. Siempre tuvo que permanecer acostado en miradores de reposo aguardando el sol, sus pulmones enfermos siempre se alimentaron con aceite de hígado de bacalao y con leche para que su voz no se apagase demasiado pronto. Y así lentamente se fue consumiendo gota a gota, medio en sueños medio en poemas, siempre guardándose y defendiéndose contra la muerte, siempre fuera de la vida real, caliente y viva, que secretamente anhelaban su sensibilidad y sus rojas arterias. Pero todo sueños, no se le dieron más que sueños, que vivió con melancolía o que configuró con lirismo, y con tristeza escribe en su última carta acerca de su debilidad constitutiva: «No queda mucho de mí, y lo que queda hay que conservarlo en algodones.» Ni un solo grito ni una sola pasión encajaban con su vida ni con su arte.

Se vio obligado a convertirse en una persona callada y a hablar a la gente siempre con una voz secretamente deprimida y delicadamente cuidadosa. Y ese estarse-callado, ese sentir todo lo callado y oculto del alma, es lo que constituye su auténtico genio. Jens Peter Jacobsen es uno de los máximos acuarelistas de la palabra. Manejó un pincel japonés y los colores más delicados para las tonalidades por entero vibrantes, para las mínimas oscilaciones de tonalidad, que por lo general nunca resultan perceptibles para una persona sana. Su dotación para la transparencia de los ensueños fue quizá la más perfecta que jamás haya poseído un artista de la prosa lírica; nadie contó con un instrumento más delicado para pintar el intrincado ramaje del alma, las terminales más delicadas de los nervios con el amor apasionado a la miniatura, y en ese arte acuarelístico, pálido y nervioso de la descripción sigue siendo un maestro sin igual. La pincelada amplia, las sombras profundas, el escorzo salvaje, los colores encendidos le estaban naturalmente prohibidos a su mano exangüe. De ahí que dedicase al detalle todo su amor conmovedor y a menudo mágico. Como botánico que había sido vocacionalmente en sus comienzos, Jacobsen poseía el arte maravillosamente contenido de desplegar sentimientos como capullos, como flores, sin desenterrarlos (al igual que Dostoievski, o los expertos en psicología profunda) del terruño y aplicándoles a la raíz la navaja de corte afilado. Y con renovado asombro sentimos su arte singular para desplegar los complejos anímicos. Cuando toma en su mano cuidadosa un sentimiento, no se le escapa ningún grano de polen, y diríase que al contacto, el botón todavía cerrado abre su interior, muestra hilos y pistilos, colores y esmaltes en una combinación delicada e inolvidable. Ciertamente es que su ambición iba más allá de esa contención del sentimiento, y que intentó mostrarse más musculoso y trazar en *Marie Grubbe* un gran fresco histórico; pero el resultado no pasó de ser un gobelino de recamados históricos y suntuosos cuadros de género, que se complementan como un mosaico. Asimismo quiso pintar *Niels Lyhne* como una historia completa colgándolo de la pared de su tiempo, justo como la tragedia de una generación. Pero el intento no pasó de ser la historia (grandiosa) de un alma. Y es que Jacobsen únicamente estaba dotado (o condenado por el destino) para permanecer siempre dentro del hombre, por lo que también en su obra de arte le estuvo prohibido el mundo, el mundo

exterior, el mundo salvaje, el mundo apasionado e implacable. Sólo desde sí mismo, sólo desde las hebras más delicadas del anhelo y de los sueños pudo urdir sus hilos, que se cuentan entre los más sutiles y sublimes que jamás tramó la literatura y sobre los que brilla el admirable rocío, que sólo los precozmente muertos consiguen, la magia de la corta mañana antes del día real.

Donde mejor reconocemos su personalidad sensible, su dolorosa contención, su anhelo aprisionado, su trágico conocimiento de la imposible realización de sus deseos más profundos, es precisamente en la biografía nostálgica, en el cuadro fantástico a la vez que personalísimo que ha trazado de sí mismo en Niels Lyhne, ese medio Werther, ese medio Hamlet, ese medio Peer Gynt rebosante de pasión y sin fuerza alguna, con una inmensa voluntad de vivir y que se ve asfixiado por sus sueños y vencido por un pesado cansancio. Ese Niels Lyhne es un hombre con todas las posibilidades, de las que sin embargo ninguna se realiza, siendo por lo mismo su vida un ala irisada en perpetua vibración, pero que nunca se precipita impetuosa sobre la realidad vital.

Y esa insuficiencia constituye una tragedia: todo lo es él de forma doble, y nada por entero, «su naturaleza soñadora a la vez que sedienta de vida», un poeta que no crea, un amador al que todas las amadas se le escabullen, un ser maravillosamente exquisito que sólo tiene nervios y ningún músculo. «No sabía qué tenía que hacer consigo y con sus dotes, poseía talento y no podía usarlo», dice una vez Jacobsen hablando de él, de aquel tierno vástago, que tiernamente guardaba en el cálido y voluptuoso invernadero de los sueños. Pero son precisamente esos sueños los que hacen a Niels Lyhne tan lánguido, tan flácido, «poetiza en su vida en vez de vivirla», se agota en fantasmagorías, en un goce previo a los acontecimientos que después no llegan, en una espera de la vivencia en que gasta la vida. Siempre cree que le llegará la vida al rojo vivo, caliente y candente, y a él, que no tiene fuerza alguna, lo arrastrará como en un torbellino hasta su elemento incandescente. Y así aguarda en el lecho florido de sus sueños, adormeciéndose poco a poco y echándose a descansar. Pero los años discurren vacíos, y el milagro no se produce. Y entonces va cansándose cada vez más —«la eterna carrera para un salto que nunca llegaría, lo había extenuado»—, la tensión desaparece de su

alma ansiosa y poco a poco se hunde con las alas paralizadas, y después, cuando le llega la vivencia, ya no será la de la vida, sino la de la muerte.

De ese modo, *Niels Lyhne* es la historia o la no-historia de un hombre de dotes magníficas, al que sólo le falta una cosa para ser realmente un varón: brutalidad. Sueña siempre con batallas, y en esos sueños derrocha su fuerza, vive desde dentro en vez de volverse hacia la realidad. Y esa permanente inexperiencia, pese al supremo saber sobre sí mismo y sobre lo más secreto de su interioridad, hace tan querida y tan incomparable a esa figura para muchachos y mujeres; es decir, para cuantos se encuentran frente o fuera de la vida, para cuantos siempre se mueven en sus sueños por encima de la vida. Pues cuánto consuelo hay en esos sabios placeres de los sentidos despiertos para los que todavía no han florecido y para los marchitados, qué magia de intuición y qué maestría de resignación. El delicado vapor lírico que flota sobre todas las escenas convierte toda la vida en una fábula, sin que nunca llegue a ser mentira, porque Jacobsen jamás presenta a un personaje o una situación de forma romántica o irreal; simplemente los hace a todos espirituales por completo, por completo incorpóreos, elevándolos al mundo de Keats, Novalis, Hölderlin y de cuantos enmudecieron prematuramente, en quienes la vida, la realidad, aparece como transformada en música. Quien en lo más íntimo de su alma es un soñador de día (¿y qué son los muchachos y los hombres marchitos sino soñadores de día?) reconoce en él al maestro de todos los sueños, que mantiene una vigilancia inaudita sobre el conocimiento y que posee un arte increíble en la descripción, aunque preserva lo onírico, lo divino, lo puro en cada sensación, en cada acontecimiento. Los sueños no envejecen con los hombres y los tiempos, de ahí que también ese mundo mágico del presentimiento y de la renuncia continúe siendo admirable para todos los tiempos. Pero no era propiamente eso lo que Jens Peter Jacobsen quería cuando llamó a su Niels Lyhne a vivir entre los hombres: no quería abandonarse simplemente al sentimiento y la poesía, le importaba dar a su época algo más que un débil Werther que se ahogaba entre los pámpanos de sus sueños como bajo los olores. Su Niels Lyhne, aquel débil semipoeta, realmente había sido ideado como un luchador, como un héroe trágico en la lucha más terrible del espíritu, en la lucha en torno a Dios. Se le había impuesto la tarea de ser una víctima y un mártir de la lucha divina, de la

negación de Dios, de aquel ateísmo heroico que gritaba el nuevo mensaje al mundo nuevo: «¡No hay Dios, y el hombre es su profeta!» Para Jacobsen, lo esencial en su mentada novela no era lo que a nosotros nos seduce en el libro: lo anímico-problemático de un personaje que no está a la altura de la realidad; a él le importaba lo espiritual en una lucha contra Dios; pero hoy nuestra generación ya no puede captarlo por entero en ese libro combativo, porque ya no sentimos como importante esa lucha. Hoy ya no podemos entender con el corazón esa literatura de la lucha divina, del combate en torno al cristianismo perdido que entonces era la cuestión más palpitante para la juventud nórdica, y cuya última revuelta todavía se siente vibrar en los «hombres solitarios» de Gerhart Hauptmann. Dos libros habían sacudido por entonces el mundo creyente y cristiano: la *Historia de la evolución* de Darwin y la *Vida de Jesús* de Renan. Habían quebrantado la fe de innumerables personas en la Iglesia al haber racionalizado la revelación. También Jacobsen, en tanto que traductor danés del libro darwiniano, entró de repente, a través de las ciencias naturales, en aquel ateísmo revolucionario y quiso sacar sus consecuencias artísticas de aquella decisión. Ciertamente sin la grandiosa resolución con que lo hacía el mismo año Nietzsche en *El anticristo*, aunque tampoco sin el grosero orgullo de un Haeckel y sus alabarderos monistas alemanes. De ahí que su cometido fuese liberar el pensamiento para lo poético y mostrar el ateísmo como una fuerza anímica, como una liberación íntima. Pero, como todo en él, también el ateísmo adoptó formas oníricamente etéreas: «su incredulidad era algo confusamente vago y románticamente nacional», dice Jacobsen en una carta refiriéndose a la generación que él pretendía retratar, al tiempo que confiesa: «en mi narración esto sólo se encuentra de un modo confuso». También para la creación espiritual le faltan los músculos y la furiosa energía impulsora de un Nietzsche, que con el puño cerrado arremetía contra Dios y el cristianismo; tampoco aquí, en la lucha espiritual, podía Jacobsen ser duro. Y así Niels Lyhne se derrumba prematuramente: el que de muchacho levantaba obstinado su mano contra Dios, cuando le quita a Edele, vuelve a postrarse humildemente de rodillas frente al lecho mortuario ante aquel de quien había renegado. Un vencido de la vida sólo puede representar a los vencidos, y la fuerza de los sufridores está únicamente en transfigurar el sufrimiento. Y

transfiguración, sublimación y alejamiento del mundo son la magia suprema de ese débil. En Jens Peter Jacobsen tampoco lo espiritual se convierte nunca en concepto, en un arma afilada, sino que se derrite en música y poesía; el secreto de sus victorias está en guardar silencio y sus triunfos se extinguen en una sublime resignación.

Pero esa música callada de Jens Peter Jacobsen pertenece a los inolvidables de nuestro mundo: sólo puede compararse a la de Debussy, que también busca delicadamente sus armonías a través de todas las disonancias y, evitando hábilmente cualquier vehemencia, logra un efecto supremo a través de la intimidad. De alguna manera incluso hay que estar preparado con un gozo onírico para, impregnado en cierto modo de silencio, percibir su musicalidad (que a otros se les antoja monótona y sin fuerza) como pluralidad y sinfonía de colores. Pero aquel a quien una vez toca en lo más íntimo ese tono tembloroso y delicado, quien lo siente y percibe como un lenguaje elocuente, ya no lo olvidará, y no se le debe reprochar que de muchacho —cuando captaba lo real sólo a través de un vapor matinal de presentimiento y todos los sentimientos afloraban solamente a través de la sordina de la contención— le dominara tanto. Y es que en el armario mágico de sus libros se condensan todos los olores, voces y esencias de la naturaleza, todos los tesoros del alma. Y sólo es necesario volver a aprenderlos, volver a sentirlos de un modo limpio, esperanzado y respetuoso, para participar de nuevo y por entero de su secreto.

Prólogo a la edición de *Niels Lyhne* en la colección  
«Epikon», Múnich, Paul List Verlag, 1931

## «SADHÂNA» DE RABINDRANATH TAGORE

JOVEN ESCRITOR (entrando en la habitación de su amigo): Espero no molestarte.

VIEJO ESCRITOR (dejando al lado un libro): En absoluto.

JOVEN: ¿Qué libro es ése?

VIEJO: *Sadhâna*, «El camino a la perfección», una obra filosófica de Rabindranath Tagore que acaba de aparecer en alemán en Kurt Wolff.

JOVEN: ¿Y te apetece ahora leer eso? No te entiendo.

VIEJO: ¿Y por qué no iba a tener ganas y hasta prisa por leer el nuevo libro de Tagore? ¿Y por qué de repente te resulta incomprensible esa necesidad? Hace sólo dos meses que nos sentábamos en esta habitación para leer *Los pájaros perdidos* y tú, al igual que yo, estabas emocionado por la limpidez cristalina de aquellos versos, por la elevada y simple, en un sentido puro, ligazón poética que desde su mismo carácter exótico creaba una nueva melodía. Ambos estábamos contentos de que en una especie de pausa de la revelación poética en Europa apareciese aquel ritmo nuevo y, si no me equivoco, fuiste tú mismo el que creyó descubrir en aquellos versos el anuncio profético de una nueva religiosidad.

JOVEN: Sí, es verdad, entonces Rabindranath Tagore me pareció realmente como una especie de revelación, y en uno o dos años probablemente volveré a leerlo; sólo que ahora, en este preciso momento, me resulta imposible ser enteramente justo con él. De momento no puedo escuchar pronunciar su nombre, doy un rodeo cuando paso por cualquier librería para no ver allí cuarenta veces en cada cubierta el mismo rostro del mago indio que me sonrío circunspecto; me resulta molesto de verdad subir a un tranvía o a un vagón del tren porque seguro que allí —¡en el ferrocarril!— alguna muchacha burguesa o

algún joven leen sus versos, y tendría realmente que forzarme para no reírme maliciosamente de la idolatría ciudadana y de la solemne exaltación de Tagore a poeta universal. No soporto precisamente que lo que yo amé una vez se convierta en la sensación y en el tema de las conversaciones entre tango y tango, ni que se monte una feria espectacular con un poeta al que yo venero. Mientras tanto doblo la esquina y pongo sus libros en el cajón más bajo.

VIEJO: Haces por tanto responsable a una obra de sus efectos, y a un poeta de sus admiradores. Por lo mismo, hace ciento cincuenta años no tendrías que haber leído ni una línea de Goethe, por el solo motivo de que los simios de la moda se vestían a lo Werther; y deberías tener ojeriza durante una década a Lord Byron cuando éste se convirtió en el león de la sociedad londinense. Yo sé que en Alemania es costumbre declarar imbécil o estafador a un autor tan pronto ha alcanzado las diez ediciones; pero yo no lo comparto. Una vez que con un claro sentimiento y por mi propia conciencia artística he depositado mi confianza en un poeta, ya no se la retiro aunque alcance el éxito.

JOVEN: Tampoco yo desconfío de él, realmente desconfío de mí mismo, y me pregunto si en un primer entusiasmo, y sorprendido entonces por la novedad de su aparición, no lo habré elevado demasiado. Porque cuando en Alemania un poeta vende setenta mil ejemplares de un volumen de poesía en un año, para mí representa siempre un aviso para analizar al tal poeta con mayor atención, pues sólo lo tenue se expande. Del *Diván occidental-oriental* no se vendieron en cincuenta años tantos ejemplares como en cinco meses del pobre relleno de Bodenstedt *Mirza Schaffy*, y así me pregunto si lo que hay de hindú en Rabindranath Tagore, que de primeras me encantó, no será también una tenue dosificación, un destilado azucarado que tan exquisito sabe a tantos en Alemania. Estarás de acuerdo conmigo en que la repentina moda budista en Alemania no es precisamente una noticia agradable.

VIEJO: Nada agradable, pero sí muy esclarecedora. De mí mismo debo decir que desde hace algunos años me vengo ocupando muy intensamente de poetas y filósofos indios, que antes estaban absolutamente marginados de mi manera de pensar. Y me parece que ello se debe a que los tres

problemas más graves que la guerra tan apremiantemente nos ha metido en la conciencia, como son el problema de la violencia, del poder y de la propiedad, ninguna nación los ha estudiado con tanta propiedad, hondura y humanidad como lo han hecho los indios. Ahí encontramos una respuesta natural y valiente a nuestra problemática actual, y toda la locura de nuestra actividad y organización, nuestro belicismo y nacionalismo quedan en evidencia cuando los contemplamos desapasionadamente desde fuera, desde el hemisferio de otra manera de pensar y sentir. De ahí que Rabindranath Tagore, como testigo y renovador vivo de la validez de ese viejo conocimiento, ejerza una seducción irresistible tanto sobre las masas como sobre el individuo.

JOVEN: Tampoco contra ese enfoque ideal tengo nada que oponer. Por el contrario, considero la influencia de Tagore, la negación de su nacionalismo, la altura de la fuerza ética que irradia de su ser y acaba por devolver al poeta un poder no-literario, como uno de los pocos golpes de fortuna para nuestra época, tan pobre en personalidades morales. Mi desconfianza apunta tan sólo a lo que hay de poético en él, y precisamente por su éxito. No pretenderás negarme que el juicio artístico de la masa niega siempre lo elemental y exalta exclusivamente a los epígonos. Cuando el público asiente, siempre hay algo sospechoso en el poeta.

VIEJO: No niego en absoluto que el juicio artístico del gran público siempre se decide con infalible seguridad por lo secundario. En todos los tiempos y en todas las épocas gusta de lo mediocre, lo cómodo, lo de color de rosa, lo imitativo. Pero hay una cosa en la que nunca debemos subestimar a la masa: en su instinto. La gente tiene un sentido admirable para descubrir qué poeta poetiza para ella, para su provecho y gozo, qué poeta quiere ayudarla y en cada línea que escribe piensa en la humanidad. Y ese instinto tan natural deja fría a la muchedumbre respecto de los demás artistas, que sólo crean en realidad para sí mismos o para el concepto altamente imaginario del arte y de la perfección artística. Así como los perros espontáneamente siguen en la calle a una persona que ama a los perros, sin que ésta lo haya

expresado con ninguna señal externa, así también la gente acude inconscientemente con su confianza al encuentro del poeta, quien no piensa en él mismo, sino únicamente en ella. La increíble influencia de Tolstói y de Rolland (a quienes sin duda concederás altísimas cualidades morales) sólo puede explicarse por el hecho de que la gente, con un instinto callado y poderoso, descubre en tales poetas una voluntad de ayuda y un lenguaje para ella.

JOVEN: ¿Y qué ocurre entonces —perdona que te interrumpa— con Courth-Mahler, con Hermann Sudermann y Otto Ernst?

VIEJO: También ahí se da en cierto sentido la misma circunstancia, también esos poetas escriben para las gentes, aunque no para ayudarlas espiritualmente en un sentido elevado, sino para entretenerlas, para presentarles la vida como les gustaría verla, y no como es en realidad. Tampoco esos poetas escriben —naturalmente no desde una voluntad, sino desde algún tipo de impotencia personal— desde su propio optimismo, sino desde el optimismo de la muchedumbre. No se avergüenzan de hacerse vulgares, y esa vulgarización constituye un vínculo que sería inútil negar.

JOVEN: A eso podría replicarte extensamente, porque me parece que semejante yuxtaposición de lo más puro y lo más ruin en el arte es algo peligroso, pero prefiero no alejarme del caso Tagore. El libro que acabas de dejar es filosófico, si no me equivoco. Y eso me plantea la primera pregunta de si aporta alguna idea nueva, y no si esas ideas ejercen algún efecto estimulante o tranquilizador sobre la gente.

VIEJO: No tengo muy claro qué es lo que tú llamas ideas «nuevas». Las ideas que Rabindranath Tagore desarrolla en *Sadhâna* son naturalmente viejas, muy viejas, son las ideas eternamente antiguas que encuentras por doquier, en cada hombre de espíritu grande, en cada religión y en cada poeta. Son, por ejemplo, las ideas de que el hombre no ha de trabajar por conseguir propiedades y poder sino por la integridad de su «yo» interno, por su verdadero «yo», por aquello que lo vincula con la divinidad. En esas ideas antiquísimas, si así puedo denominarlas, lo único que importa es la forma, la expresión, la claridad y la formulación poética, cosas que en este libro me parece que alcanzan un

grado realmente sobresaliente. Los conceptos de Dios, del Universo, del «yo» parecen como elaborados con un material diferente del que figura en las exposiciones espirituales antiguas y modernas. Y, referente al lenguaje, prevalece un calor tan benéfico y una sensualidad tan desapasionada que hasta la persona más simple y primitiva puede captarlo espiritualmente. Lo cual, y así me lo concederás, representa un contravalor absolutamente increíble frente a nuestras obras filosóficas, que están redactadas en un lenguaje propio y cuya debilidad lingüística esconden sacerdotilmente detrás de una terminología greco-latina. La claridad de la dicción poética de Tagore sería por sí sola una ganancia ejemplar para toda nuestra generación filosófica.

JOVEN: Pero esa claridad, ¿no conduce también —y no puedo silenciar la sospecha— a una cierta banalidad? Yo creo terriblemente peligroso el que alguien pueda hablar con tanta ingenuidad de los enigmas del Universo y de las realidades últimas. Tengo la sensación de que lo último de semejantes conocimientos nunca cristaliza en la palabra, sino que cuaja en un magnífico estado caótico, como ocurre en los místicos alemanes, barruntando más que comprendiendo con el *common sense*, con el sentido común. El verdadero filósofo no posee la claridad *a priori*, sino que lucha creativamente por conseguirla.

VIEJO: La objeción es totalmente correcta, y si hay algo que me molesta en el libro de Tagore es también un esfuerzo cierto, la prestidigitación, con que resuelve de un modo amable y optimista, sin tormento alguno ni sobresaltos mentales, los conceptos más difíciles con los que lucha la humanidad desde la hora misma de su creación. La muerte y el mal, los peores instintos, los aparta con un suave movimiento de la mano. Y una vez más tengo que darte la razón en tu comentario certero de que ahí, en ese libro, no se representa el drama más maravilloso del mundo, el de cómo el hombre caótico e inseguro lucha con fiebre y desesperación en su angustia mental por encontrar una ley, una armonía, sino que esa armonía de alguna manera ya está en Tagore desde el comienzo, la lleva innata desde siempre con una cierta tibieza de la sangre, con la suavidad india, y ese sentimiento armonioso él lo transmite simplemente a sus discípulos y a los hombres.

JOVEN: Naturalmente su enseñanza es afirmadora del mundo y optimista por completo; lo cual también me explica su éxito, porque en definitiva la gente quiere siempre escuchar la vieja palabra necia de que nuestro mundo es el mejor de todos los mundos posibles.

VIEJO: También ahí hay algo de verdad. La visión del mundo de Tagore es naturalmente optimista; pero, como te he dicho, yo personalmente dudo de si de hecho habría que calificarla como una visión del mundo, y no más bien como una prédica del mundo. Con su libro, Tagore no pretende explicar el mundo, sino ayudar en su camino a la gente, y sobre todo a nosotros los europeos, a quienes ciertamente nos considera descaminados; y esa disponibilidad para la ayuda confiere a su libro algo incomparablemente conmovedor. Sólo entresacaré aquí como ejemplo el pasaje en el que habla de la muerte y que quiero leerte:

«Cuando poníamos toda nuestra atención en el hecho de la muerte, el mundo se nos aparecía como un inmenso depósito de cadáveres; pero en el mundo de la vida, el pensamiento de la muerte no tiene la menor fuerza mental sobre nuestro espíritu. No porque sea el lado menos visible de la vida, sino porque es su lado más negativo. La vida en su conjunto nunca toma la muerte en serio. Ríe, baila y juega, construye casas, amontona tesoros y ama, a pesar de la muerte.

»Sólo cuando contemplamos un caso aislado de muerte, su vacío nos mira fijamente y somos presa del espanto. Perdemos de vista el conjunto de la vida, del que la muerte sólo es una parte. Es como cuando contemplamos un trozo de tela a través de un microscopio. Se nos aparece como una red; nos fijamos en los grandes agujeros y a través de los mismos creemos adivinar el frío. Pero en verdad, la muerte no es la realidad última. Parece negra como el aire parece azul; pero no transmite su color a nuestra existencia, como tampoco el aire colorea al pájaro que lo atraviesa volando.»

¿No es esto un consuelo? ¿No crees que cuando un enfermo o un paciente lee estas palabras sublimes, puras y en cierto sentido también verdaderas, tiene que estar infinitamente agradecido a este libro, a este hombre? Y así encontrarás entre página y página alguna frase en que

algún conocimiento, quizá discutible, se expone en una forma poética tan pura, con tal penetración humana, que te resulta como un soplo benéfico y, sin querer, acabarás amando a ese hombre que posee en tan gran medida no sólo la voluntad, sino también la capacidad de consolar. No todo ha de valorarse desde lo puramente literario, y justo en Tagore tenemos que esforzarnos en intentar saber en qué grado es un forjador y creador original. Tomémoslo como es y estémosle agradecidos por haber dado a nuestro tiempo lo que muy pocos le han dado con la nobleza de su actitud, la armonía de su palabra y el aliento puro de su humanidad. Frente a otros queremos ser críticos, pero con el bondadoso seamos sólo agradecidos. Y ahora nos podemos ir. Me permitirás sin duda que me lleve el libro conmigo. ¿O acaso te avergüenzas de acompañarme si, como treinta mil alemanes, tomo hoy en mis manos un libro de Tagore?

JOVEN: En absoluto. Sólo querría rogarte que retires la sobrecubierta con la fotografía de Tagore. De algún modo me resulta incómodo encontrarme en todas las esquinas y rincones, como si del anuncio de un dentífrico se tratase, con ese rostro puro y esos ojos bondadosos. En casa me enfrentaré gustoso a él, pero en las tiendas de la calle me molesta, pese a todos los argumentos sólidos. Y por lo que hace a *Sadhâna*, también lo leeré gustoso en el año Tagore. ¡Espero que me lo prestes!

VIEJO: No, eso no, porque *Sadhâna* es un libro lo bastante hermoso como para tenerlo en propiedad, deberás comprártelo, aunque con ello te conviertas en uno de los ochenta mil alemanes que ya lo han hecho.

Publicado por primera vez en *Das literarische Echo*,  
Berlín, 1 de octubre de 1921

## EL DRAMA EN «LAS MIL Y UNA NOCHES»

El descubrimiento del Oriente representa la última de las tres vigorosas ampliaciones del horizonte europeo. El primer gran descubrimiento del espíritu europeo se dio en los días del Renacimiento: fue el descubrimiento de la antigüedad, del propio pasado grandioso. El segundo, casi coetáneo, fue el del futuro: América afloró detrás de un océano hasta entonces denominado infinito. En una lejanía imponente retrocedía el horizonte con países desconocidos y vegetaciones extrañas, que excitaban la fantasía despierta y llenaban el espíritu europeo con nuevos supuestos y posibilidades ilimitadas. El tercer descubrimiento, el más cercano, del que realmente no se comprende muy bien cómo ha llegado tan tarde, fue el descubrimiento del Oriente para Europa. Todo lo que quedaba al este permaneció oculto para nosotros durante siglos; desde Oriente, desde Persia, Japón y China sólo llegaban relatos dudosos y casi legendarios, y la misma Rusia, tan cercana, permaneció hasta nuestro tiempo envuelta en la más sorprendente niebla crepuscular de lo extraño y lejano. Todavía hoy nos hallamos aquí en pleno comienzo de un conocimiento espiritual, que por obra de esta guerra se ha acelerado de una forma violenta, aunque por eso mismo quizá de un modo no lo bastante objetivo.

Aquel primer mensaje del mundo oriental lo trajo a Francia, en la época de la guerra de Sucesión, un librito con la traducción hoy largamente superada de *Las mil y una noches* de Galland, un monje erudito. Hoy ya no es posible hacerse una idea adecuada de la enorme sensación que provocaron aquellos primeros ejemplares, lo extraños y fantásticos que resultaban para el sentir europeo, por mucho que intentasen acomodarse aun externamente al gusto de moda. De repente se le abría allí al mundo antiguo las riquezas insospechadas de un arte colorista, que estaba en extraño contraste con la ceremoniosa poesía cortesana francesa y con la simplicidad de los *contes des fées*. Y el público —sin duda ingenuo en todos los tiempos— se embriagaba

con aquellos relatos encantados, con aquel hachís de sueños infinitos. Aquí encontraron aquellas gentes arrobadas un tipo de poesía, que se dejaba gozar sin reglas y sin esfuerzo, una poesía en que la inteligencia descansaba y la fantasía podía volar por su territorio familiar hasta el infinito. Un arte sin gravedad, sin sentido, casi incluso sin arte; y desde aquellos días del primer encuentro, el público se ha habituado a considerar esos cuentos, con un cierto aire de superioridad, como un revuelto ingenuo, como una sucesión colorista y sin sentido de historias curiosas y extrañas, como una obra anónima, sin poeta ni organizador. En vano algunos eruditos habían destacado el alto valor artístico de la colección y toda una ciencia había perseguido la migración de los distintos motivos remontándose hasta su patria de origen en Persia e India; pero seguía siendo una obra anónima sin poeta. Y el haberlo encontrado, aunque sin haberle dado nombre, es mérito de un hombre modesto en nuestro mundo, que aquí se ha abierto camino sin más aparato erudito que el del amor que ventea los sentimientos y sigue su pista. Durante veinte años de su vida Adolf Gelber ha dedicado a esa obra todo el tiempo que le dejaba libre su profesión —al igual que Fritz Mauthner consagraba la mitad de su vida en Berlín a la crítica del lenguaje al margen de su actividad periodística—. Y el resultado ha sido realmente sorprendente, ilustrativo a la vez que emocionante. Pues quien de antemano amaba ese mundo maravilloso de la fantasía oriental, esa cadena encantadora de relatos, puede advertir ahora cómo en el ordenamiento aparentemente errático y caprichoso prevalece un sentido sabio y cómo debajo de la corteza irisada de la fábula subyace oculto un valioso núcleo humano.

Hasta ahora así se entendía esta epopeya del Oriente en doce tomos: ahí se sucedían en confusa secuencia, desarrollándose dentro del estrecho cercado de un pequeño marco narrativo, mil historias abigarradas, ingeniosas, estúpidas, divertidas y serias, piadosas y fantásticas, lascivas y doctrinarias, acopladas unas a otras por un compilador negligente, desmañado e irresponsable. Y lo mismo daba leer de atrás adelante que de delante atrás aquel libro en doce tomos, aquel caos de fantasmagorías. El libro de Gelber, un compañero prudente y atento, señala por vez primera el camino en esta selva tropical, muestra el manifiesto sentido ingenioso del ordenamiento y descubre al poeta en el compilador. Como él nos declara —y su exposición

resulta convincente— Sahriyar es, aparte de un rey sombrío, que se hace contar en las largas noches cuento tras cuento, una figura trágica; Sahrazad, una heroína; y todo el libro —la narración aparentemente confusa de mil y mil páginas— constituye un único drama de tensión y movimiento, un drama cuya repetición e imitación es de un enorme atractivo psicológico en el sentir de Gelber. Sahriyar, el rey, se nos antojaba simplemente hasta ahora como una figura espantosa de teatro de guiñol, mitad Holofernes y mitad Barba Azul, que cada mañana entregaba al verdugo con una tiranía sangrienta a la muchacha que había convertido en su esposa, y al que Sahrazad, la eterna astucia de la mujer, engaña noche tras noche para escapar a la muerte contándole una historia fabulosa, que al alba de cada mañana interrumpe en el momento de máxima tensión. Hasta ahora nosotros la entendíamos y valorábamos como una mentirosa taimada, cuyo truco consistía exclusivamente en atrapar al rey malvado en su curiosidad y hacerle sufrir en el garfio puntiagudo de la tensión como un pez capturado. Pero la muchacha es más sabia y su poeta infinitamente más profundo. Ese hombre desconocido de hace cientos de años, cuyo nombre nadie sabe, es un verdadero trágico, y lo que aquí desarrolla sobre el destino y la tensión entre esos dos personajes es un drama diríamos ya al alcance de la mano para un organizador posterior.

Vamos a intentar contarlo en la interpretación de Gelber. Marco: el Oriente con su esplendoroso cielo estrellado que contempla sin trabas el destino abierto de las calles y los bazares, el mundo desatado de las pasiones sencillas. Escenario: un palacio real con los lujos orientales, aunque exhalando un hálito de horror como la regia fortaleza de Micenas y los palacios de la *Orestíada*. Y en el palacio, el rey del terror, el monstruoso asesino de mujeres, el tirano Sahriyar. El escenario está montado y las figuras dispuestas, puede empezar el drama. Pero ese drama tiene un prólogo en el alma del rey. Sahriyar, el rey, es en efecto un tirano, un hombre desconfiado, sediento de sangre e incrédulo, que desprecia el amor y se burla de la fidelidad. Pero no siempre ha sido así. Sahriyar es un decepcionado. Antes había sido un soberano justo, serio, consciente de su deber, feliz con su esposa, confiado como Timón de Atenas e ingenuo como Otelo. Llega entonces su hermano de un viaje largo y con el corazón destrozado le cuenta su suerte: su mujer le ha engañado con el más sucio de sus esclavos. El rey le

compadece sin sospechar nada. Pero aquel hermano, escarmentado en la propia experiencia, pronto advierte que el matrimonio de su hermano, como el suyo propio, está devorado por el gusano de la infidelidad femenina. Cautamente se lo da a entender a Sahriyar, quien se resiste a creer la simple habladuría. Como Otelo, como Timón, exige una prueba de la bajeza del mundo antes de reconocerla. Y pronto tiene que admitir horrorizado que su hermano le había dicho la verdad y que su mujer lo deshonoraba con un despreciable esclavo negro, cosa que sus cortesanos y esclavas sabían desde hacía mucho tiempo, y que sólo su bondad lo tenía ciego. Y de golpe se derrumba en él el mundo de la confianza. Su ánimo se oscurece y ya no confía en nadie. Las mujeres son para él un sexo de mentira y engaño, los criados una horda de aduladores y embusteros, y su espíritu amargado y trastornado se encrespa contra el mundo. Podría recitar el monólogo de Otelo o la acusación de Timón, podría pronunciar las palabras de todos los grandes decepcionados. Pero es una furia, un rey, que no habla mucho y cuya cólera habla con la espada.

Su primer acto es de venganza, con una carnicería sin igual. Su mujer y su galán, y todas las esclavas y los criados sabedores de aquel comercio íntimo, pagan con la muerte. Pero después ¿qué? El rey Sahriyar se siente en todo el vigor de sus años, y sus deseos no se han calmado. Como oriental siente la necesidad de la proximidad placentera de la mujer, pero como rey es demasiado orgulloso como para entregarse a esclavas y prostitutas. Quiere disponer de reinas, aunque con la garantía de no volver a ser engañado. Quiere la seguridad del honor a la vez que el placer en medio de aquel mundo desenfrenado y desleal. Ya no conoce la humanidad, y en el déspota se perfila el plan de convertir cada noche en reina a una hija de los nobles del país, una muchacha intacta, y hacerla ejecutar a la mañana siguiente. La virginidad es para él la primera garantía de fidelidad, y la muerte la segunda. Desde el lecho nupcial envía a la elegida invariablemente al verdugo para que no tenga tiempo de engañarlo.

Ahora ya tiene seguridad. Cada noche le llevan una muchacha, que desde su abrazo es entregada a la espada. El miedo invade el país y, como en los días de Herodes, que hizo exterminar a los niños primogénitos a manos de sus sicarios, el pueblo clama impotente contra el déspota. Los nobles del país

con hijas llevan luto por ellas, aun antes de que se las lleven, pues saben que una tras otra se las arrebatará el Moloc de la desconfianza y que todas las sacrificará a su desvarío cruel. Su oscura rabia no conoce tregua y en su alma tenebrosa brilla tembloroso un fulgor de venganza fanática, en el sentido de que ya no es el engañado de las tramas femeninas, sino que él es el único que engaña a las mujeres por su mendacidad.

Y ahora, pensamos, continuará el cuento trágico y, finalmente, Sahrazad, la hija del gran visir, será llamada al lecho real, y en su desesperación, en la lucha enconada por su vida, la astuta contará cuentos y agudezas al rey melancólico con la sonrisa en los labios y la angustia de muerte en el corazón, para ganarse al déspota. Pero una vez más el cuento se muestra más sabio y el poeta más sagaz de cuanto habíamos imaginado, porque el autor anónimo de *Las mil y una noches* es un gran poeta dramático, alguien que conoce todas las profundidades del corazón humano y las leyes inmortales del arte. Sahrazad no es llamada a la alcoba del rey. Como hija del gran visir, que cumple tembloroso las órdenes del soberano, queda excluida del terrible destino, podrá elegir libremente marido y podrá disfrutar alegremente de su vida. Pero, sorprendentemente y con un profundo sentido de verdad, ella que no estaba obligada a recorrer aquel camino de sangre y crueldad, justo ella lo elige un día por propia decisión en presencia de su padre y ruega ser conducida al rey. Hay en la suya algo de la decisión de Judith, de la heroína que quiere sacrificarse por toda su nación, y quizás hay más aún del modo de ser de la mujer en general, atraída por lo insólito, encandilada por lo extraordinario y seducida por su mismo peligro personal. Así como Barba Azul seduce a las mujeres por el hecho de haber matado a las precedentes más que por haberlas divinizado, y así como Don Juan a través de la leyenda de su carácter irresistible induce a las muchachas a resistírsele, aunque después acaban sucumbiendo a la prueba, así también aquel sanguinario rey Sahriyar, aquel libertino y déspota de piel negra, justo por su furia contra las mujeres y su especie atrae como por arte de magia a la prudente, inocente y virginal Sahrazad. La empuja hacia él, según ella cree, un impulso redentor, el deseo de convertirlo de su asesinato diario. En realidad, sin embargo, se trata de algo más de cuanto ella imagina: se trata de un deseo místico y profundo de aventura, del juego terrible entre vida y muerte. Su padre, el gran

visir, se espanta; precisamente él que cada día tenía que conducir a las víctimas temblorosas de su señor desde la calidez del lecho nupcial hasta la fría muerte. Intenta disuadir a Sahrazad de aquella idea temeraria. En un lenguaje metafórico de afirmaciones y réplicas intercambian sus argumentos, pero el anciano nada puede frente a su hija extasiada y dispuesta al sacrificio, que quiere ser conducida al rey. No se atreve a contradecir aquel deseo de la muchacha, pues a pesar de todo teme más por su vida que por la de ella y, como los padres de las heroínas en general, es un sentimental. Y así se presenta ante el rey y comunica al sorprendido monarca la decisión de su hija. Sahriyar le advierte que tampoco tendrá piedad con ella, y el servidor y padre inclina desolado la cabeza. Conoce la fatalidad. El destino emprende su carrera y Sahrazad se presenta ante el rey como una nueva víctima nupcial.

Aquella primera noche de Sahrazad empieza igual que todas las otras, como una noche de amor. Ella no se resiste al rey y, cuando él advierte las lágrimas en sus ojos, ella sólo le hace una petición: que le permita volver a ver a su hermana menor Dunyazad antes de que alboree la mañana de su muerte. Y el rey se lo concede. Pero apenas ha pasado la medianoche, la hermana menor, según le había ordenado la mayor, prudente y previsora, le suplica que cuente una historia «entretenida y graciosa para llenar las horas de vela del resto de la noche». Sahrazad pide permiso al rey, desvelado e inquieto como todos los sanguinarios, que se lo concede gustoso.

Sahrazad empieza entonces a contar. Pero no cuenta nada divertido, ninguna anécdota chispeante, ninguna historia graciosa, sino un cuento. El cuento dulce y sencillo de un caminante, un hueso de dátil y un destino. Pero en aquel dulce cuento había el amargo sabor de una verdad. Es una historia de culpables e inocentes, de muerte e indulto, una historia que en apariencia no tiene ningún propósito, pero que apunta como una flecha certera al corazón del rey. Un segundo relato desemboca asimismo en el primero, de nuevo con una historia de culpa e inocencia. La astuta le cuenta en definitiva su propia historia, cuando habla del pescador que sacó del mar una botella en la cual estaba encerrado un espíritu con el sello de Salomón, que saliendo violentamente de su prisión quiere matar a su benefactor. Cierto que el prisionero había jurado previamente que al primero que lo liberase de su lobretez lo convertiría en el hombre más rico de la tierra. Pero pasaron

miles y miles de años sin que llegara quien lo liberase, y en su cólera juró que mataría al primero que llegase como liberador. Y ya levanta el puño contra su benefactor. Sahriyar aguza los oídos. Quizá también ella ha llegado para librarlo de la oscura prisión de su melancolía, del rencor y del desvarío en la que está cautivo de un espíritu cruel. ¿Y no quiere también él matar a la que pretende liberarlo de su angustia? Pero Sahrazad ya está relatando otra historia, otro cuento. Todos parecen distintos, ingenuos e infantiles, y sin embargo todos repiten con extraña penetración el mismo problema de culpa e indulto, de crueldad e ingratitud y de la justicia de Dios. Sahriyar escucha, descubriendo aquí problemas que desea meditar detenidamente, problemas que lo acongojan e inquietan. Se inclina hacia adelante, escucha inquieto con el sentimiento angustioso de quien desea encontrar la solución de un enigma. Entonces Sahrazad se interrumpe en mitad de la historia porque alumbra la mañana. Las horas del amor y de la alegría han pasado. Ahora ella tiene que ir al cadalso. La historia todavía no ha terminado, pero sí su vida.

Ella debe ir al patíbulo. La palabra inmediata del rey la matará. Pero el rey vacila. La historia que la muchacha había iniciado no ha terminado todavía, y en él no se calma una oscura búsqueda que es más que la vulgar curiosidad y el gusto infantil de escuchar. Algún poder le ha tocado paralizando su voluntad. Vacila y por primera vez desde hace años retrasa un día la ejecución. Sahrazad se ha salvado, se ha salvado por aquel día. Puede ver el sol y pasear por el jardín, pues es reina, la única reina de aquel reino en un día luminoso. Pero el día luminoso anochece. De nuevo llega la noche y de nuevo se presenta ella en el aposento del soberano, de nuevo la rodea el abrazo del brazo real, de nuevo aguarda ella a su hermana y de nuevo tiene que contar historias. Y ahora empieza el maravilloso ruedo de las noches, el anillo de las mil historias. Todavía giraban, sobre todo, alrededor del fin único, todavía perseguían por entero el propósito de convertir al rey y arrancarlo de la locura con cuadros de ejemplo e instrucción. Con sorprendente movilidad mental ha seguido y mostrado Gelber el sentido y el propósito de cada una de las narraciones, así como el sistema refinado con que han sido ordenadas. Parecen alineadas sin conexión, pero están entrelazadas como las mallas de una red que va apretándose cada vez más en torno al rey hasta que queda indefenso y enredado en ella. «¡Acaba la historia

del mercader!», la increpa una vez en tono duro. Siente cómo la voluntad se le escapa, siente cómo noche tras noche aquella mujer sagaz lo engaña acerca de su resolución y quizá siente ya algo más... Pero Sahrazad no desiste. Sabe y cuenta no sólo su propia vida, sino que cuenta también la de cientos y cientos de mujeres, que quizá mueran después de ella. Y narra para salvarlas a todas, y sobre todo para salvar al propio rey, su esposo, al que en lo más íntimo de su ser reconoce como un hombre sabio y valioso al que no quiere poner de nuevo bajo el poder de los tenebrosos demonios del odio a la gente y de la desconfianza. Y relata —¿lo sabe ya ella misma?— por su amor. Y el rey escucha atentamente, primero inquieto, después poco a poco entregado por entero. Y el poeta advierte ahora repetidas veces que le exigía «ansioso» e «impaciente» que continuase hablando. Cada vez estaba más pendiente de los labios de Sahrazad, a los que besaba toda la noche, cada vez más irremediabilmente preso, viendo cada vez más clara su personal locura y quizá temiendo más que nada que ella pudiera dejar de contar cuentos, ya que aquellas noches eran demasiado hermosas.

Y también Sahrazad sabía sin duda desde largo tiempo atrás que podría cesar en sus cuentos y su vida estaría segura. Pero tampoco ella quería cesar, porque aquéllas eran noches de amor, que pasaba en el lecho de aquel hombre extraño, fuerte, tiránico y atormentado, al que sentía atado y purificado por su propia energía anímica. Y seguía contando y contando. Ya no con tanto sentido, ya no con tanta sagacidad; hay historias tontas y curiosas, extrañas y simples, que se arremolinan y confunden unas con otras. Sahrazad se repite, se pierde, y en ninguno de los relatos de las quinientas últimas noches encontramos ya la clara trabazón y la arquitectura coherente del primer medio millar, cuya ley interna tan magníficamente muestra Gelber en su unidad. Esos últimos relatos sólo se cuentan por contar, para llenar las noches, las maravillosas y dulces noches de amor del Oriente. Y sólo cuando su inventiva falla, cuando su corazón no sabe o no quiere más, en la noche milésima, cierra Sahrazad el ruedo. De golpe entra una realidad transfigurada en el mundo onírico. A su lado hay tres niños, los que ella le ha parido al rey en aquellos tres años; ella se los presenta y le ruega que les preserve la madre. Y Sahriyar los levanta hasta su corazón, del que ha desaparecido la lepra de la desconfianza. Él está libre de su locura como ella lo está de su temor. Será

la reina de un soberano alegre, sabio y justo. Y a su hermana Dunyazad, el rey que ha sanado de la decepción se la entrega por mujer a su hermano decepcionado, para que también él aprenda de nuevo a respetar a la mujer. El júbilo sopla como un viento sobre el país redimido y resuena como un himno a la fidelidad de las mujeres, a su valor y su amor, terminando lo que su ultraje y su escarnio había iniciado.

Maravillosamente amplia es la escala de los sentimientos en esta tragedia del autor innominado de Oriente, y sólo en algunas obras de Shakespeare — en las que Adolf Gelber también ha llevado a cabo algunas interpretaciones tan audaces como creativas— se encuentra una parecida y clara transición psicológica, tan grandiosa y casi musical, desde la más profunda desesperación hasta la serenidad sin trabas ni reservas como la que se da en este drama oculto de *Las mil y una noches*. Se mezclan en él todos los elementos del corazón humano —como en la «tormenta» las olas del mar— y las del alma, y todos a su vez recuperan la suave tersura como en el mar el nivel plateado de las aguas del viaje de regreso. Brilla ahí toda la ligereza del cuento, toda la policromía de la leyenda, aunque en lo más profundo de ese juego movido se trenzan el drama hondo de la sangre, la dura lucha de los sexos por el poder, la lucha del hombre por la fidelidad, la lucha de la mujer por el amor... Todo un drama inolvidable, configurado por un gran poeta cuyo nombre nadie conoce y al que por primera vez en su grandeza anónima le hemos reconocido el mérito de esa obra sugestiva e importante.

Reseña del libro de A. Gelber, *1001 Nacht. Der Sinn der Erzählungen der Sahrazad*, Viena, M. Perles, 1917.  
Publicada por vez primera en *Neue Freie Presse*, Viena, 30  
de enero de 1917

## E. T. A. HOFFMANN

Hace falta mucha fantasía para imaginarse todo el prosaísmo de la vida exterior a la que E. T. A. Hoffmann estuvo condenado de por vida. Una juventud en una pequeña ciudad prusiana con las horas escrupulosamente programadas. Con un guión marcado al segundo tuvo que estudiar latín o matemáticas, ir de paseo o hacer música, su querida música. Después un despacho y luego una oficina de funcionario prusiano en algún lugar de la frontera polaca. Más tarde, y por desesperación, una mujer aburrida, estúpida, irreflexiva, que le hizo la vida todavía más prosaica. Y de nuevo expedientes y más expedientes, y a rellenar papeles oficiales hasta el agotamiento completo. Ocasionalmente un pequeño intervalo: dos, tres años de director de teatro, la posibilidad de vivir con música, de estar cerca de las mujeres, de probar con sonidos y palabras la borrachera de lo sobrenatural. Pero sólo dos años, pues en seguida la guerra con Napoleón destruyó el teatro. Y de nuevo la administración, las horas marcadas, papeles y más papeles, y el atroz prosaísmo.

¿Adónde escapar de aquel mundo cercado? A veces ayuda el vino. Hay que beber mucho en tabernas subterráneas y sofocantes para salir bebido, y hay que tener amigos, hombres ruidosos como el actor Devrient, que a uno lo estimulan con su palabra, o amigos simples, apáticos y silenciosos que escuchan hasta cuando el corazón de uno se descarga. O se hace música y, sentados en la habitación a oscuras, dejamos que la melodía se desencadene como una tormenta. O se dibuja toda la cólera que uno almacena en caricaturas agudas y mordaces sobre la mitad blanca de los papeles oficiales, se inventan personajes que no son de este mundo, un mundo de párrafos objetivos y metódicamente ordenados con asesores y subtenientes y jueces y asesores secretos. O se escribe. Se escriben libros, se sueña al escribir, se sueña la propia vida, estrecha y podrida, hasta unas posibilidades fantásticas, en ella se viaja a Italia, uno se entusiasma con mujeres hermosas y vive

infinitas aventuras. O se describen los sueños monstruosos después de una noche de borrachera, en los que de un cerebro ensombrecido afloran unos seres grotescos y fantasmales. Se escribe para escapar del mundo, de esta existencia ruin y banal; se escribe para ganar dinero, que se convierte en vino, y con el vino compramos a su vez la ligereza y los sueños abigarrados y alegres. Así se escribe y se hace uno poeta, sin quererlo ni saberlo, sin ambición, sin ningún verdadero placer, simplemente por la voluntad de que por fin disfrute también alguna vez el otro, el hombre fantástico que llevamos dentro, el hombre mágico, y no sólo el funcionario.

Un mundo ultraterreno, hecho de humo y de sueño, fantástico en los personajes, ése es el mundo de E. T. A. Hoffmann. A veces resulta suave y dulce por completo, sus narraciones son sueños puros y perfectos; pero en ocasiones se acuerda de sí mismo, de su propia vida fracasada. Y entonces se hace mordaz y maligno, descompone a los personajes en caricaturas y monstruos, clava burlón en la pared de su odio la imagen de sus superiores que lo desuellan y atormentan. Son fantasmas de la realidad en medio de un torbellino fantasmal. *La princesa Brambilla* es también una de esas semirrealidades fantásticas, serena y aguda, verdadera a la vez que fabulosa, y rebosante de la peculiar alegría de Hoffmann en su barroquismo. Como cada uno de sus dibujos, como la propia firma, siempre suele colgar a cada figura alguna colita, algún detalle, alguna floritura, que la hace peculiar y sorprendente para el sentimiento espontáneo. Más tarde Edgar Allan Poe tomó de Hoffmann lo fantasmal, y algunos franceses su romanticismo; pero hay algo propio y único que E. T. A. Hoffmann ha conservado para siempre: su extraña alegría en la disonancia, en los agudos tonos intermedios; y quien siente la literatura como si fuera música jamás puede olvidar ese timbre peculiar. Siempre hay en él algo de doloroso, el gallo de la voz por sarcasmo y dolor, y hasta en aquellos relatos que sólo pretenden ser alegres o transmitir desenfadadamente ficciones especiales, de repente suena el tono cortante e inolvidable de un instrumento desafinado. Y es que E. T. A. Hoffmann siempre ha sido un instrumento admirable con una pequeña grieta. Creado para la desbordante alegría dionisiaca, para la perspicacia centelleante y embriagadora, para artista modélico, su corazón quedó precozmente oprimido por la presión de la cotidianidad. Nunca, ni una sola vez a lo largo de los años

podría explayarse en una obra luminosa y centelleante de alegría. Sólo se le permitieron breves sueños, aunque sueños singularmente inolvidables, que a su vez generan sueños porque se coloran con el rojo de la sangre, el amarillo de la bilis y el negro del terror. Después de un siglo continúan vivos en todas las lenguas, y los personajes fantasmales que le salieron transfigurados al encuentro, desde la niebla de la borrachera o la nube roja de la fantasía, deambulan todavía hoy por nuestro mundo espiritual gracias a su arte. Quien ha resistido la prueba de cien años se ha afianzado para siempre, y E. T. A. Hoffmann pertenece —sin que él, pobre ladrón clavado a la cruz del prosaísmo terrestre, lo pensase nunca— al gremio eterno de los poetas e ilusos, que en la vida que los atormenta se toman la más hermosa venganza señalándole ejemplarmente unas formas más coloristas y polifacéticas de cuanto la realidad alcanza.

Prólogo a la edición francesa de *La princesa Brambilla*,  
París, Attinger, 1929

## EL REGRESO DE GUSTAV MAHLER

De nuevo vuelve a casa el gran expulsado de otros tiempos, y regresa famoso a la ciudad que él, un repudiado, abandonó hace sólo unos años. En la misma sala en la que antes había prevalecido demoníacamente su voluntad dominadora, se deja sentir hoy una forma espiritualizada de su personalidad oculta y suena ahora su obra. Nada ha podido arrinconarla, ni el ultraje ni el encono, creciendo irresistiblemente en su propio valor hacia un sentimiento más puro, porque ahora ya no la contemplamos con una actitud combativa, y por eso llena y expande nuestro mundo interior. Ninguna guerra y ningún acontecimiento han podido impedir ese florecimiento elemental de su fama, y quien hace muy poco era todavía un escándalo, un monstruo y un tormento para las gentes de aquí, de la noche a la mañana ha pasado a ser un liberador y consolador. Dolor y desaparición: sus *Canciones para los niños muertos* le proclaman más fuerte que cualquier otro de nuestro tiempo y cómo la misma tristeza se transfigura a través de la hondura del sentimiento —¿quién no lo aprenderá hoy de una manera sensible en su canción de despedida, en *La canción de la Tierra?*— Nunca fue él, Gustav Mahler, más vital y vitalizador para esta ciudad que ahora, cuando está lejos; y la que entonces abandonó desagradecida al creador es ahora, para él, su hogar definitivo. Quienes lo amaban han esperado este momento; pero ahora que ese momento ha llegado no nos hace dichosos. Porque desde uno añorábamos al otro: cuando producía, nuestro deseo se centraba en ver viva su obra, sus creaciones; y ahora, cuando son famosas, volvemos a añorar al que ya no volverá nunca más.

Y es que para nosotros, para toda una generación, fue más que un músico, un maestro y un director, algo más que un simple artista: él fue lo inolvidable de nuestra juventud. Ser joven significa en definitiva estar a la espera de algo extraordinario, de algo fantásticamente hermoso, por encima del estrecho mundo de los asuntos que abarca nuestra mirada; significa estar a la espera de

un fenómeno como el cumplimiento de una visión previamente soñada. Y todo, admiración, entusiasmo, humildad, todas las fuerzas activas de la entrega y de la exuberancia, parece amontonarse de un modo tan ardiente y caótico en el hombre incompleto como para quemarle desde esa manifestación conocida o supuesta —en el arte, en el amor— hasta lo más íntimo de su ser. Y es una gran dicha poder vivir esa culminación en el arte —o en el amor de forma temprana e incombustible en algo realmente importante— cuando se es todavía libre y con un sentimiento pleno y desbordado. Eso es lo que nos ha ocurrido. Quien, siendo joven ha vivido bajo Mahler esos diez años de ópera, algo ha ganado para su vida que no puede medirse con palabras. Con el fino olfato de la impaciencia descubrimos desde el primer día lo singular y maravilloso en aquel hombre demoníaco, el más extraordinario de todos, que no se identifica por completo con el creativo, sino que quizá tiene todavía más misterio en su persona por ser una pura fuerza de la naturaleza, un elemento animado.

Externamente nada le distingue, no tiene otra marca que la de su eficacia, la eficacia indescriptible que sólo puede compararse con algunos caprichos mágicos de la naturaleza. Es parecido al imán. Puede atraer mil partículas de hierro. Todas son inertes, sólo hacia abajo pueden precipitarse con el peso de su densidad interna, ajenas a todas las demás e inactivas. Y hete ahí que una partícula de hierro, ni más brillante ni más rica que las demás, posee una energía interna —energía caída de las estrellas o surgida de las últimas profundidades de la Tierra— que arrastra hacia sí todo lo semejante, lo encadena a su propia forma y lo libera de su intrínseca pesadez. Lo que el imán atrae hacia sí toma vigor, y es capaz de mantenerlo adherido bastante tiempo con la propia energía emitiendo el secreto que le será devuelto. Absorbe lo semejante para penetrarlo y se reparte sin debilitarse; pero su naturaleza y su impulso es la acción. En el hombre demoníaco, esa fuerza —caída de las estrellas o surgida de las últimas profundidades de la tierra— es la voluntad. Miles de personas están a su alrededor, miles de millares, cada una apática e inerte hundiéndose sin más en la pesadez de la propia vida. Pero él las atrae y, sin que se den cuenta, les llena su ser con su voluntad, con su ritmo, se eleva en ellas animándolas. En una especie de hipnosis las fuerza a todas hacia sí, tensa la cuerda de sus nervios hasta su propia tensión, las

arrastra hasta su ritmo (a menudo de forma dolorosa). Las esclaviza, les impone su voluntad, en la medida en que hace al receptor partícipe del secreto de su propia fuerza. En Mahler se dio esa voluntad demoníaca, que avasalla y rompe resistencias, pero es una fuerza que anima y llena. A su alrededor fluye una esfera ígnea, que a todos calienta y a menudo quema, aunque siempre para clarificar. Imposible escapar a su ardor; se dice que los músicos alguna vez lo intentaron. Pero aquella voluntad era demasiado ardiente e imposibilitaba cualquier resistencia. Con su energía sin igual reduce en dos o tres horas a su unidad todo ese mundo de cantores, comparsas, directores y músicos, todo ese conjunto abigarrado de cientos de personas. Les arranca la voluntad, martillea, lamina y pule sus facultades, las empuja ya enardecidas a su propio ritmo hasta conseguir salvar lo singular de lo cotidiano, el arte de lo que es puro frenesí, hasta realizarse personalmente en la obra y realizar la obra en sí. Y mágicamente afluye a él desde fuera todo lo que necesita; parece encontrarlo, pero es la realidad la que lo encuentra a él. Se requieren cantantes, mujeres fogosas y con recursos para dar forma a Wagner y a Mozart; llamadas por él (o más propiamente por el demonio que en él habita de un modo inconsciente), surgen para nosotros las figuras de Mildenburg y Gutheil; se requiere un Mahler para presentar tras la música animada un cuadro igualmente vivaz, y se descubre a Alfred Roller. Lo que le es útil, aquello que necesita para la obra, de repente está ahí como por ensalmo, y cuanto mayor personalidad tienen tanto más apasionadamente se acoplan en la suya. Todo se ordena en torno a él, se desliza dócilmente hasta su voluntad, y en esta velada de pronto se alza, exclusivamente para él, una obra, una multitud, una casa. Su batuta marca el ritmo de nuestra sangre; como un pararrayos condensa la tensión de toda una atmósfera, así condensa él en la punta singular de su batuta todo nuestro sentimiento concentrado.

Jamás en el arte de la representación había yo vivido una tal sensación de unidad como en algunas de aquellas veladas, que en su pura eficacia sólo eran comparables a algo elemental, a un paisaje con cielo, con nubes y con el aliento de la primavera, a la conjunción espontáneamente armoniosa de las cosas, que sólo están ahí para sí mismas, sin prejuicios y con toda libertad. Nosotros, los jóvenes, aprendimos entonces de él a desear la perfección, supimos a través de él que a la voluntad potenciada y demoníaca aún le es

posible construir, durante una o dos horas en medio de nuestro mundo fragmentario y con el quebradizo material terreno, lo eterno e inmaculado. Con lo que nos enseñó que siempre hay que volver a esperar. Para nosotros fue entonces un educador y un auxiliador. En aquella época nadie, absolutamente nadie, tuvo sobre nosotros un poder semejante.

Y tan fuerte era aquel poder demoníaco de su personalidad que perforaba como un dardo de fuego la delgada película de su ser externo, pues era todo incandescencia, que apenas podía contenerse en la débil corteza de su corporeidad. Eso se sabía con sólo verle una vez. Todo en él era tenso, todo en él era desbordante, pasión rompedora; algo vibraba a su alrededor como las chispas alrededor de una botella de Leyden. El furor era su elemento, lo único adecuado a su energía; en descanso parecía sobreexcitado, estaba sin movimiento y la electricidad lo desgarraba y convulsionaba. Difícilmente cabía imaginarlo ocioso, paseando o tranquilo, el recalentamiento de su caldera interior reclamaba un consumo constante de energía, empujar algo hacia delante, permanecer activo. Siempre estaba de camino hacia una meta, como arrastrado por una gran tormenta, y todo le resultaba demasiado lento; quizás odiaba la vida real por quebradiza, dura y perezosa, porque era masa con gravedad y resistencia y él aspiraba a la vida real detrás de las cosas, a las cumbres extremas del arte, donde este mundo toca el cielo. A través de todas esas formas intermedias él aspiraba a las formas puras y claras, donde gracias a la pureza el arte se hace elemento, cristalino y sin impurezas, desinteresado y libre. Pero mientras fue director, ese camino pasaba por el ajetreo cotidiano, las contrariedades del negocio, las trabas de la mala fe y todo el espeso matorral de las pequeñeces humanas. Allí se hirió y desgarró, pero continuó la marcha, aceleró y corrió hacia delante como un loco homicida hacia la meta con que soñaba, hacia lo inaccesible que ya alentaba en él: la perfección. A lo largo de toda su vida corrió hacia delante, dejando de lado, arrinconando y pisoteando todo lo que representaba un obstáculo; corrió y corrió como acosado por el temor de no alcanzar la perfección. Detrás de él resonaban los gritos histéricos de las *prima donnas* ofendidas, el gimoteo de los comodones, el escarnio de los inútiles, la jauría de los mediocres; pero nunca se volvió atrás, no vio cómo aumentaba el número de sus seguidores, ni advirtió los palos que le ponían en las ruedas; siguió y

siguió hasta tropezar y caer. Se ha dicho de él que tales resistencias lo habían frenado. Es posible que socavasen su vida, pero yo no lo creo. Aquel hombre necesitaba resistencias, las amaba, las quería, eran la sal amarga de lo cotidiano que a él sólo le hacía suspirar por las fuentes eternas. Y cuando en los días de vacaciones, cuando estaba libre de todas aquellas cargas, en Toblach o en Semmering, él personalmente acumulaba resistencias a su creación. Macizos, montañas, roca primitiva del espíritu. El mismo anteponía lo más elevado de la humanidad, la parte segunda de *Fausto* y como un dique a su voluntad musical el canto originario del espíritu creador, *Veni creator spiritus*, para desbordarlo después con su propia creación. Y es que la lucha con lo terreno era para él un placer de dios, al que atendió hasta el último día. Lo elemental en él amaba la lucha de los elementos libres con el mundo terreno, no quería descanso alguno; lo empujaba siempre más y más hacia el único descanso del verdadero artista: la perfección. Y con un esfuerzo supremo aún la alcanzaría quien ya estaba condenado a muerte en *La canción de la Tierra*.

Indescriptible lo que significó para nosotros, jóvenes que sentíamos fermentar en nuestro interior la voluntad del arte, el fogoso espectáculo de un hombre así, expuesto allí de par en par al público. Someteros a él era nuestro anhelo; flotaba un miedo enigmático y misterioso que nos impedía acercarnos a él. Algo parecido a quien no se atreve a acercarse al borde de un cráter y contemplar el magma en ebullición. Nunca intentamos apiñarnos a su alrededor; el mero hecho de que viviese, la conciencia de su existencia cercana, era ya para nosotros una suerte en medio de nuestro vulgar mundo exterior. Haberle visto en la calle, en el café, en el teatro, siempre de lejos, era ya todo un acontecimiento; tanto le queríamos, tanto le venerábamos. Todavía hoy su imagen sigue viva en mí como la de muy pocas personas, y recuerdo cada una de las veces que lo vi. Siempre era otro y siempre el mismo, porque vivía de continuo la vehemencia de la expresión anímica. Lo veo en un ensayo: iracundo, convulso, gritando, irritado, padeciendo todas las insuficiencias y como aquejado de un dolor corporal; lo veo un día de mejor humor conversando en la calle, también allí elemental, con una alegría natural e infantil, como la que Grillparzer retrata de Beethoven (y de la que rebosan algunas páginas de sus sinfonías). Siempre estaba como arrebatado

por una energía interior, siempre viviendo al límite. Pero me resulta inolvidable la última vez que lo vi, porque nunca hasta entonces había contemplado con tanta hondura y con todos los sentidos la heroicidad de un hombre. Yo regresaba de América y en el mismo barco estaba él, enfermo de muerte, moribundo ya. En el aire se anunciaba la primavera, la travesía discurría serena a través de un mar azul y suavemente irisado, nos habíamos juntado algunas personas y Busoni nos obsequió a los amigos con su música. Siempre nos seducía estar alegres; pero abajo, en algún camarote del barco, Mahler se apagaba asistido por su mujer; y nosotros lo sentíamos como una sombra sobre nuestros días serenos. A veces cuando reíamos, alguien decía «¡Mahler, pobre Mahler!», y nos quedábamos mudos. Más abajo yacía él, perdido, ardiendo por la fiebre, y sólo una ligera y pequeña llama de su vida palpitaba arriba al aire libre, sobre cubierta: su hijo, jugando despreocupado, feliz e inconsciente. Pero nosotros lo sabíamos: lo sentíamos abajo como en una tumba, debajo de nuestros pies. Y después en Cherburgo, al desembarcar, lo vi finalmente en el remolcador que nos trasladaba a la otra orilla: allí estaba acostado, pálido como un moribundo, inmóvil, con los párpados cerrados. El viento le había echado a un lado su cabello gris, clara y audaz destacaba su frente abombada y, debajo, el fuerte mentón como símbolo de la fuerza de empuje de su voluntad. Las manos consumidas y exhaustas descansaban sobre el cobertor. Por primera vez vi débil al hombre fogoso. Pero su silueta —inolvidable, inolvidable— se destacaba contra la infinitud gris del cielo y del mar, y era como una tristeza sin límites en aquel instante, como algo transfigurado por la grandeza, algo que resonaba en las alturas como una música. Yo sabía que lo estaba viendo por última vez. Me embargaba la emoción, me ahogaba el miedo, sólo podía continuar viéndolo desde lejos, como si con aquella mirada aún pudiera agradecerle lo que de él había recibido. En mí se agitaba una música hondamente sentida, hube de pensar en Tristán, el herido de muerte que regresaba a Kareol, al castillo de sus padres; pero era otra cosa, algo todavía más hondo, más hermoso, más transfigurado. Hasta que después encontré la melodía y las palabras en su obra, creada mucho tiempo atrás; pero sólo en aquel momento se cargó de sentido la melodía de la muerte dichosa y casi divina con las palabras de *La canción de la Tierra*: «Nunca me perderé en la lejanía... mi corazón está

tranquilo y aguarda su hora.» Unidos me resultan ahora los sonidos casi espirituales con la visión de aquella imagen perdida y que ya no podría olvidar.

Pese a haberse marchado, nunca lo perdimos. Desde hacía mucho tiempo su presencia ya no era algo meramente externo, estaba hondamente arraigada en nosotros y seguía creciendo, porque las vivencias que una vez llegan al corazón ya no tienen un ayer. En nosotros él está hoy vivo como nunca, mil veces sigo rastreando todavía hoy su presencia imborrable. Un director en alguna ciudad alemana levanta su batuta. En su gesto, en su manera de moverse siento a Mahler, y sin preguntarlo sé que es discípulo suyo, que allí la fuerza magnética de su ritmo vital persiste creativa por encima de la existencia (al igual que en el teatro de pronto todavía escucho claramente la voz de Kainzen, como si llegara de un pecho enmudecido). En la interpretación de algunos todavía irradia algo de él, en la áspera actitud humana de algunos músicos modernos persiste a menudo un reflejo intencionado de su manera de ser. Pero donde su presencia se percibe con más fuerza es en la Opera, en la casa muda y rumorosa, en vela y en reposo; allí ha penetrado su esencia como una especie de fluido que ningún exorcismo puede expulsar. Los bastidores están descoloridos, la orquesta ya no es la suya; pero aun así, en muchas representaciones —sobre todo en *Fidelio*, en *Ifigenia* y en *Las bodas de Fígaro*— rastreo a veces a través del barniz caprichoso de Weingartner, a través de la espesa capa del polvo de la indolencia que desde Gregor se ha depositado sobre esa preciosa herencia, a través de toda la telaraña de decadencia, algo de su vehemencia creativa, e involuntariamente la mirada busca el atril que él dejó. De alguna manera continúa en aquella casa, entre herrumbres y escombros brilla todavía el fulgor de su persona, como un último rescoldo que a veces chisporrotea en la ceniza. Aquí mismo, donde él creó en el pasado, donde no hizo sino transformar el aire en música y las almas en vibración, aquí mismo alienta todavía de alguna manera en lo inanimado de su obra, un rastro en la sombra, aunque ya umbrátil. Y en la belleza, en la perfección, continuamos sintiéndolo a él. Soy consciente de que ya no podré ver sus óperas con una sensación directa, mi sentimiento en ese espacio está demasiado mezclado con los recuerdos, y todo placer disminuye con la comparación. Como toda

gran pasión, a todos nos ha hecho injustos.

Así ha influido su demonio sobre nosotros, sobre toda una generación. La otra, la que ahora se acerca a él ajena a su imagen vital, sólo puede amar lo que de su misteriosa incandescencia quedó sublimado en la música, y desconoce toda su personalidad. A ellos, la obra de Mahler les suena ya desde lo impersonal, desde los altos cielos de la música alemana, mientras que para nosotros sigue siendo el alto ejemplo perdurable de cómo arrancar a lo terreno su infinito misterio. Ellos sólo conocen la esencia, el aire de su personalidad, mientras que nosotros aún conocemos el color incandescente que envuelve ese cáliz. Un cuadro de esa época, un puente de palabras hasta aquellos días pasados lo ha tendido ciertamente el hermoso libro de Richard Specht (*Gustav Mahler*, Berlín, Schuster & Löffler, 1914), que bien merece que todos lo lean, porque es respetuoso sin ser idolátrico, intimista sin adoptar una actitud de compadreo, porque no pretende transformar en un documento algo vivo y exuberante, sino mostrarse simplemente agradecido a una vivencia, la vivencia de Gustav Mahler. También ahí está el ritmo de aquellas veladas completas y la voluntad del maestro de dar lo singular por entero y sin fallos antes que de acumular precipitadamente. Cada vez que lo abro, cobra vida lo perdido; revivo una velada de entonces: resuenan las voces, saludan los retratos, el pasado vuelve a ser una vivencia y siempre lo siento a él vivo y, con él, la voluntad en la que todo se desbordaba y en la que todo volvía a concentrarse. Es la mano del agradecido la que conduce al lector, y yo la vuelvo a sentir agradecido porque es también la mano de alguien que sabe que se aproxima al secreto de Mahler. Y cuando las palabras del libro ya no guían sino que acompañan —pues cómo podría presentarse la música, si no es en la poesía, que a su vez sólo es música felizmente transformada—, entonces el propio tiempo se despierta y me ayuda en la obra. Actualmente, los *Lieder* de Mahler siguen resonando, sus obras sinfónicas pueden realizarse, y todavía hoy en los días primaverales congregan en Viena a las gentes a su alrededor. En la misma sala donde se señalaba la puerta, su obra ha forzado la entrada, y de nuevo vive ahora entre nosotros como entonces. Se cumple su voluntad y es un placer sentir al supuesto fallecido como felizmente renovado.

Porque Gustav Mahler ha resucitado en medio de nosotros; nuestra

ciudad, casi como la última de las ciudades alemanas, saluda de nuevo al maestro. Todavía faltan los indicios de la investidura clásica, todavía se le niega el túmulo honorífico, ninguna calle lleva aún orgullosamente su nombre, ni siquiera su busto adorna —hasta ha habido una tentativa vana de Rodin por fijar en duro bronce aquella figura fogosa— la entrada de la casa que él anim  como ningún otro y que convirtió en la verdadera imagen de la ciudad. Pero sí ha ocurrido algo: han desaparecido quienes le odiaban y maquinaban contra él, se han escondido en todos los rincones de la vergüenza y, preferentemente, en la admiración más sucia y cobarde, en la falsa y mentirosa. Quienes todavía ayer gritaban *crucifige!* hoy claman *hosanna!* y ungen la t nica reajustada de su fama con mirra y especias aromáticas. Han desaparecido los mal intencionados de ayer, ninguno, ninguno en absoluto quiere haberlo sido. Pues tan estériles son los que odian y maquinan, que hasta temen que su propio odio d  fruto. Tumulto y conflicto —tanto de las opiniones como de los pueblos— es su turbio mundo, pero se desvanecen siempre que una voluntad crea un orden y la pureza aspira incesantemente a la unidad. Porque las grandes energías son más fuertes que el día y el momento y cada palabra de odio resulta vacía frente a la obra informada por la voluntad.

Publicado por vez primera en *Neue Freie Presse*,  
Viena, 25 de abril de 1915

## ARTHUR SCHNITZLER EN SU LX ANIVERSARIO

Al haberme criado en su ciudad, en su mundo, yo he amado a Arthur Schnitzler como poeta desde que tuve uso de razón; primero a distancia, y ahora, desde que en múltiples circunstancias he podido observar atentamente la magnífica, cálida y bondadosa plenitud de su humanidad, lo amo aún más. Me sería fácil simplemente ensalzarlo en el día de su fiesta. Pero me apremia hacer algo más: hablar de Arthur Schnitzler con la sinceridad que aprendimos de él en *todas* las cosas humanas, y con esa misma sinceridad decir abiertamente que mi fe en su obra es mayor aún de la que goza al presente (por alta que pueda parecer).

Pues lo que siento de verdad, con la verdad más íntima y sincera, es que la obra de Arthur Schnitzler pasa ahora, justamente en torno al meridiano de un año festivo, por una grave crisis, sin duda la más grave de su actividad interna y externa. Una parte, la parte más esencial de su teatro, de su novelística, que es la descripción de las costumbres, ya no puede hoy, y precisamente hoy, resultar por entero comprensible y cercana a una generación joven, porque los jóvenes quizá no entiendan de momento lo que para nosotros era tan importante y cautivador en sus obras. Y a mi vez puedo entender lo que hace dudar a una generación (y sólo a ella), que ahora precisamente está aflorando, ante unas obras artísticas cuyo encanto espiritual y cuyo propósito poético no puede ciertamente ignorar.

Vislumbran que se ha destruido alguna conexión, y nosotros sabemos quién la ha destruido: el tiempo, la guerra, aquella transformación sin igual del mundo, que Austria precisamente había volcado con el mayor encono. A Stifter le ocurrió algo similar en la Austria de 1866, y a Jean Paul hacia 1870 en Alemania: de repente había una juventud, allí una juventud liberal, aquí una de acción rápida, que después de una guerra ya no se encontraba

reflejada, ni ella ni sus problemas, en unas formas tan delicadas, tan noblemente cristalizadas y tan anímicas. Una vez más, el tiempo hubo de girar y volverse, hasta que de nuevo reconocimos y sentimos a aquellos poetas. Pero para ellos el tiempo había cambiado de manera progresiva, el mundo de Arthur Schnitzler, sin embargo, lo había destruido un tornado de cinco años con una vehemencia inaudita en la historia: aquí a un poeta le ha ocurrido el hecho sin parangón de que todo el mundo desde el que había creado, toda su cultura, parece aniquilado para mucho tiempo o para siempre. Los tipos, los tipos inolvidables que él creó, que todavía ayer en su quincuagésimo aniversario podían verse a diario en la calle, en los teatros, en los salones de Viena, casi reproducidos en su mirada, de repente se han transformado desapareciendo de la realidad. La «dulce muchacha» se ha prostituido, los Anatols hacen operaciones bursátiles, los aristócratas han huido, los oficiales han pasado a ser comisionados y agentes, la ligereza de la conversación adquiere tonos groseros, el erotismo se hace ramplón y la misma ciudad se ha proletarizado. A su vez, muchos de los problemas que él había tratado literariamente con tanta vivacidad y perspicacia han adquirido una vehemencia distinta, sobre todo el problema judío y el conflicto social: este máximo retratista de Viena y de la espiritualidad austríaca ha expuesto su obra como un espejo ante los ojos del mundo austríaco. La vieja Austria muere entonces de la noche a la mañana, y la nueva, la que se busca a toda prisa en la imagen fielmente conservada, ya no puede reconocerse. No es que él no pertenezca a su mundo, es que la realidad ha sido infiel a su poeta.

Todo artista ha sufrido una crisis de influencia similar. Algunos la sufren al principio de su obra, cuando la época que ellos habían presentido todavía no se reconocía a sí misma; otros la sufrieron cuando su mundo empezaba a envejecer ligeramente. Pero el mundo de Schnitzler —en un destino inaudito— se le fue de entre las manos antes de marchitarse, antes de haber muerto; y nosotros sabemos que para siempre. Y estaría realmente perdido, perdido para siempre, si alguien —precisamente él, Arthur Schnitzler— no hubiera retenido y conservado para nosotros ese mundo superado y arrastrado por el remolino; si en sus obras, en sus formas y tipos, en su espíritu y su manera de sentir no hubiera tenido la imagen de su indestructible presencia artística y su configuración duradera. Efectivamente, sólo en apariencia subsiste un artista

a través de su época, un poeta a través de su esfera temporal; en realidad es ésta la que subsiste a través de él. No es la época la que perdura, y la obra la que se va marchitando; la época envejece mientras que la obra se renueva como cultura, como disfraz, como presencia de un pasado eterno. Todo lo que Viena era en el cambio de siglo, lo que Austria fue hasta su desplome, sólo se conocerá adecuadamente gracias a Arthur Schnitzler, y él podría justamente haberle dado nombre, pues la denominación del período de regencia de Francisco José cubre un espacio demasiado amplio. Los primeros años de nuestra cultura austríaca no los reflejaron los poetas: Haydn, Schubert, Waldmüller sólo hablan para el comienzo del siglo. Más tarde llegarían Grillparzer, Stifter y Raimund como retratistas e intérpretes de esta ciudad, de este imperio. Después de ellos únicamente habría habido silencio, o sólo música de nuevo; pero a finales de siglo aquí estaba el espíritu del espíritu de esta ciudad, fiel a sus tradiciones, que, en juegos ligeros y reflexivos, en formas flotantes y sin embargo duraderas, configura la esencia de esta singular cultura. Sólo unos años más, quizás una década, y sobre sus imágenes y figuras se extenderá ya una ligera y oscura pátina de historia. Lo que hoy parece presencia del ayer actuará después puramente como pasado, y se apreciará luego en su totalidad como clasicismo y duración poética. Y ahí está una generación joven, una segunda o tercera, que de nuevo refrendará gustosa nuestro amor, nuestra veneración, hacia este artista, tan serio con toda su ligereza, tan profundo con toda su gracia alada. ¡Ojalá que se la encuentre todavía en toda su fuerza creativa!

Publicado originalmente en *Neue Rundschau*, Berlín,  
año XXXIII, mayo de 1922

## JAKOB WASSERMANN

En Alemania representaría un peligroso engaño suponer que el arte narrativo alemán desde hace muchísimo tiempo, quizá desde la aparición de *Werther*, no ha ejercido la menor influencia sobre la literatura universal. Lo que desde hace cien años han producido las bellas letras entre nosotros —y no hay negación que valga frente a los hechos— ha sido para uso doméstico nacional, y nuestra balanza comercial en el terreno épico continúa siendo hasta hoy terriblemente pasiva. Basta hojear los listados de las ediciones inglesas, francesas e italianas que pretenden reunir las *standard works* del arte narrativo para advertir con cierta sorpresa y con mayor malestar que entre cien obras, y a menudo entre quinientas, no se encuentra ni una sola obra alemana. Ahora bien, semejante coincidencia no es nunca casual, sino la manifestación de un fallo latente. Hasta nuestras novelas más importantes, como *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* y *Grüne Heinrich*, que conservan su importancia eminente para quienquiera que busque vivencias anímicas, están lejos de lo que se entiende por obra de arte puramente épica, y —¡trágica maldición!— la única novela alemana que hubiera podido convertirse en literatura universal fue aquel voluminoso manuscrito que Heinrich von Kleist entregó poco antes de morir a su editor y que éste utilizó como si fuera un borrador.

Narrador en el sentido más elevado sólo puede serlo un hombre que ya no se ocupa de sí mismo, un Proteo, un ser informe al que se le ha otorgado, a través de una constante autoenajenación, transformarse incesantemente en sus propios personajes y olvidar sus propias opiniones regido por las de ellos; alguien que en su creación puede dejar de ser sustancia, cuerpo y alma, y que se convierte simplemente en sentido, en ojo avizor, en oído atento, en lengua parlante. Pues bien, entre los alemanes cada obra de arte no es más que un pretexto para acercarse cada vez más a sí mismo (y no al mundo); crear la obra artística interior de la personalidad (y no lo externo de la obra) parece

contradecir de alguna manera esa autodestrucción última, esa extrema capacidad de mutación. Los narradores alemanes se parecen a todos aquellos actores (a menudo de inmenso prestigio) que nunca pierden por entero sus formas, cuyo «yo» siempre continúa de alguna manera en juego, en vez de sumergirse por completo en el sueño de la creación literaria. Ese carácter híbrido de la poetización de la vivencia va anejo a nuestras novelas más importantes —ya he mencionado *Wilhelm Meister* y *Grüne Heinrich*—. Para decirlo con una imagen geométrica, nunca son círculos orbitales que se cierran sobre sí perfectamente, sino tangentes al borde de una personalidad externa al mundo. La obra no es el círculo, símbolo de la totalidad perfecta, es el creador; no es el artista el que se completa, es el hombre (que para la obra de arte es por completo indiferente). La poetización de la vivencia no es precisamente poesía pura, y la creciente atención dispensada al creador se venga en lo creado con una fragilidad casi proporcional. También las mejores novelas de nuestro tiempo, que persigue más que ningún otro anterior el conocimiento teórico del arte, se muestran fatalmente en sus mejores logros —y me contento con mencionar *Los Buddenbrook* de Thomas Mann, *Der Weg ins Freie* de Schnitzler, *Ludolf Ursleu* de Ricarda Huch y *Peter Camenzind* de Hesse— como vivencias personales transformadas, como rememoración ensanchada del ojo y del oído, y no como invención libre. Y con esa primera reproducción inmediata de la vivencia personal corren el peligro de delatar todo su mundo interior. Con esto no se pretende —yo amo muchísimo todos esos libros— formular ninguna objeción contra su belleza, sino sólo contra la impureza del género. Y la literatura universal ya ha refrendado de hecho esa sensación, pues ni una sola de las mentadas novelas ha podido imponerse con parecida eficacia en ningún país extranjero. Como una maldición parece la cultura de la personalidad, la herencia de Goethe, y el impulso metafísico, innato en cada alemán, de alimentarse de la sangre de cada obra artística y de oponerse a la libre exposición, al tipo de invención desenfadada y casi lúdica (*fiction* llaman los ingleses a las bellas letras con una expresión muy acertada) que siempre será característica de los grandes narradores. Por ello no es casual que los dos, además de Thomas Mann —sin duda el fortalecedor— que abren la mejor esperanza a una novela verdaderamente alemana, Heinrich Mann y Jakob Wassermann, se hayan

liberado ya de la sangre de su tradición alemana. Uno, Heinrich Mann, a través de su ascendencia romántica y, sobre todo, por su íntima antipatía contra el aburguesamiento que hoy amenaza con engordar hasta la obesidad el arte alemán; y el otro, Jakob Wassermann, a través de una extrañeza racial fuertemente marcada y a través de una voluntad de épica pura como la que con una consciencia similar aún no encontraría en Alemania.

Decía yo que Jakob Wassermann escapa a esa ley por ser judío. Judío en un sentido mucho más profundo y vivo de sentimiento interno que el que suele definirse con la etiqueta confesional. Porque en la mayoría de los escritores judíos de Alemania hace tiempo que el judaísmo ya no es la sustancia interna, el núcleo de su manera de ser, sino simplemente una especie de óptica intelectual, una forma de visión, un mecanismo espiritual. No es una forma de mirada, sino unos anteojos, un medio para ver, pero no algo que actúe por sí mismo; por lo que más bien se convierte en un obstáculo para la tensión máxima. Ese judaísmo cultural casi nunca es artísticamente productivo, porque representa un estrato superficial demasiado sutil y condiciona el notable desarraigo, que por lo demás vuelve a compensarse a través de unas posibilidades de adaptación potenciadas. En el camino de las mil transformaciones, filtraciones y mezclas se ha alejado ya tanto del judaísmo auténtico y veterotestamentario que tales judíos culturales no pueden llamarse judíos, como tampoco los italianos de hoy pueden llamarse romanos ni los griegos helenos. La vinculación de Wassermann con su raza es mucho más íntima; no sólo está impregnado de judaísmo, sino que está casi exclusivamente condicionado por él, y sólo desde él se le puede comprender, pese a que (junto con J. J. David) parece el más alemán de todos los narradores modernos. Wassermann procede de uno de aquellos rincones de Franconia donde las comunidades judías, instaladas desde hace siglos, han conservado su propia identidad y con ella la tradición creativa en un aislamiento permanentemente hostil. Y a través de una misteriosa polaridad de los contrastes, la fuerza originaria y elemental de la visión judía del mundo está más cerca de la nación alemana que de cualquier otra, por cuanto en sus objetivos finales ambas aspiran a una unitaria espiritualización metafísico-moral de la vida, ciertamente que con una enorme diversidad de métodos, pero identificadas en la suprema imagen mundana. Algo parecido a lo que

ocurre con el importante encuentro de Spinoza y Goethe en el extremo punto final de su espiritualidad. Pero mientras que entre los alemanes esa idea de la unidad es algo innato, que sólo necesita de perfeccionamiento y clarificación internos, en el judaísmo es más bien una realidad lograda. En sus importantes discursos sobre el judaísmo, Martin Buber ha encontrado la fórmula adecuada, según la cual se trataría de un dualismo permanente en un constante anhelo de unidad. Ahora bien, esa dualidad entre la esfera espiritual y la sensorial representa para el artista la elección entre la visión y el análisis en cada configuración interna del mundo. Ya el Antiguo Testamento, el ensayo supremo del arte judío, encierra en sí la forma originaria de esa discrepancia: la opulenta suntuosidad oriental de las imágenes y la pura formulación matemática de la idea, el impulso hacia la ley espiritual que por infinitos peldaños intermedios asciende hasta la forma inmaterial de Dios, que es tal vez la idea lógica más importante del mundo. Wassermann, cuyo talento sigue arraigado en el judaísmo veterotestamentario y oriental, ha desarrollado en sí mismo esas dos fuerzas originarias: una fantasía impetuosa, sensual y visionaria, tendente al exceso lírico y típicamente oriental, pero cruzada con un sentido certero de la realidad, un instinto analítico; uno y otro rebosando avidez por entregarse a la configuración del mundo y ambos frontalmente contrapuestos. Y la historia del progreso en la creación de Wassermann es la de su reconciliación, la de su vigorosa reunificación a través de una voluntad firme de arte puro. Al comienzo, el poeta, todavía no tan abrumado por el sentido de responsabilidad, dejó que ambos impulsos creasen libremente. Hay libros creados sólo por uno (el *Alexander* y la maravillosa pieza sobre *Los judíos de Zirndorf*, vaga y visionaria), y otros que son simples destilados de la realidad (*El Moloc* y los diálogos sobre teoría del arte); pero el crecimiento de su obra está determinado exclusivamente por el impulso originario de transformar las dos fuerzas que trabajan por su cuenta en una sola, de conferir a la energía ciega de la sensualidad la coherencia del intelecto, de hacer posible un ordenamiento lógico de las visiones y de ese modo conseguir en sus libros por el camino del arte una visión potenciada del mundo, aunque perfectamente artística y equivalente a la innata y primaria visión sensorial.

El arte de la cosmovisión unitaria de Wassermann —de la que son

testimonios su raza y sus comienzos— no es elemental ni primitivo como el de la mayoría de los grandes narradores; es un arte aprendido y conquistado con esfuerzo. Hay artistas a los que se les otorga desde el comienzo. Tolstói fue uno, como lo fueron Gottfried Keller y Dickens; todos ellos poetas cuyo cosmos artístico coexistía con el mundo real, pero era idéntico al mismo a través de la «armonía preestablecida» de la visión, a resultas de la cual cada mónada y hasta el acontecimiento más fugaz permanecen siempre idénticos por obra de un azar incomprensible (el cual representa justamente el genio de la exposición). El artista que sólo crea desde la visión es, en cierto modo, el présbita de cuya vista desaparece toda la realidad, aflorando los acontecimientos sólo como nubes lejanas; mientras que, por su parte, el analista sería el miope para el que desaparece cualquier horizonte por encima del conocimiento claro de lo contemplado. Después estarían los narradores puros, que serían los de vista normal, que captan la proximidad y la lejanía en una proporción correcta, que ven sin reflejos, de forma clara y nítida; son los extraordinarios e inspirados —porque lo no-complicado no es lo normal sino lo más raro de la vida—, cuyo mundo poético alcanza una identidad originaria con el mundo real. Wassermann no es uno de esos agraciados. Como cualquier autor apasionado tiende en sus comienzos a ser poco sincero mediante la exageración y el excesivo recalentamiento del mundo sentimental; pero al mismo tiempo —la discrepancia judía— intenta como analítico descomponer escépticamente sus propias visiones. Su arranque es inquieto y todo su desarrollo no es en realidad más que el esfuerzo por alcanzar el equilibrio, necesario al épico, y conseguir una conciliación de sus facultades dispares. Ninguno de los escritores contemporáneos se ha ocupado con parecida tenacidad y conciencia de toda la problemática narrativa, del estilo y la creación literaria. Por eso mismo, la evolución de Wassermann constituye uno de los esfuerzos más hermosos de energía artística por su propio ordenamiento interno, una lucha que, partiendo del sentimiento axiológico más puro, se encona cada vez más a medida que aumenta el conocimiento de las dificultades. Nueve décimas partes de la energía que Wassermann ha empleado para su obra no están encerradas en sus libros, sino en las tentativas rechazadas, en los trabajos desechados. Su voluntad de un arte épico puro es una de las tensiones heroicas de un talento por su

perfección interna digna de un Flaubert, a quien empezó a tomar como ejemplo a mitad de su carrera literaria; una lucha demoníaca como todas las que inducen a la voluntad humana contra la naturaleza y contra el destino. El dolor que debió de padecer Wassermann por esa innata discrepancia podemos rastrearlo, cuando ahondamos en sus libros (en los primeros sólo se presiente), en su fundamento más hondo, donde justamente encontramos como motivo supremo esa aniquilación de la discrepancia y ese anhelo quemante de inmediatez. El hombre puro —como *El idiota* de Dostoievski—, el sencillo y elemental, no seducido por la sensualidad ni atado por la lógica (es decir, el artista puro) aparece allí como el tipo supremo de vida. A través de todos sus personajes resplandece esa idea anhelante de liberación, de enfrentamiento desnudo al mundo, de su comprensión sin médium alguno. Su Agathón fue el primero de esa serie, el «bueno» al lado de Anselm Wanderer, el todavía inseguro, el todavía no logrado Agathón, su símbolo de la superación de la discrepancia judía; después, Caspar Hauser, libre de todas las razas y prejuicios, y simultáneamente en lo femenino Renate, la intachable, y Virginia, la sin tacha; pero conservando siempre como ideal de perfección al puro hombre instintivo claramente no evolucionado. Y siempre a su lado o detrás de ellos —lo antitético ha permanecido en el Wassermann teórico y artístico—, en líneas paralelas con la ascensión que consiguen, el peligro del que escapan. Stefan Gudsticker el mentiroso, Erwin Reiner el ciego, Arrhideus el sofista —todo lo que Wassermann ha descubierto más tarde, formas cambiantes del «literato», del no inmediato— acompañan como sombras a los personajes brillantes, siempre al acecho detrás de la unidad la discordia todavía sin superar por completo. Esa gran idea de la inmediatez, que al mismo tiempo es también la de su arte, sobrevuela invisible todos los libros de Wassermann, al igual que sobre las imágenes claras y tenebrosas de la Biblia prevalece la figura del Dios innominado. Y elevarse hasta esa pureza de los personajes con igual pureza de creación, aunar esa perfección terrena con igual pureza del arte, es lo que constituye la tensión demoníaca de sus quince años de trabajo. Todavía no ha llegado a la meta, nunca en sus libros alcanza por completo esa forma ideal, ese nuevo hombre mundano: siempre lo dejó desaparecer como todavía no maduro en su mundo, todavía no perfecto en el arte. A Agathón, el primero, lo dejó romperse

precipitadamente; Caspar Hauser muere todavía joven antes de la vivencia de las mujeres; Renate se perdió en los sueños y Virginia se hunde en la realidad. Todavía no está creado el ideal ni se ha escrito la historia de Beatus, hijo de Agathón y de Renate, del redentor y de la redimida, la historia del libre de ambas razas, del liberado de todos los peligros. En esos años de esfuerzo, Wassermann sólo se ha logrado a sí mismo, al artista, pero sin alcanzar aún su obra suprema.

Hay algunos libros de Jakob Wassermann (muy tempranos y hoy ya perdidos) que todavía no saben nada de esos primeros esfuerzos por el arte. Me gustaría calificarlos de despreocupados. Todavía están escritos sin la dolorosa conciencia de la suprema responsabilidad artística, todavía sin contención, transformando rápidamente una vivencia en descripción; pero notables ya por el estilo domado, que inconscientemente se defiende contra cualquier lirismo anímico, contra el ritmo a borbotones del éxtasis. *Melusina* se titula uno, *¿Duermes tú, madre?* el otro. Ambos pertenecen a su biografía, pero a su obra todavía no.

El primer logro de Wassermann es *Los judíos de Zirndorf*, una de las obras más notables y geniales, con toda su confusión, de nuestra literatura reciente. Es una de esas obras primerizas y demoníacas que, delatando de inmediato el genio y su peligro, ya dibujan con caracteres proféticos todo el desarrollo futuro y las vivencias posteriores: una de esas obras que, sonámbula, recorre ya los senderos, que recorrerán todas las obras posteriores con el esfuerzo increíble de la conciencia de peligro. Tiembla en ella una energía originaria que, con anhelo desesperado, quiere volver al seno materno del sentimiento universal, el ansia de apretar en el puño todos los problemas de la vida, de apresar temerariamente ya con la primera embestida lo más defectuoso. Me hubiera gustado conocer a Wassermann entonces, ferviente y confuso, en aquel instante —que casi me atrevería a calificar de volcánico— en que quiso volcar toda su sangre en una única obra y proyectó el ideal más sublime, la redención de sí mismo en el símbolo, el exterminio de su raza, el nuevo mito de un nuevo salvador (lo mismo que veinte años después intentaría Gerhart Hauptmann para nuestro mundo en *Emanuel Quint* y Dostoievski para el mundo ruso). Emergiendo, todavía incandescente por completo, de la tradición judía a su propio mundo, sobre el que lanza la idea

candente arrancada de sus profundidades: la idea mesiánica, en la cual hunde sus raíces todo idealismo judío. Y es que el tal Agathón, el apóstol puro de un mundo confuso, quiere nada menos que proporcionar una nueva creencia a su pueblo privado de Dios, una vez más, como el Sabattai Zewi del prelude, quiere redimir al mundo desde Oriente (como Aliosha Karamazov a su Rusia). Wassermann le ha imbuido toda su pasión intacta, lo ha alimentado con todas las energías de una raza esforzada; pero el artista que en él había no era lo bastante fuerte como para mantenerlo a lo largo de toda una vida. Agathón, que debería haberse convertido en Cristo, no ha pasado de ser en *Los judíos de Zirndorf* Juan Bautista, un heraldo en vez de un redentor. Las visiones, que en el prelude histórico, en el mundo irreal, emprenden un vuelo inaudito, chocan y fracasan en la realidad: el dualismo del principio artístico, maldición de su raza, hizo que Wassermann terminara la obra precipitadamente, con impaciencia juvenil. *Los judíos de Zirndorf* se ha quedado en un fragmento (no externa, sino internamente); su Fausto originario, en un caos de posibilidades, a través del cual los destinos se tambalean como meteoritos y no como astros en una revolución apropiada. Por entonces Wassermann apenas poseía un código artístico, sólo tenía voluntad, aunque más audaz que en ninguna de sus obras posteriores. Y sólo cuando la espiral de su desarrollo le lleve de nuevo a las cimas supremas de tensión —que en aquella época Wassermann había lanzado precipitadamente hacia arriba cual flechas inconsistentes— se percibirá la potencia artística que aquellos años de trabajo interior han madurado en él. Entonces era todavía demasiado débil, demasiado apasionado como para completar la imagen de su ideal del hombre inmediato. Y lo rompió (para crearlo de nuevo más tarde) antes que corromperlo. Hizo desaparecer a Agathón, el de la obra inacabada, en la novela siguiente de la *Historia de la joven Renate Fuchs*, su obra de más éxito hasta hoy. Un éxito fatal, por cuanto que alimentado de casualidades y hechos circunstanciales, como él reconoció pronto, que en realidad sólo se debió a su sentido meteorológico intelectual para el problema candente de la época, para la cuestión femenina. Pero también aquí el motivo íntimo es la idea de una clara relación originaria con el mundo: Renate Fuchs, en quien la voluntad de una vivencia inmediata tiende espontáneamente a lo erótico, se acerca a la pureza del sentimiento, con lo cual se transforma en el

alma de amianto que protege su pureza interna en todos los fuegos turbios de la vida. Primero —de nuevo el destino del artista se convierte aquí en la tragedia de sus personajes— cede sólo a una cierta impaciencia apasionada, dilapida a ciegas sus fuerzas estimuladas líricamente en las seducciones de la apariencia para llegar a través de sus experiencias a un sentimiento axiológico y distintivo. Como Agathón, que la redime, ella sigue siendo una persona inacabada, una buscadora, alguien que tiene que hacerse, pero que rebosa ya del conocimiento de lo inútil, de la cultura artificial de la palabra, simbolizada aquí por Gudsticker, el poeta superficial, el literato, que a la vez simboliza el peligro inmanente de la vida que sólo se valora y representa en vez de la vida realmente vivida. Y esta novela presiona ya con mayor vigor hacia lo real, aunque todavía con fuerzas insuficientes. La sobrevaloración de la mujer, fundada sin duda en una vivencia momentánea, ha coloreado aquí sentimentalmente —como en tantísimos otros artistas— el propósito moral; el impulso visionario está aquí frenado por la presión cada vez más apremiante de las realidades. En esos primeros libros cuanto más se acerca Wassermann a lo inmediato, tanto más patente se hace su insuficiencia artística (siempre en comparación con las novelas posteriores). Los personajes, todavía enteramente caldeados de realidad, se precipitan en el escenario como tragados por puertas repentinamente desencajadas, intervienen y desaparecen, frenan la rueda rumorosa de la acción y sus cuerpos ensombrecen la luz interna. Una cierta impaciencia desplaza también aquí el peso central de la acción; exactamente igual que en *Los judíos de Zirndorf* la estructura artística, levantada con demasiada prisa y recargada con excesivos detalles, empieza a crujir en los últimos capítulos y se hunde en una catástrofe inmediata. Una visión color fuego, aunque internamente fría, de la fatal reunión de Agathón y Renate devora el material recopilado con esfuerzo de unas observaciones inestimables.

Pero Wassermann, quizá desconcertado por el éxito, quiso penetrar todavía más en lo real, y en su novela siguiente, *El Moloc*, midió su fuerza juvenil con el problema artístico más difícil, con la actualidad. El proceso que una familia judía promovió contra el raptor de su hijo, bautizado a la fuerza, y que provocó la mayor irritación en toda Austria, lo indujo a escribir una novela contemporánea; un género literario que, además de talento, exige una

extraordinaria seguridad frente a los hechos, un eminente equilibrio artístico y, sobre todo, un desapasionamiento absoluto (porque una novela contemporánea con participación interna se convierte en un panfleto). En el talento contradictorio de Wassermann, todo eso no había llegado a madurar, y por ello *El Moloc* es hasta hoy su novela menos lograda, quizás el único desacierto real en su instintiva elección de material, por lo demás inmensamente atinada. También ahí vuelve a tocar la idea de la inmediatez, del hombre puro, en la que yo veo el *Leitmotiv* de su juventud. Se ve que Wassermann es personalmente consciente de no haber dominado esa idea; da vueltas alrededor de la misma, la mordisquea por todas partes como hace un perro con un mendrugo demasiado grande que no se puede tragar de golpe. Juega con esa gran idea, la agarra con tanta impaciencia que una y otra vez se le desliza de las manos; pero no la abandona por las buenas, siempre con la sublime tenacidad del gran artista que lucha con el ángel hasta conseguir su bendición. Por primera vez, la idea redentora, transformada en trágica, no muestra cómo un hombre a través de la confusa realidad de la vida se decide finalmente por la convincente claridad interior, sino al contrario, por el enturbamiento, la pérdida del ideal, el hundimiento de la pureza en la ciénaga de las pasiones. Ya Anselm Wanderer, el héroe problemático de *Renate Fuchs*, se había convertido en un ser inseguro, oscilando entre el hombre creativo y el simple embaucador, entre Agathón y Gudsticker; pero aquí el desencanto del ideal, la desesperación por lograr la perfección interior (y seguramente que en correspondencia con una depresión humana del artista), es ya un hecho. *El Moloc* representa la crisis interna del artista Wassermann: una crisis extraordinariamente válida, como demuestra su ascensión posterior. En esos tres libros ha pronunciado efectivamente la sentencia —yo siempre creo que en el sentido supremo— en cuanto que a los héroes, que inicialmente quiso hacer escalar hasta la perfección más alta, precipitadamente los condena a muerte. Todos ellos, Agathón, Renate y el héroe de *El Moloc*, todavía no son completamente puros, completamente creativos, todavía no se han desprendido de todas las escorias de la raza y de las relaciones, todos siguen albergando oscuridad y torpeza, la sangre negra y soñadora del judío. Siguen luchando con la vida en vez de jugar con ella como los verdaderamente grandes. Con la aniquilación de sus héroes aniquila

Wassermann en sí mismo su suprema voluntad, cuya fuerza no siente todavía. Sabe que no debe malgastarse en esos personajes todavía quebradizos, sino que debe reservarse para afrontar su último cometido (quizás alguna vez en los años tardíos), que compendia todas esas tentativas tempranas: la historia de Beatus, el Afortunado, hijo de Agathón y de Renate, hijo de dos razas, concebido del abrazo de la muerte y de la vida, míticamente engendrado por la desesperación y la esperanza. Una historia en la cual quizá pueda reconciliarse por completo su propósito supremo de antaño con su capacidad de perfección potenciada en el ínterin.

El primer asalto de Wassermann contra la realidad, admirable por su impulso heroico, había fracasado con aquellos tres libros. El pulso vital es demasiado arbitrario como para dejarse apresar en un minuto de pasión caliente; también exige del artista fidelidad y paciencia incondicionales. Ese reparto ordenado de la fuerza creativa es tarea de los años de adulto. Ahora le llega a Wassermann una pausa de descanso y autorreflexión, que coincide asimismo con un cambio simultáneo de su existencia externa, su casamiento y la estabilización de su vivienda. Se traslada a Viena y allí el apasionado e impetuoso entra en un círculo de artistas que, desde el primer momento, se han propuesto como objetivo una severa autorresponsabilidad y que internamente están decididos a conformar el cometido creativo a la medida de sus fuerzas. Y de ellos aprendió, nada extraño desde luego, a dominarse a sí mismo madurando con la resignación. Su voluntad ya no ilumina aisladamente la obra artística singular con visiones incandescentes, sino que condensa su ardor en un único esfuerzo unido al arte. Al arte de escribir, de narrar, de crear, a la creación consciente y duradera. Wassermann, el independiente y caótico, empieza a conocer que el genio es también paciencia. Su maestro es Flaubert, y los grandes suizos Keller y Conrad Ferdinand Meyer lo someten a disciplina. Y la paciencia, el esfuerzo decidido, va colmando lentamente la sima entre las dos formas innatas de su talento: la visión y el análisis; ya no empiezan a actuar de forma diametralmente opuesta, avanzando la narración tan pronto sobre una cuerda como sobre la otra, sino que la voluntad artística pone con mano segura una al servicio de la otra. Y lo logra tanto mejor a medida que, al ir desapareciendo la juventud, la otrora visión prepotente pierde parte de su

fuerza embriagadora mientras que la lógica artística se enriquece con las experiencias diarias. Se da en Wassermann un reposo, un equilibrio interno, que también se refleja en su estilo, y con mayor claridad de la que el espacio nos permite reproducir aquí. También albergó los dos extremos de la sensualidad y la espiritualidad, la abigarrada ebullición lírica, la cascada chispeante de frases entrelazadas y, por otra parte, la cristalización escueta, la tendencia a la reducción epigramática, que todavía hoy persisten en el estilo de Wassermann pero con un equilibrio admirable. Se libró entonces de los ornamentos pasando de lo superfluo a lo necesario, y su exposición épica tiene ahora el ritmo del oleaje, que sin estrépito y con un simple y agradable balanceo de ritmo suave y uniforme va devanando la narración. Su estilo no es relampagueante, sino de un oscuro metálico; no es una orfebrería centelleante de palabras, sino un acero bruñido, dúctil y elástico; no es fuego que eche chispas, pero sí está endurecido en el fuego. Sacrifica la melodía al ritmo, el impulso seductor a la tenacidad constante, imitando el paso firme y uniforme de los alpinistas avezados que quieren escalar la cima más alta y saben que los saltos y las prisas agotan rápidamente las fuerzas. Pero no es un escritor seco, en su oscuridad brilla aquella luz interna que también confiere a las pocas poesías de Wassermann una singular música órfica. Y es alemán en el noble sentido de disciplina, para el cual Bach en lo musical y Kleist en lo literario representan el prototipo más puro.

Los tres libros siguientes que Wassermann escribió, *Alejandro en Babilonia*, *Las hermanas* y *Caspar Hauser*, son técnicamente intachables por el despierto sentido del autodomínio. Consciente ahora por primera vez de las dificultades que la novela contemporánea presentaba a su talento discordante, empezó por volverse a los temas históricos (o para decirlo con un lenguaje más cercano al suyo: intenta obtener el mito, no de lo real óptico sino de la tradición). Lo histórico representa un maravilloso escalón intermedio entre lo imaginado y lo visto, con lo que sí es realidad, aunque una realidad simplemente individual y por lo mismo incontrolable, que sólo necesita de la visión creativa para manifestarse. Y aquí precisamente se desarrolla de la manera más afortunada la doble acción de su talento: su intelecto maduro, ahora emparejado con un sentido estilístico ya enteramente cuajado, rastrea en el desorden caótico de los relatos conservados por las crónicas la chispa de

vida, que después su visión atiza hasta convertirla en ascua incandescente. Wassermann sabe ahora lo peligroso que resulta buscar precipitadamente el todo, y reparte sus fuerzas. A veces todavía da libre curso a una fantasía totalmente salvaje y borracha de colorido oriental; tal sucede en *Alejandro*, una orgía de los sentidos que parecen excitados por el hachís. En toda la literatura alemana quizá no tengamos ningún libro con tanta embriaguez, tan empapado de color y en una conexión tan estrecha con los pintores modernos, que también rebuscan en los colores más estridentes con un placer casi sensual. Jamás se ha retratado el Oriente de forma más extática que aquí, tal vez desde una reminiscencia tan misteriosa como nostálgica de la sangre. Únicamente muestra un segundo de la historia universal, pero es el instante grandioso del derrumbamiento del imperio más grande en un solo hombre, la autodestrucción de la pasión, en la que Wassermann quizás espiritualiza su propio peligro superado. Porque en él ha llegado ya a ser tan fuerte el sentido de responsabilidad artística, que el arte se ha convertido para él en el problema vital, y, en la línea de Flaubert, la entera vida infinita no aparece ya como fin en sí misma, sino como materia que se ha de transformar en arte. Se hace patente una modestia extraordinariamente fecunda. Wassermann ya no quiere, como a los comienzos, redimir a su pueblo o a las mujeres, lo que quiere es hacer completamente libre al artista en sí mismo. Se expulsa de su obra artística y con ello la completa, aunque para muchos resulte personalmente menos interesante. El invisible dios creativo se hace cada vez más anónimo; cierto que su obra permite adivinarlo, pero nunca lo muestra de forma visible. Cada vez empuña más fuerte las riendas de su talento. En las tres novelas de *Las hermanas*, que describen con maestría psicológica los estados anímicos más complejos, percibimos por vez primera una disposición clara, una mano que ordena, sopesa, equilibra y rechaza, y no sólo unos sentidos desbocados. Donde antes unas descargas visionarias eruptivas, semejantes a unos motores, impulsaban la acción a moverse por amplios espacios arenosos, trabaja ahora una fuerza perfectamente calculada.

Las construcciones artísticas ya no obedecen exclusivamente a la belleza, pero sí a las leyes de la gravedad. Tienen estabilidad, mientras que las novelas precedentes tenían algo de fluctuantes, como el deslizamiento colorista de las nubes o los sueños. Especialmente en el relato criminal, en el

que una sospecha fugaz aumenta el alud de la fatalidad, admiramos la maestría del contrapunto artístico: como en el juego de ajedrez, se hace una jugada contra otra y en un cerco firme e imparable se aprisiona una vida con la red de la fatalidad, todo ocurre con la necesidad de lo espontáneo, que engrana intrínsecamente una y otra vez en el propósito inmanente del destino. También aquí se supera el adorno; lo casual, lo ornamental, se sustituye por un encadenamiento férreo forzando material y estilo a la identidad. Y de esas tentativas por describir unos destinos en el momento de su madurez y, justamente, de su destino, puede haberle surgido a Wassermann el valor necesario para construir un hombre desde el primer desarrollo, en un intento por imitar el proceso, inaccesible por orgánico, de la cristalización anímica con la alquimia del arte.

Quiero referirme al *Caspar Hauser*, aunque limitándome a su conexión con las obras anteriores. En él recoge Wassermann una vez más su viejo ideal del hombre directo, aunque guardándose al mismo tiempo del peligro de lo personal por cuanto que ha configurado a ese hombre extraordinario como un caso singular, y no como un tipo. Lo ha arrancado de las realidades y aun de todo lo humano universal, por cuanto que lo ata estrechamente con las fuerzas primarias de la tierra, y le dota de una sangre capaz de ventear proféticamente el tiempo y cualquier acontecimiento elemental, incluida su propia muerte, dándole un olfato místico para escuchar el corazón bajo las palabras. Pero al mismo tiempo le ha dado, en su vivencia, un compendio de toda la comprensión anímica del mundo y la historia patética del expósito, cuya tragedia fue no tener infancia y ser sólo joven, condensada en la historia de la niñez en general, en la toma de conciencia del desarrollo anímico que transcurre entre recuerdos sombríos. En lo esencial se trata simplemente del misterioso momento del descubrimiento del «yo» en el hombre frente al «tú» del mundo infinitamente múltiple, que para todos nosotros resulta crepuscular y que sólo vuelve a despertar en el artista (quien en muchos momentos se enfrenta al cosmos como por vez primera). Y es a la vez la historia del hombre puro, que no está falseado por conceptos extraños; la historia del hombre directo, que se enfrenta a las cosas con la actitud del primitivo y una claridad intuitiva, sin que por lo mismo nadie le entienda. Es una especie de símbolo del concepto «hombre», sin nombre ni género, que sólo se define

enteramente por sí mismo y que a nosotros se nos escapó hace mucho en la riada de las ideas. Y, a diferencia de todos los héroes anteriores de Wassermann, su muerte no es tampoco una sentencia, una negación de la capacidad vital, sino un destino, porque Caspar Hauser no está pensado para la vida (que significa tránsito), sino como un segundo, como el segundo joven, y su cuerpo, su vida, no es más que una forma de transición petrificada de un concepto escurridizo. Esta obra de Wassermann —en mi opinión la más completa de cuantas ha publicado hasta ahora— se entiende equivocadamente cuando sólo se la valora en el plano narrativo como la historia de un hombre. Es un símbolo de nuestro personal descubrimiento místico del mundo, la comprensión de nuestras dilatadas experiencias infantiles en una única vivencia, un intento más audaz de penetración en la oscuridad del despertar, que hasta ese momento había intentado con la llama poética. Y también en la creación alienta el sentimiento de lo singular, de lo monumental, la voluntad de levantar por entero a esa figura que fluctúa en las leyendas hasta lo duradero e irrefutable. Una fe profunda en su figura embarga a Wassermann: por primera vez en una obra, creo yo, ama él a su hombre. Y con ello se afianza por primera vez a sí mismo como un artista productivo, él que hasta ahora rompía sus figuras antes de que cuajaran, proclamando así su imperfección frente al ideal interno.

Después de esos tres libros, que contribuyeron a la animación del pasado, intenta Wassermann, ahora ya con las fuerzas adecuadas, adueñarse nuevamente del presente en su muy discutida y muy acosada novela *Las máscaras de Erwin Reiner*. Es la novela del literato, que Wassermann ha husmeado en su estudio sobre el «literato» detrás de casi todas las formas del hombre capaz a medias, del embustero y del ciego que juega con la vida en vez de vivirla, que la discute en vez de comprenderla, que las más de las veces parece poseerla y, sin embargo, no tiene más que el brillo de un espejo, un reflejo inútil. Y frente a él, con esa secreta hostilidad que Wassermann ya ha destapado con tanta frecuencia y que para él no parece menos importante que la oposición de los sexos, se alza el hombre elemental, el fecundo frente al inútil; pero aquí por vez primera encarnado en la figura de una mujer. Virginia —los nombres como tantas veces en Wassermann resultan elocuentes en su simbolismo— es la mujer segura de sí misma, no sólo

físicamente intacta, también anímicamente indisponible, en su ingenuidad más fuerte que todas las artes de su maleable seductor. Y por primera vez en la obra de Wassermann, la pura fuerza directa, que prevalece sobre la apariencia —el hombre que detrás de sus máscaras carece de alma—, es ahora un símbolo del sentimiento artístico personal, de la cosmovisión segura del poeta, que se afirma a sí mismo como creador y, por tanto, como vencedor. Al principio, Gudsticker todavía avergonzaba a Agathón y Anselm, aquí —pues Reiner no es de hecho más que una forma cambiante de ese concepto primario— se derrumba ante la figura irresistible del hombre unitario e interiormente claro. Virginia es intuitivamente lo que Renate aspira a ser, la castidad del sentimiento, la veracidad del alma que ya no se deja seducir por los sentidos, la mujer que ya no se deja tomar sino que simplemente se da, y por eso es la mujer totalmente libre, muy cerca ya del supremo ideal que el concepto de inmediatez representa para Wassermann. Sería tentador exponer hasta qué punto esta primera novela realista de Wassermann desde hace mucho tiempo es superior a las precedentes y cómo la delimitación del problema al círculo del destino individual, sin los intentos patéticos de Renate por la importancia actual, ha favorecido la arquitectura interna; constantemente se puede adivinar el cálculo exacto de los efectos que se desarrollan como de una manera casual detrás de los acontecimientos. Pues, más sistemático que cualquier otro, Wassermann ha aprendido, ha probado todas las armas en el arsenal del arte épico, ha investigado teóricamente los secretos de la acción —su estudio *El arte de narrar* sólo deja entrever una parte de sus enormes esfuerzos— y no vacila en apropiarse, en un perfeccionamiento artístico, de los elementos más despreciados del fervor épico, la tensión y el horror, como riego artístico de sus novelas. No ha vacilado en seguir las leyes elementales de la acción que marcaban las historias por entregas y las lecturas de simple entretenimiento, ni en husmear y recoger con renovada audacia material épico hasta alcanzar un revestimiento melodramático; cosa que ya otros parecía que habían hecho con mano torpe y desmaña permanente.

Conviene no olvidar que *Klarissa Mirabel*, su novela maestra, tiene su origen en el despreciado *Pitaval*, ni que *Caspar Hauser* era el tema favorito de las novelas antidinásticas por entregas, ni que la misma historia de Erwin

Reiner en el fondo es la historia de la virtud que siempre triunfa por encima de todas las artes del seductor Don Juan. Pero todos esos elementos casi populares los ha recogido Wassermann de una manera consciente, justo porque sentía que el desprecio demasiado exquisito de la tensión, de ese elemento primitivo y eterno de todo relato, y la eliminación rigurosa de lo peculiar habían producido en la novela alemana la curiosa clorosis que padecemos desde hace un siglo. Reconoce que la psicología es una fuerza instintiva invisible pero que nunca debe ser acontecimiento en una obra y que la economía de la exposición es tan necesaria como la variedad del acontecer. Aunque en su manera de escribir sea más alemán que casi todos nuestros narradores actuales, se aparta resueltamente de la tradición novelística alemana con la firme voluntad de entrar en un círculo superior, el de la épica en general, el de la obra artística narrativa igualmente válida en todos los lugares y países. En él alienta hoy una voluntad de literatura universal por encima de la alemana.

A qué virtuosismo se ha encaramado la pura capacidad técnica de Wassermann a través de las experiencias y fracasos lo testifica su último libro, *El espejo dorado*, que en su género representa un cierto concepto nuevo. Son narraciones en un marco, pero el propio marco acaba por vivir, se desborda colorista en el acontecer, y a su vez se refleja ordenando una historia tras otra en la desgracia. Parece un mosaico, aunque de hecho es algo más, porque todos los fragmentos épicos centelleantes vuelven a caracterizar simultáneamente al único narrador, que aquí siempre se introduce como un reflejo entre la novela breve individual y el poeta, de modo que la característica no se desarrolla directamente a través de la descripción, sino que cristaliza en la acción a través de juicios internos de valor. Esa habilidad artística resulta desconcertante. Hay ahí anécdotas minúsculas —la «célula germinal de la épica», según la reciente y atinada definición de Bab— y relatos más amplios y refinados, como «Aurora» o «La peste en Vintschgau», pero están engranados entre sí como la maquinaria de un reloj, donde las ruedas pequeñas mueven a las grandes, delicadas espigas de plata mantienen el equilibrio entre ellas, pequeños resortes artificiales aceleran o retardan para mantener en su conjunto el ritmo regular, el compás de la narración en permanente simetría. Por primera vez tiene aquí Wassermann como narrador

el aliento completamente sereno de quien camina rítmicamente, por primera vez ha conseguido eliminarse por completo y permanecer anónimo detrás de la obra. Lo histórico y lo real se reconcilian aquí, y lo más importante, también sus dos impulsos narrativos diametrales: la lógica y la pasión.

Esa serenidad y seguridad cada vez mayor es lo que caracteriza hoy la creación de Wassermann. En sus libros ya no se tira de cabeza con aquella hermosa ferocidad de fiera de sus comienzos, sino que la frena. Si antes estaba frente al mundo como un animal en celo que irrumpía en el coto del arte para salvarse de la prepotencia de la vida, hoy es ya el cazador; el arte ha pasado a ser su arma, la vida su caza y pronto su botín. Por fin, la creación empieza a ser para él no una lucha sino un juego. Lo incómodo y convulso, lo eruptivo, lo angustioso y artísticamente confuso, que a muchos les quitaba el gusto de sus libros, lentamente se ha ido dispersando como humo, se ha ido iluminando a medida que los rayos espirituales en vez de descargar en relámpagos absurdos se concentran armoniosamente en una fuente de luz. La oscuridad y la tristeza agobiante empiezan a desaparecer de los libros de Wassermann, y el espasmo de la juventud se transforma en una fuerza firme y consecuente. Y fácilmente podría ser que pronto empezase a reposar sobre ellos aquel dorado fulgor de serenidad que tan deliciosamente se refleja sobre las aguas calmas después de las tempestades violentas.

Publicado por vez primera en *Neue Rundschau*, Berlín,  
año XXIII, agosto de 1912

## PETER ROSEGGER

Empezó hace más de cincuenta años como un mozo campesino, tosco y torpe, de una aldea estiria de los Alpes, sin apenas saber ortografía y sin preparación ni estudios, un pequeño Parsifal con calzones de cuero que en plena edad de los ferrocarriles y telégrafos marchó desde su aldea a Viena para visitar al emperador José (¡con qué belleza y emoción relata él esa tontería de su infancia!). Y ahora, cuando su respiración se ha detenido, era un anciano apacible y bondadoso, que abrazaba el mundo y el tiempo con la tranquila sabiduría del mismo rincón de su patria estiria, el «viejo jardinero familiar» que, como Linceo de las atalayas, espiaba las horas y los astros desde su altura solitaria. Entre esas dos fechas están los días incontables de trabajo y colaboración, una serie de libros que fácilmente ocupan toda una pared, una rica peregrinación vital y una gran fama.

¡Pero qué distintos pueden ser los significados de la palabra fama! Fama es curiosidad, agitación, es acción y poder humano, es un monumento y un ataúd, es a la vez alboroto y olvido. Y por todas esas fases pasó lentamente este anciano. Primero fue una curiosidad: un redactor desconocido había publicado algunos poemas del pequeño oficial de sastre que llamaron la atención, y tuvo su primera fama, desde luego no muy diferente de la de un número de circo: era el muchacho campesino de Estiria que hacía versos. Pero después poco a poco se le empezó a prestar mayor atención. La época le fue favorable; Bertold Auerbach y la señora Birch-Pfeiffer habían descubierto el mundo rural para la literatura, y se vislumbró que aquel novato, aquel Peter Rosegger, era más auténtico que todos ellos. Tenía raíz y savia, era un narrador directo y vigoroso, y su rincón del mundo ¡cuánto amor irradiaba! Entonces, hace cuarenta años, Rosegger empezó a ser el favorito del pueblo alemán, ¡realmente del pueblo! En los pequeños locales, en los que todavía a la luz de las teas y de las oscilantes lamparillas de petróleo se deletreaban más que se leían los libros, en aquellos rincones en los que habitualmente no

entraba el nombre de un poeta se pronunció su nombre con veneración, su revista *Der Heimgarten* (de la que quizás apenas llegaban diez ejemplares a las grandes ciudades) fue allí un devocionario doméstico, y para incontables personas su palabra fue desde hace cuarenta años criterio y ley. La fama del estirio fue creciendo de continuo; Tolstói, el inflexible, ensalzó sus novelas como «libros buenos»; en Francia, dos profesores escribieron extensos volúmenes sobre su obra, y no creo equivocarme si digo que ningún autor alemán vivo ha vendido más libros que él. Su fama fue creciendo poco a poco hasta límites inimaginables, y desde hacía largo tiempo el nombre de Rosegger se convirtió en una definición, en una evidencia, superando la fama de Hauptmann, de Hebbel, de Kleist, de Gottfried Keller. Pero precisamente con aquella petrificación de concepto, su fama experimentó una lenta agonía: la literatura ya no se ocupó de sus libros y apenas si los valoró. Un nuevo volumen de Rosegger en primavera y otro en otoño era algo tan natural como las hojas verdes de los árboles en abril y las amarillas en septiembre; no había en ello nada sorprendente, y se sabía cómo eran —exactamente como Rosegger— aun sin hojearlos. La nueva generación y la novísima se quitaban rápidamente el sombrero al leer su nombre, pero pasaban de largo sin echar una ojeada a su obra. Estaba olvidado, amortajado en su fama. Y cuando el año pasado, impulsado por el deseo de saber algo de él, hojeé su último libro y después dije públicamente la alta y venerable humanidad que se escondía detrás de aquel nombre, me llegó una carta suya, escrita con el pulso tembloroso de un anciano, rebosante de inmenso e increíble asombro por el hecho de que en el otro mundo, en la ciudad, y entre la juventud pudieran todavía encontrar algo en aquel anciano cansado. Para mí hoy es una página valiosa y querida, porque en ella resplandece la alegría de un hombre que proporcionó a otros mucha, infinita alegría.

Y ahí, ahí está su valor en el tiempo. Ningún escritor, ningún poeta alemán de las últimas generaciones ha hablado en un tono moral tan serio y honesto a las gentes sencillas del mundo humilde y ha encendido en ellas las luces suaves del amor a la naturaleza, a la sencillez, al recogimiento. Como Jeremias Gotthelf, su hermano suizo, una y otra vez les ha dicho que en la tierra está el mejor sostén del hombre, les ha advertido contra la tentación de la ciudad y proféticamente ha visto en el comercio y en la sed de dinero la

ruina futura de la humanidad —«¡Más arados y menos barcos!» era su proclama contundente—. Y en muchas, muchísimas leyendas de su patria boscosa (de las que más de una perdurará), en su *Jacob der Letzte* y en *Erdsegen*, ha proclamado el sentido profundo de la vinculación del individuo con la tierra como el evangelio del mundo. Era un hombre piadoso, aunque no por completo dentro de la fe católica, y su libro sobre Cristo *I.N.R.I.* llegó hasta Roma y hasta el «índice de libros prohibidos»; pero en su religiosidad panteísta había algo que él llamó «añoranza del cristianismo». Esa religiosidad estaba como él rebosante de nostalgia del tiempo pasado, de la sencillez campesina, de las viejas buenas costumbres, de un mundo más tranquilo.

Era un hombre nostálgico, vuelto con su añoranza hacia atrás y sin mucha esperanza en el tiempo futuro. Por ello, la nueva juventud ha sabido conectar tan poco con él y por ello le quieren tanto las personas de cierta edad. Quizás algún día sus libros se conviertan en viejas historias rústicas de nuestra Europa perdida, y entonces se leerá a esos campesinos estirios como si fueran los pieles rojas de las grandes praderas. Pero ese hombre nostálgico y vuelto hacia atrás era a la vez una cabeza maravillosamente clara y prudente: bastaba con mirar, en aquel rostro duro como un grabado en madera, sus ojos penetrantes detrás de los lentes. Eran ojos que contemplaban el mundo con seguridad. En su *Heimgärtners Tagebuch* expone cosas tan hondas, agudas y certeras y en un alemán tan jugoso, tan escueto y tan cristalinamente claro, tan sorprendentemente transforma lo contemplado en anécdota, que no nos extraña que ese libro se haya convertido en un evangelio de vida para miles y miles de personas. En su casa buscaban a Rosegger, como en Rusia buscaban a Tolstói; cuando necesitaban consejo, le escribían cartas nacidas de la inquietud y la angustia, y él las respondía. Es difícil decir lo que este hombre representaba para estas personas. Y allí en Austria sólo ahora sabrán que se ha ido. Su sitio está vacío. Tenemos buenos poetas, tenemos muchos escritores de libros, pero ¿quién hay en Alemania que sea guía y centinela para las almas silenciosas de la gente corriente, que les esté cerca y sea comprensivo y bondadoso en medio de su fama? Sé de muchos por los que la gente siente veneración; pero la confianza del pueblo sólo la ha tenido él, Rosegger, llamado «Petri Kettenfeier», que ha muerto serenamente en su

pequeña aldea de Estiria.

Como poeta ¿fue grande?, ¿fue pequeño? La pregunta huelga en un hombre así. Yo no puedo valorar ni juzgar. Lo único que sé es que amo muchísimo una poesía suya, que me parece tan hermosa como algunas del poeta alemán más famoso y cuya sabia melancolía me la hace todavía más querida en la hora de su muerte. Se adivina que ha brotado en su ancianidad y quiero reproducirla aquí por el tono sereno con que canta su agonía.

Lo que la tierra me prestó  
me lo reclama ya ahora,  
se acerca para arrancarme pieza a pieza  
suavemente del cuerpo.  
Cuanto más yo sufría  
más bello el mundo se hacía.  
Extrañamente cuanto yo conquisté  
se me cae poco a poco de la mano.  
Cuanto más ligero me hago  
tanto más pesado me siento.  
«¿No puedes tú, tierra rica,  
prescindir de mí?», te pregunto.  
«No, de ti prescindir no puedo,  
de ti tengo que construir otro,  
contigo a otro he de alimentar,  
con derecho a contemplar el mundo.  
¡Pero consuélate en paz!  
El otro también eres tú.»

Así quiso morir. Sereno. Transfigurado. El mundo no lo quiso. Hubo de vivir la guerra, su propio anuncio, la guerra, por la que, más sabio que «los grandes» poetas e ilustrados alemanes, no sintió ningún entusiasmo. Unos meses antes de su muerte le visitó un amigo, que lo encontró cansado y desesperado. «Tienen que dejar de asesinar, tienen que dejar de asesinar», era su única frase. Porque este hombre y poeta sencillo, también de este tiempo, todo lo ha sentido de un modo humano. Y ésa es otra gloria que se suma a su gran fama.

En la muerte del poeta, 26 de junio de 1918; publicado por primera vez en *National-Zeitung*, Basilea, 26 de junio

de 1918

## ANTON KIPPENBERG

«Nosotros, los alemanes universales», dijo una vez Jean Paul, y esta hermosa expresión, que desde entonces ha vuelto a perderse para el uso lingüístico, me gusta mucho. Porque expresa de forma insuperable una disposición absolutamente singular de algunas naturalezas, y precisamente de naturalezas alemanas: con una cara del ser (la otra mientras descansa ligada al ser mismo, a la tierra, la sangre y la tribu) vuelta a todo el mundo y a todas sus manifestaciones para ser su espejo vivo. Esa tracción hacia lo universal, ese ser-mundano en medio del mundo, de la actividad polifacética y abierta, a la reproducción de todas las formas, la vivió Goethe de un modo único para Alemania. Pero nada sería más equivocado que tomarle a él, por ser el más poderoso y el más universal, como una singularidad de esa forma universal. Por el contrario, habida cuenta del metal lingüísticamente más noble y del mayor vigor del ser, sólo expresan ejemplarmente esa tendencia hacia lo universal, que es innata a muchas personas y especialmente alemanas, precisamente esos «alemanes universales»; actitud que muchas veces se manifiesta en formas más calladas, en obras más anónimas y que a menudo sólo se hace realidad en el marco de su existencia privada. Por lo general no se puede reconocer ningún otro distintivo de esa índole polifacética que la creciente formación, tranquila, circular, equilibrada de la propia personalidad y obra, esa progresiva universalización de un núcleo interno. Pero lo que esas personas empiezan está marcado por el misterioso tipo de estratificación serena que se extiende pacientemente. Y lo que crean tiene la amplia extensión del universo, del éter invisible, con que la actividad creativa se ciñe como con un manto. Pero la ley que condiciona su manera de ser se prolonga de un modo propio y gradual en su actividad. Todo lo que con la nueva moda, y a menudo en tono provocador, solemos llamar «cultura» y «formación» estaba ya subsumido desde hace mucho tiempo y calladamente en la clara palabra de Jean Paul: impulso hacia el Universo, voluntad desde el propio ser

de convertirse en un mundo y de llenar toda la actividad con esa aspiración potenciada.

Vemos ahora, en medio de la confusa época alemana, una creación como la editorial Insel, que cumple en el sentido más alto esa exigencia de apertura al mundo, que desciende hasta el origen más oscuro del período lingüístico, tendiendo su arco desde el clasicismo hasta el presente, que refleja la naturaleza en todas las formas imaginables del derroche y de la simplicidad, que realmente es un *orbis litterarum*, pero sin materializarlo en un determinado plan constructivo, sin cumplir un programa teórico. Por ello hemos de tomar necesariamente esa forma viva como reflejo esencial de un hombre, de un «alemán universal», que aquí en su obra ha llegado a una realización altísima. Y si ahora, recordando los rasgos fisonómicos del guía acreditado, analizamos el horóscopo caracterológico de Anton Kippenberg, encontraremos efectivamente aquella estratificación interna de una forma clara y vigorosamente marcada. En su obra no hay ninguna tendencia o rasgo especialmente dominante, habiéndose desarrollado todas las facultades en una cierta armonía. Sobre el fundamento seguro de la formación, cimentado en las lenguas antiguas, completado con las modernas y compensado por la música, a este hombre se le abren las posibilidades más diversas, cada una de las cuales podría haber llevado hasta una perfección extraordinaria a través del aislamiento de la voluntad. El artista está en él perfectamente formado, los comienzos poéticos tienen en él una densa implantación. El erudito está perfectamente preparado por inclinación y por dotes: un poco de limitación en la actividad mundana, un poco de modestia en el empeño, y Kippenberg sería hoy uno de nuestros germanistas más ilustres, un maestro en filología, a la manera que casi en privado se ha convertido en uno de los mejores especialistas en Goethe. Por otra parte, su clarividencia y su enérgica capacidad de decisión predestinan en él al comerciante, al organizador a gran escala y, con ello, su influencia en la opinión pública y hasta en la política, mientras que de otro lado el coleccionismo, la bibliofilia, habrían podido forjar una existencia totalmente privada y concentrada en sí misma. Ahora bien, la tendencia innata al universalismo, a la apertura al mundo, ha trenzado orgánicamente todas esas posibilidades en un todo, que justamente sólo se hace patente en la obra, en la creación fuera de lo personal. Las distintas

inclinaciones no se disgregan inconstantes superándose y sustituyéndose, sino que progresivamente se han unido en un equilibrio sereno, en un crecimiento orgánico dando a la personalidad su amplitud. Por ello también Kippenberg ha aparecido realmente muy tarde ante la opinión pública; durante una década, y hasta casi dos, sólo muy pocos tenían noticia del hombre que creó la editorial Insel. Tan sombreado estaba su perfil, tan de forma totalmente invisible estaba trabajando. Y si ahora su personalidad se ha hecho visible, ello no se ha debido a su voluntad sino a su obra.

Un crecimiento circular, serenamente cristalino, avanzando regularmente desde el centro, con un cierto parecido a los anillos concéntricos del tronco de un árbol, ésa es la tendencia —decisivo a mi modo de entender— que Kippenberg ha transferido o, mejor dicho, a la que ha aclimatado a Insel. Ciertamente que la forma circular la llevaba incorporada la editorial desde el comienzo; pero cuando él se hizo cargo de la misma, dicho círculo sólo abarcaba un determinado y estrecho arco selecto, era un anillo rígido, metálico, que impedía el crecimiento. Su forma, por lo mismo, era realmente antiuniversal, antipopular, severamente ecléctica y restrictiva, en la forma y en el contenido una verdadera *tour d'ivoire*, una torre de marfil, accesible sólo a los iniciados y a los pudientes. Abarcaba sólo un período de tiempo; el terreno siete veces peinado del mundo contemporáneo era —según proclamaba de manera acertada el nombre de Insel<sup>[2]</sup>— como algo delimitado y separado de la marea invadente. Nadie desconocerá hoy la belleza, la necesidad de aquel aislamiento originario, aquella tradición ejemplar de limpieza y disciplina allí prefigurada y que tan inmensamente beneficiosa llegó a ser más tarde para la empresa que fue creciendo. Pero con el alejamiento del pueblo, de la época, el arte estaba en peligro de diluirse en la artificiosidad, de petrificarse en el espacio vacío y cerrado y de mermar la fecundidad de la transformación. Algo de estéril había en aquella idea originaria de la «isla», algo inorgánico y antiuniversal; se necesitaba la llegada de un hombre vivo para que con su vida lograra realmente vivificar la idea.

Lo primero, lo más esencial que Kippenberg hizo entonces fue encontrar un centro al círculo previamente trazado, una célula madre cargada de una fuerza germinal viva y procreadora. Y lo consiguió poniendo a Goethe en el

centro de la editorial, al genio más deslumbrante, más inagotable y más germinal de nuestro mundo germánico. Con ello daba la impresión de que la manecilla del tiempo daba marcha atrás, que la editorial perdía modernidad. Pero en realidad aquel Goethe que Insel revelaba ha llegado a ser el elemento más nuevo y más presente de la formación alemana, y no es exagerado afirmar que sólo a través de esa editorial ha alcanzado su verdadera eficacia sobre nuestro tiempo alemán. Es difícil volver a reconstruir los imponderables, revivir la atmósfera histórica, y es difícil por lo mismo hacer comprender a la generación actual lo poco que la generación precedente conocía de Goethe y sobre todo cuál era su Goethe. Con su presentación, algunas de las ediciones de Insel produjeron en toda la nación el efecto de un descubrimiento: las cartas de la madre de Goethe, que antes fueron un asunto de filólogos, de repente pasaron a ser propiedad popular, las poesías — dispuestas en orden cronológico y formando, de este modo, una nueva forma de biografía— alcanzaron una importancia totalmente nueva, el *Fausto*, que antes sólo se leía en las ediciones de Reclam,<sup>[3]</sup> se convirtió con la triple forma de su aparición en un acontecimiento para cientos de miles de personas, y en la edición de las obras completas surgió de repente un Goethe nuevo por completo, el Goethe universal —tengo que repetirlo una vez más—, como una aparición, reluciente como el cristal alemán vivo más puro, iluminando con la luz de su propio ser. De golpe, el Goethe escolástico, falsamente popular, quedó aniquilado, mientras el Goethe infinito quedaba abierto para todos (incluso para los más pobres en la edición más económica del mercado librero alemán). Había roto el cerco, el círculo se había hecho vida, había empezado el crecimiento hacia lo universal gracias a la más universal de las personalidades.

Con lo cual se había conseguido un centro, un centro de nueva vida palpitante. Por necesidad interna, las figuras cercanas hubieron de alinearse con el Maestro. Se sucedieron las ediciones de los clásicos, muchas de ellas operando una similar inversión de valores a través de su nueva existencia, pura y modélica. Tal ocurrió sobre todo con la de Stifter, a través de la cual los alemanes tuvieron conciencia por vez primera de que alguien había guardado durante años de olvido la herencia lingüística de Goethe como una joya oculta. O con la de Büchner, que desde una desaparición injusta

recuperaba su honor; y así con muchos otros de espíritu más tranquilo y de obra perdida, que de nuevo hallaron cabida en el mundo alemán. A ese anillo fecundo de maestros alemanes pronto se asoció otro, que se abría al extranjero, al mundo espiritual cercano: las grandes ediciones completas de las obras de Dostoievski, Cervantes, Balzac, Dickens, Tolstói, sin que ninguna pretendiese arrinconar a las otras, sino que más bien las reclamaba como necesarias. Así se construyó y se construye poco a poco (porque este Partenón tiene incontables columnas), sin un determinado estilo arquitectónico, tan sólo desde la ley inmanente de la fuerza germinal, figura a figura en todo el contorno de su personalidad, una comunidad de clásicos, a la que no une ningún uniforme exterior, ni delimita ningún número determinado como si de una compañía se tratase, sino que se forma y configura a sí misma con el paso de los años, reflejando en su unidad cada vez más cosmos, cada vez más universo espiritual.

Entretanto se habían reunido otros grupos por asociación cristalina, muchos círculos aislados, desarrollándose en forma más rápida o más lenta según su impulsiva fuerza intrínseca y la sensibilidad del momento. Sería demasiado nombrarlos todos: el pensamiento oscuro de los místicos alemanes, inmerso en la sombra de las creencias medievales, se cobija bajo el arco volado de «Der Dom»; la obra plástica de los pintores alemanes se reúne en la «Deutsche Meister»; la «Bibliothek der Romane» presenta la épica en todos sus maestros; la realización más selecta del arte librero, el facsímil, la revelan las distintas series de impresiones. Una crece al lado de la otra sin arrebatarse el terreno, y así poco a poco la isla se va haciendo realmente universal, ofreciendo materiales de todos los pueblos, de todas las épocas, generaciones y artes; «en adelante ya no se separarán Oriente y Occidente»: las palabras de Goethe se hacen verdad, desde los primeros balbuceos de Edda hasta la convulsión de los más jóvenes, para alumbrar todavía la lengua; en el sonido originario y en el marcado eco alemán cabalgaba la melodía infinita de la palabra, desde la que eternamente se construye de nuevo el mundo.

Pero como allí se da la plétora, ese mundo se le devuelve al mundo. La «Inselbücherei», la colección más económica, regala a millones de personas cuanto de más valioso se ha salvado y acumulado durante años: aquí empieza

a democratizarse de hecho la editorial Insel, que nació aristocrática y que en esa actitud se ha mantenido hasta hoy. La torre de marfil ha pasado a ser toda la tierra alemana, en cada surco, en cada casa, descansa ahora algo así como un grano colorista, algún ejemplar de Insel: a la universalidad de la creación se ha sumado también ahora la universalidad de la eficacia, la captación no sólo del lector aislado sino de toda la gran comunidad germana. Y el anillo sigue ensanchándose aún más: en la «Bibliotheca mundi», en «Pandora», en los «Libri librorum» Insel deja hablar a las lenguas extranjeras, y en las ediciones francesas, inglesas, latinas, griegas, españolas, hebreas e italianas devuelve al mundo lo que ella había recibido. La voluntad de llegar al mundo, el universalismo, ha seguido encontrando ahí su forma más vasta, como la que jamás intentó ninguna otra editorial alemana, y casi como un símbolo de esa disponibilidad universal edita la *Pasión según San Mateo* de Bach; es decir, música, que es la lengua por encima de todas las lenguas, comprensible para cualquier círculo cultural. Los anillos se dilatan abarcando cada vez más extensión y con una eficacia cada vez mayor sin un fin forzoso, dado que los tesoros del pasado son todavía infinitos; y con el pasado se desarrolla a la vez el futuro: la creación no conoce fin con los poetas de antaño:

Pues el suelo vuelve a engendrarlos,  
como desde siempre los engendró.

Una verdadera imagen del mundo nunca puede cerrarse, porque el mundo no se detiene. De ahí que quien se forma en él y lo toma como ejemplo no conozca descanso: cada final se convierte en un nuevo comienzo, cada círculo continúa ensanchándose a la manera de ondas que se multiplican. El impulso de universalidad sigue siendo el único inagotable tanto de una persona como de una obra, y mientras persista creativo en la editorial Insel, su existencia no es un simple ser sino un hacerse configurador.

En mi opinión, la editorial Insel debe ese rasgo esencial a la personalidad de Anton Kippenberg, a la fuerza realmente vinculante y universal de su prototipo, y la repetición de la misma influencia continuada de su manera de ser en otra materia particular confirma lógicamente la conexión. Me refiero a su colección, que —de forma bastante típica— tiene por objeto al hombre

más universal, al más volcado al mundo: Goethe. «Adorar a uno solo» es la frase bíblica que figura en la dedicatoria de su catálogo. Cabría pensar por lo mismo que quien habitualmente ejerce una influencia universal aquí se aísla, se especializa. Pero precisamente la colección muestra la misma forma cristalina y circular que la propia obra editorial, la misma atención vigilante a la realidad mundana, porque no es el hombre Goethe el que se estructura en la misma de forma antológica y visible (como en la mayoría de las colecciones anteriores de ese tipo), sino más bien el mundo de Goethe, tal como se manifestó en libros y escritos, en cuadros y esculturas, en el recuerdo y en el entorno. Figuran en ella un Círculo Weimar, un Círculo Fausto con los mundos particulares de su mundo, un siglo entero, todo un Círculo Alemania, una atmósfera, una específica atmósfera espiritual, una época... una colección como difícilmente se ha llevado a cabo jamás por su aliento universalista a la vez que por el amplio respaldo documental. También aquí forma y contenido —o, según la fórmula del Maestro, «núcleo y cáscara»— van indisolublemente ligados, «ambos a la vez», con un contenido realmente mundial, orgánico, un espejo de su otra actividad en el supremo signo mágico, sin que pueda hablarse de casualidad. Porque aquí un hombre totalmente privado ha incorporado por completo a su vida y ha convertido en actividad lo que en Goethe no era genio ni inmediatez, sino norma y doctrina universal; aquí está lo práctico y contemplativo, el orden y la eficacia de su propio obrar, que ha conservado en el sentido más puro imitando lo orgánico y formativo: fuera de Weimar no tiene hoy Goethe ningún símbolo igual de su vida, si no es esta colección única y ejemplar en el sentido más verdadero del término.

Por primera vez, ese hombre se hace hoy visible al mundo intelectual, a la Alemania a la que tanto ha dado; por primera vez aparece detrás de la obra, que revela y oculta a la vez su personalidad. Su prestación ya no se puede separar de su vida privada, que se potencia y colma en la otra. ¡Ojalá que ahora en muchos y crecientes anillos anuales obra y personalidad sigan afrontando su última meta inalcanzable: la universalidad! «De hecho para inmortalizarnos estamos aquí.»

Del homenaje *Navigare necesse est*, Leipzig, Insel  
Verlag, 1924

## SIN PRESTAR ATENCIÓN A UN HOMBRE DISCRETO: OTTO WEININGER

De ninguna de las figuras importantes de nuestra generación se han publicado menos entrevistas que de Otto Weininger, quien con veinticuatro años y a punto de llegarle la fama se destrozó el cráneo con una bala de revólver.

En el colegio yo había visto con frecuencia a aquel estudiante flaco, inseguro, feo y depresivo; sabía que se apellidaba Weininger y conocía asimismo de nombre a sus compañeros de mesa del café, Oskar Ewald, Emil Lukka, Arthur Gerber, Hermann Swoboda, como ellos me conocían a mí, que por entonces ya los había adelantado con un par de libros. Pero para la unión faltó un detalle minúsculo: el de no haber sido «presentados». Y aunque nuestros círculos, tanto el poético como el filosófico, secretamente se interesaban mucho el uno por el otro, y aunque mensaje y conversación circulaban entre nosotros, jóvenes veinteañeros y curiosos, lo cierto es que nunca o sólo muy tarde se llegó a una «presentación» oficial.

Finalmente, y debo confesarlo, tampoco por mi parte hice nunca un verdadero intento por conocerlo. Weininger, cuyo nombre nada decía entonces, y cuyo rostro resultaba poco atrayente. Aparecía siempre como si acabara de hacer un viaje de treinta horas en tren: sucio, cansado, arrugado; iba de un lado para otro inclinado y tímido, como apoyándose en una pared invisible, y con la boca torcida y como torturada bajo un delgado bigotito. Sus ojos debieron de ser hermosos (según me contaron más tarde los amigos); yo nunca los vi porque siempre miraba de soslayo (incluso cuando le hablaba, advertía que no los fijaba en mí ni un segundo). Todo esto lo entendí sólo después, desde el irritado sentimiento de inferioridad, el sentimiento ruso de criminalidad del que se tortura a sí mismo. Repetiré una vez más que yo no sabía lo que hubiera podido interesarme en el compañero

Weininger, que estaba entonces en el séptimo semestre.

De repente, a finales de 1902 se extendió por nuestros círculos el rumor de que un estudiante de los más cercanos a nosotros había presentado una tesis doctoral al profesor Jodl, y que éste, sorprendido y atónito, la había calificado de genial. Era parte de una obra fundamental y enteramente nueva, para la que el mentado profesor Jodl buscaba ahora editor. El autor era Otto Weininger. ¿Weininger? Involuntariamente lo contemplé ahora con una mirada distinta y más penetrante (que sin duda él debió de advertir); pero la sensación inquietante se resistía a desaparecer ante aquellos ojos tímidos y esquivos, ante aquella boca amarga, ante —lo diré abiertamente— aquella incómoda estructura física. Ni siquiera como colega era posible acercarse y hablar cordialmente a un hombre tan cerrado y agazapado en sí mismo; lo comprobé en seguida. Y así la curiosidad se mantuvo latente.

Una tarde acudí a la pequeña sala de lectura de la universidad, pedí un libro y me senté en el único sitio que había libre. Alguien cortésmente se corrió a mi lado e involuntariamente lo vi: ¡era Weininger! Tenía delante un montón de pruebas, las galeradas de *Sexo y carácter*, como pude comprobar más tarde. Nuestras mangas se rozaron; al alzar la vista advertí que nos observábamos mutuamente y que aquel estar uno junto al otro y aquel conocernos y no-conocernos nos irritaba a los dos. Una palabra espontánea de compañeros de estudios habría roto de inmediato aquella tensión; pero hay personas (y muchos lo sabrán por propia experiencia) que llevan hondamente metido en la sangre el miedo a una mala interpretación, cuando lo cierto es que alguna vez podrían dejar que los *sinceros* gestos fraternos de Walt Whitman como la simpatía se hicieran realidad física. Así que estábamos sentados uno junto al otro violentamente extraños: yo veía una mano delicada, curiosamente femenina, hacer correcciones, pero pronto se levantó y, para mi sorpresa, me saludó. Estaba dado el primer paso.

Y, cosa rara, tres días después estaba yo con un compañero cuando pasó Weininger, y mi colega se dirigió a él. Y de repente, observando nuestra actitud reservada, preguntó extrañado: «Ah, ¿no os conocéis?» No contestamos ni sí ni no ni nos presentamos por nuestro nombre (habría resultado ridículo) y nos dimos la mano. Y ahora quiero ser totalmente sincero: rara vez he mantenido con una persona una conversación de

circunstancias más impersonal que la que tuve entonces con Weininger. Como ya se había doctorado, le pregunté por el tipo de examen, él me aconsejó de una manera objetiva, muy objetiva, cómo tenía que actuar: tenía que tirar de la lengua al profesor Müllner, que era un parlanchín, y con el profesor Jodl había que acentuar fuertemente todos los aspectos idealistas...

El que aquel primer encuentro, realmente *negativo*, fuese a la vez el último, fue culpa trágica de Weininger. Aquel mes de junio de 1903 apareció su libro, después llegaron las vacaciones de verano y ya en septiembre regresé yo de Italia. Nadie hasta entonces había llamado la atención sobre aquella obra grandiosa y fundamental, tan sólo en nuestros pequeños círculos empezaba a suscitar una verdadera conmoción. Yo la leí ya en septiembre; los amigos discutimos acaloradamente sobre ella toda una noche, y yo ya me frotaba las manos pensando que en el próximo encuentro ya podría dirigirme *a él* de un modo más certero y personal. Pero las cosas discurrieron de forma bien distinta: el 5 de octubre venía ya en el periódico la noticia de que un joven profesor ayudante, Otto Weininger, se había *disparado* en su habitación, en la casa donde murió Beethoven.

Nuestro encuentro real se había desvanecido. Pero de pocas personas conservo un recuerdo tan claramente físico como de aquel personaje trágico, que tan cerca de mí había pasado.

Cuento a propósito aquel encuentro, insignificante en apariencia, con la máxima y fría veracidad y sin ningún adorno, aunque confieso de este modo haber estado cerca en el espacio y en el tiempo de un hombre tan importante sin haber sospechado o captado internamente su valor. Pero me parece más importante exponer con dureza una vez más al público —que por desgracia se siente más atraído por el ideal romántico de la apariencia pintoresca— que casi nunca se puede conocer lo verdaderamente genial de una persona en el *rostro y manera de ser* de su entorno, sino que de forma casi regular la naturaleza oculta en el secreto sus formas más notables. Sólo espiritualmente, y no de un modo figurativo y plástico, aparece lo creativo en el mundo; sólo desde el espíritu se deja adivinar y palpar.

Todavía hoy, como en los tiempos míticos, el carácter irreconocible es la vestimenta y el manto preferido de los inmortales sobre la tierra.

Publicado por vez primera en *Berliner Tageblatt*, 3 de  
octubre de 1926

## DESPEDIDA DE ALEXANDER MOISSI

Fue a comienzos de este siglo cuando resonó por vez primera en el teatro alemán la voz de un actor joven y desconocido. Se aguzaron los oídos, porque era una voz nueva, diferente de las demás; tenía un tono más nuevo y más dulce, por lo que resultaba inolvidable e inconfundible con sólo haberla escuchado una vez. Era más armoniosa, compacta, suave y melódica que las voces alemanas, alentaba en ella un tono dorado y cálido, como si un viento austral la hubiera trasladado con alas delicadas por encima de los montes. Y nosotros precisamente percibimos lo que había de italiano en ella, cosa que por lo general sólo escuchamos encantados sobre el escenario en las canciones. Pero melódico como la voz era también aquel cuerpo ligero y ágil, con la gracia de un efebo y la fuerza de un luchador. Era magnífico contemplar aquel joven, que seguía igualmente encantador en todas sus transformaciones, como señor y como criado, como príncipe y como alma perdida, y sobre todo bello y seductor como galán. Entonces aquella voz se hacía música, y todo su cuerpo, ternura; bastaba con verle para descubrir sus gestos plásticamente italianos, que nos conquistaban antes que la palabra. ¿Y quién podía resistirse? Toda una generación amó a aquel galán maravilloso, que hablaba y cantaba metiéndose en el corazón de toda la nación alemana.

Pero en aquel cuerpo esbelto de adolescente había un alma encendida, en aquella hermosa cabeza helénica alentaba un espíritu despierto y ávido. El mundo de los sentimientos tiernos pronto le resultó demasiado estrecho a este gran artista, no le bastaba con hacer siempre de galán, de joven deseoso y deseado; había en él una gran sed por los secretos más hondos de la vida. Quería transformarse también en otras almas, en aquellos que sufren heroicamente, en los poderosos y audaces, en los atormentados por oscuros problemas. No quería ser simplemente Romeo, el eterno joven, bajo mil formas; también quería ser Fausto, el fanático espiritual, y Mefistófeles, el eterno negador, y Edipo, el luchador contra el destino prepotente, y Hamlet,

el esclavo forzado de sus pensamientos... No, un alma ardiente como la suya no podía dejarse encerrar en el estrecho recipiente de un «papel» (como se dice en la jerga teatral), quería desbordarse en todas las formas del espíritu creativo, realizarse en proyectos cada vez más elevados. Le atraía cada forma terrena, en la que hallaba campo para desarrollar lo humano hasta la frontera que roza lo divino, y los que le eran más próximos no eran los héroes fuertes, los guerreros revestidos de coraza, sino los héroes del sufrimiento. A ustedes, como a todos nosotros, les resultará inolvidable cómo representaba Fedja en *El cadáver viviente*, su personaje preferido, el hombre destruido y aplastado por su propia culpa aunque también purificado por ella; nada le seducía más que mostrar cómo lo más profundo y lo más puro en un hombre es también lo que hay en él de más indestructible, y que el martillo del destino en vez de aniquilar al verdadero hombre no hace más que liberarlo de lo terreno haciéndolo más puro y más libre. Cada vez con mayor fuerza lo atraía la hondura del carácter humano; las almas descarriadas, las atadas, las pecadoras eran sus preferidas, y nada le apremiaba más que mostrar cómo un hombre se vuelve a levantar de los escombros de su vida. Ese amor a las almas hondas y confundidas brotaba en Moissi del hecho radical de que él personalmente era una naturaleza profunda. Lo atraía el problema en sí, y quien tuvo la suerte de conocerle de cerca sabe que su placer preferido era la conversación intelectual, las discusiones encendidas. ¡Oh!, largas noches, cuando nos sentábamos con él, el más íntimo de los amigos, y se iba encendiendo en la discusión de problemas espirituales y morales, ¿adónde habéis huido? ¡Qué maravillosamente se desbordaba su discurso, con qué señorío dominaba, qué elegante y ágil el relampagueante juego de florete de los argumentos que se cruzaban, cómo se entregaba, con qué ardor, con qué pasión, con qué totalidad! Y es que el pensamiento y la realidad más humana eran el supremo placer de este actor de teatro. Nunca se le vio administrar de forma comodona y fatua su fama, vivía sin espejos, no acudía a las tertulias para brillar en ellas, y los salones, refugios de parlanchines y curiosos, nunca lo vieron. Lo único que le atraía era reunirse con poetas, músicos y camaradas, y su deseo más íntimo era la creación, crear personalmente y no sólo imitar, no sólo deslizarse tras unas máscaras sino dar forma a una realidad humana. Su drama sobre Napoleón es un ensayo en ese sentido, y yo

me pregunto ¿quién de todos los actores de nuestros días se ha acercado al concepto de creatividad como lo ha hecho él en esa obra? Dominaba muy bien la apariencia del teatro como para no desear también el otro mundo, el del verdadero ser; lo que excitaba su pasión no era sólo el próximo papel, también la realidad, la monstruosa vida dramática de nuestro tiempo. Y cuanto más participaba en ella tanto más ganaba en amplitud y saber, nada le resultaba ya incomprendible y difícil, y así estaba en el camino de llegar a ser el actor verdaderamente universal de nuestro tiempo, a nada atado y vinculado a todo; un Proteo, el dios de la eterna transformación, aunque siempre divino en todas sus formas.

Pero eso ha acabado. «Acabado», una palabra incomprensible, como dice una vez Fausto. Porque realmente, ¿cómo es posible que algo que vive en nosotros de mil formas, que es una imagen presente en nuestros ojos, que sigue siendo una música en nuestros oídos, que continúa excitando y alimentando nuestro sentimiento, haya «acabado» y ya no esté ahí, que ya no exista? ¿Cómo comprender que digamos aquí «Moissi», entendiéndolo por tal al hombre vivo, al eternamente vivo en nosotros, y no una nada, que ya no habla ni respira ni encandila? No, nosotros no imaginamos ese absurdo impensable de que ya no esté ahí; pensamos únicamente en lo inolvidable que irradiaba de su persona: en las veladas de nuestra juventud, cuando cerrábamos los ojos para escuchar más honda en nosotros la música de su voz y luego los abríamos para no perdernos un gesto suyo; revivimos en nosotros las horas en que nos apretujábamos tras los bastidores, únicamente para abrazarlo o para estrecharle la mano; recordamos, o mejor sentimos, el calor maravilloso que transmitía con ella, y que de aquel hombre único, tan maravillosamente humano, salía una fuerza confortante para millones de personas. Pensamos en ello y se lo agradecemos a quien ahora ya no puede responder por todo el conocimiento del hombre y del alma que no enseñó. Y creo que no hay placer más puro en el hombre que saber de lo humano. Bendito sea quien nos enseña ese arte sagrado; nosotros amamos a quien vive y sufre por él.

Con él hemos perdido, ustedes y nosotros, un artista maravilloso y único. Conviene además preguntarse qué era en el fondo Alessandro Moissi, qué era ante todo en lo más profundo: ¿un actor alemán o un actor italiano? No, un

amor compartido no discute. En cada alma de un gran artista viven muchas almas, y en el escalón más alto y magnífico terminan todas las diferencias: quien lo alcanza ya no pertenece a una nación sino a todas las naciones, no pertenece a un país sino al mundo entero. Un alma así era nuestro Alessandro, que vivía su vida en un millar de vidas. Era griego con Sófocles e inglés con Shakespeare, era alemán con Goethe, con Hauptmann y con Hofmannsthal, era ruso con Tolstói y Dostoievski, era italiano con D'Annunzio y Pirandello; también como actor era el *Jedermann*, el *everyman*, el *ognuno*, ciudadano universal del sagrado imperio del arte, donde la mirada se eleva de lo terreno a lo divino, a la unidad sagrada por encima de todas las diferencias. Desde ese incomprendible llegó, y en ese incomprendible se ha adentrado de nuevo; su llegada nos trajo a todos la felicidad, su desaparición nos trae un dolor común.

Por ello, que también en esta hora nuestro recuerdo sea fraternal. Quedémonos con la palabra en la boca que ya no le alcanza, para así percibir íntimamente una vez más su voz en el silencio, para ver una vez más con la mirada espiritual su figura querida, cada uno para sí, cada uno en su propia alma. Así no estará solo en su muerte, no habrá desaparecido, sino que permanecerá en medio de nosotros como el amigo querido, como la figura inextinguible, el gran artista que la tierra italiana dio al mundo, él, Alessandro Moissi, el astro de nuestra juventud, el símbolo de la belleza en el ser y en el espíritu, el amigo, el compañero, que hemos perdido pero no queremos perder. Mantengamos la lealtad a su figura interna y el honor a su memoria.

Conferencia pronunciada en Milán el 5 de junio de  
1935

## WALTHER RATHENAU

Las aguas del tiempo fluyen demasiado rápidas en nuestros días agitados como para reflejar plásticamente a los personajes: el hoy nada sabe ya del ayer y como sombras se desvanecen las figuras a las que una fugaz voluntad de tiempo llama a un poder fugaz. ¿Quién puede repetir todavía hoy los nombres de los cancilleres alemanes de la última década, de los ministros de la guerra?, ¿quién puede recordar todavía su perfil espiritual, su personalidad, aunque —aquí tan parecidos a Emile Olivier, el infortunado ministro del año 1870— amontonen libro sobre libro y activa y profesionalmente compitan con sus memorias? Pero nada los libra de la vaguedad efímera de su actuación, sin que ninguna fuerza plástica los coloque por encima de su existencia documental. Ninguno de los diplomáticos profesionales de Alemania, ni siquiera el hombre débil y trágico que fue Bethmann-Hollweg, mantiene un perfil sensorial para la conciencia del mundo ni está presente como una personalidad viva, mientras que el único que llegó de fuera, que vivió en su mundo sólo algunas semanas, pero que tan plenamente lo llenó dilatado con la fuerza de su personalidad, se alza como figura y fenómeno destacado en el horizonte de la historia universal. Precisamente desde que una pasión desviada lo apartó de su cargo se encuentra Walther Rathenau en el recuerdo más imborrable de la historia alemana, y su ausencia está sensiblemente más viva que la presencia impersonal de sus sucesores.

De pronto se vio arrancado de una existencia privada en apariencia hasta un cargo visible. Pero estaba de siempre allí, por doquier se había dejado sentir su acción, y todo el mundo en Alemania había conocido a este espíritu sorprendentemente destacado; sólo que su actuación nunca había sido unitaria, encerrada en un concepto cerrado y formulable porque cada uno lo conocía desde una esfera distinta. En Berlín pasaba desde hacía tiempo, desde hacía mucho tiempo, simplemente como el hijo de Emil Rathenau, el magnate de la electricidad: en Berlín, en su patria era siempre el heredero.

Pero la industria lo conocía desde hacía mucho tiempo como consejero de administración de casi un centenar de empresas; los banqueros, como director de la Sociedad Comercial; los sociólogos, como autor de libros audaces y originales; los cortesanos, como el hombre de confianza del emperador; en las colonias, como acompañante de Dernburg; los militares, como director de grupo de materias primas; en la oficina de patentes, como autor de varios inventos químicos; los escritores, como uno de los suyos; y hasta un director teatral encontró después de su muerte un drama escrito por él cubierto de polvo en un cajón. Su figura física —alto, delgado— emergía siempre que las fuerzas espirituales estaban en movimiento, se le veía en los estrenos de Reinhard, cuyo teatro ayudó a fundar, en el círculo de Hauptmann y en el mundo de las finanzas. Se iba de la sesión de un consejo de administración a la apertura del proyecto de secesión, de la *Pasión según San Mateo*, a una discusión política, sin percibir ninguna contradicción en todo ello; en su naturaleza enciclopédica, toda la actividad y esfuerzo, toda la problemática de espíritu y de los hechos estaban ligados a una única unidad operativa.

Vista de lejos, esa pluralidad fácilmente podría caer bajo la sospecha de un diletantismo universal. Pero su saber y su persona eran lo contrario de la superficialidad. Nunca he conocido algo más estupendo que la formación de Walther Rathenau: hablaba tres lenguas europeas —francés, inglés e italiano— como el alemán; en un segundo y sin preparación alguna podía valorar el poder nacional de los españoles al igual que reconocer la melodía de una determinada obra de Beethoven. Todo lo había leído y en todas partes había estado, y esa plétora inaudita de conocimientos y actividad sólo podía explicarse teniendo en cuenta la extraordinaria, y en nuestro tiempo quizá no valorada, capacidad de su cerebro. El espíritu de Walther Rathenau era de una agudeza y concentración únicas: para este sorprendente cerebro de precisión no había nada vago, nada borroso; su espíritu eternamente vigilante no conocía los estados crepusculares de la fantasía y el cansancio. Siempre estaba presente y tenso, con un fuego singular en la mirada iluminaba de inmediato el horizonte de un problema, y donde cualquier otro necesitaba todos los escalones intermedios de la idea provisional para llegar al pensamiento definitivo, en él se encendía de golpe la decisión diagnóstica. Su pensamiento era tan funcionalmente completo, que realmente no tenía una

reflexión previa y una consideración posterior, al igual que tampoco al hablar o escribir no conocía un concepto: Rathenau era uno de los cuatro o cinco alemanes en un imperio de setenta millones (yo no creo que hubiera más) capaces de dictar una conferencia, una exposición o un opúsculo al secretario o al oyente casual con una madurez tan clásica, que se podía estenografiar y entregar sin cambios a la imprenta. Era un hombre en disposición permanente y tensión incansable y, justo porque carecía de todo lo pasivo, fantasioso y divertido, era de una actividad constante. Sólo quien había conversado alguna vez con este hombre, con su sin igual rapidez de comprensión y con aquella increíble y difícilmente comprensible abreviatura de todas las conexiones, podía entender el gran misterio de su vida exterior: que aquel hombre activo al máximo tuviera a la vez tiempo para todo.

Nada me sorprendió más en él que la genial organización de su vida pública, teniendo con tal variedad de intereses el ocio y el tiempo para todas y cada una de las cosas de su inaudita actividad. Fue la impresión más fuerte que tuve cuando lo vi por vez primera, y la más fuerte cuando lo vi por última vez. La primera vez —hace más de quince años— cuando tras un largo intercambio epistolar lo llamé en Berlín, me dijo por teléfono que al día siguiente se iba tres meses a Sudáfrica. Naturalmente yo quise renunciar a una visita tan eventual; pero entretanto él ya lo había calculado todo y había contado las horas: me rogó que los visitara a las once y cuarto de la noche a su casa, donde podríamos charlar cómodamente un par de horas. Hablamos durante dos o tres horas: nada indicaba la menor tensión ni el menor desasosiego a punto de emprender un viaje de tres meses a otro continente. Tenía su jornada distribuida de modo que reservaba un cierto tiempo para el sueño y la conversación, que él llenaba por completo con su discurso apasionado e inmensamente estimulante. Y así ocurría siempre: si uno quería, podía acudir; aquel hombre tan ocupadísimo tenía tiempo de día y de noche para el hombre más corriente; no dejaba nunca promesa sin cumplir, ni cartas sin contestar, ni ocasión perdida en el tumulto de su actividad, y exactamente con la misma firmeza admirable de la primera vez percibí en nuestro último encuentro a ese genio de la organización de su vida. Fue en noviembre de hace un año, yo tenía que acudir a Berlín para dar una conferencia y con tal motivo volví a vivir la alegría de la habitual conversación con él, que para mí

era de hecho la vivencia más valiosa de una estancia en Berlín, y entonces apareció de repente en los periódicos la noticia de que Rathenau tenía que asumir aquella misión política en Londres. De golpe había subido de la esfera privada al mundo trascendente del imperio alemán. Por descontado que con aquella situación ya no pensé en verlo, sólo le escribí unas líneas diciéndole que ni por un momento quería molestarle con una simple charla cuando se le había hecho una propuesta de alcance mundial. Pero al llegar a Berlín encontré en el hotel, como única carta de todas las que esperaba de otras personas, una suya. Me decía que era verdad, que tenía poco tiempo, pero que bastaba con que fuera a visitarle el domingo por la noche, y estuvo puntualmente allí, y entre dos conferencias en la cancillería y entre incontables despachos tuvimos una charla tranquila, descansada y puramente abstracta. Y de nuevo dos días después en casa de un editor berlinés, donde se celebraba una pequeña reunión, acudió a las nueve y media de la noche. Contó cosas del pasado con la calma de un hombre indolente y descuidado, luego continuamos charlando de camino hasta la Königsallee (donde tres meses después caería abatido por las balas). Era la una de la madrugada cuando nos fuimos a la cama. Al levantarme a las nueve de la mañana ya aparecía en los diarios la noticia de que Walther Rathenau ese día había partido en el primer tren hacia Londres para las negociaciones. Así de coherente, así de funcional y eternamente despierto era el cerebro de Rathenau, que cuatro horas antes de partir para unas resoluciones de alcance mundial, que tensaban por entero su voluntad y que decidían el destino de millones de personas, podía descansar aparentemente distendido, con plena conciencia del deber, en una conversación intrascendente sin delatar ningún nerviosismo, cansancio o relajamiento. Su superioridad era tan grande, que nunca necesitaba prepararse para nada. Él siempre estaba preparado.

Esa organización, esa sumisión del pensamiento a la voluntad, esa perfección del espíritu diagnóstico constituían su genio. Y lo trágico en aquel hombre es que no le gustaba esa forma de su genio y menos aún la idea de organización, que —como ha repetido a menudo en sus libros— consideraba tanto la organización espiritual como la material estéril y secundaria, si no estaba al

servicio de un sentido superior y desinteresado, al servicio de alguna realidad anímica. Y ese sentido no lo encontró en mucho tiempo. Como un postulado, escribió mucho en sus libros sobre el alma y la fe, pero ni el himno a la contemplación de aquel hombre activísimo ni, menos aún, la alabanza de la vida espiritual por parte de aquel millonario no merecían demasiado crédito. Y, sin embargo, había en él una soledad profunda y una enorme insatisfacción. Lo meramente acumulativo, la mera superposición precipitada de consejos de administración, la manía de los consorcios de un Stinne o de un Castiglione como finalidad absoluta no podía ejercer de hecho ningún atractivo sobre aquel espíritu superior. Incesantemente se preguntaba por el porqué y el para qué del mundo, por una justificación suprapersonal de su gigantesca actividad. En el abismo más profundo de aquel hombre, el más intelectual de los intelectuales, bullía una sed inextinguible de lo religioso, de alguna apatía del sentimiento, de una fe. Pero en toda fe hay un grano de delirio, un grano de estulticia mundana; y la fatalidad de Rathenau, su tragedia más honda, fue la de ser absolutamente cuerdo. Fue un rey Midas del espíritu: cuanto miraba lo convertía en cristal transparente y claro que se estratificaba en un orden espiritual; ni una semilla de locura o de credulidad le proporcionaba descanso y consuelo. No podía perderse ni olvidarse: quizás habría dado su fortuna para crear algo con gran desconocimiento del ser, un poema o una fe; pero estaba condenado a ser siempre claro, a estar siempre vigilante, a que su magnífico cerebro rotase sobre sí mismo y a sentirlo centellear en mil representaciones.

Por eso había también en torno a él una cierta secreta frialdad, una atmósfera de pura espiritualidad, cristalinamente clara, pero que de alguna manera era un espacio vacío de aire. Por cordial, amable y deferente que Rathenau fuese, nunca la aproximación a él era excesiva, y su conversación arrolladora, en la que los horizontes se abrían cada vez más y más como bastidores de un teatro cósmico, entusiasmaba más que calentaba. Su fuego espiritual tenía algo de diamante, capaz de cortar la materia más dura y que luce de forma indestructible; sólo que el fuego estaba contenido en sí mismo, brillaba sólo para los demás sin que a él personalmente lo calentara. Una ligera lámina de cristal se interponía entre él y el mundo, pese a o precisamente porque esa alta tensión espiritual aureolaba su persona; tal

impenetrabilidad se percibía ya al entrar en su casa. Allí, en Grünewald estaba su villa magnífica, con veinte salas para la música y las recepciones; pero en ninguna se respiraba el aire cálido de lo que está habitado, ninguna daba sensación de plenitud y descanso. Allí estaba su castillo de Freienwalde, donde pasaba los domingos; era una antigua finca en la Marca de Brandeburgo, que había comprado al emperador, pero tenía el aire de un museo, y en el jardín se tenía la sensación de que nadie disfrutaba de las flores, de que nadie paseaba por sus senderos de grava y de que nadie descansaba a la sombra de los árboles. Rathenau no tenía mujer ni hijos, y él ni habitaba ni descansaba allí. En aquellas mansiones siempre había una habitación pequeña en la que dictaba al secretario, leía sus libros o se echaba un sueñecito rápido. Su vida real estaba siempre en el espíritu, siempre en la actividad, en una eterna peregrinación, y quizá la índole notablemente apátrida y la grandiosa abstracción del espíritu judío nunca se dieron en un cerebro, en una persona, de forma tan acentuada y completa como en este hombre, que en el fondo se defendía contra la intelectualidad de su espíritu, y con toda su voluntad y sus simpatías se abría a un imaginario ideal alemán y hasta prusiano; pero siempre se percibía que era de otra orilla, de otro tipo de espíritu. Detrás de todos estos aspectos cambiantes, aparentemente fecundos y siempre grandiosos de Rathenau, se escondía una terrible soledad. Personalmente nunca la lamentó con nadie, pero quien lo veía en la vorágine de su actividad y de sus tertulias no dejaba de percibirla.

Por eso para él, como para tantos otros afectados de soledad interna, la guerra fue una especie de liberación. Por primera vez, a este hombre de increíble impulso operativo se le asignaba una meta fuera de sí mismo; por primera vez, a este espíritu gigante se le encomendaba una tarea digna de él; por primera vez, aquella energía, que habitualmente se dispersaba en todas las direcciones del mundo intelectual, se centraba de modo coherente en una sola dirección. Y con aquella inigualable mirada de halcón que de inmediato percibía el punto esencial en las situaciones más complicadas, Rathenau penetró en el grandioso entramado de la guerra. La gente lo celebraba en las calles, los jóvenes marchaban cantando al encuentro de la muerte; los poetas

épicos componían poemas sin parar, los estrategas de cervecería clavaban banderitas en los mapas y contaban los kilómetros hasta París, y el mismo Estado mayor alemán sólo daba a la guerra mundial unas semanas. Pero Rathenau, el trágico clarividente, estuvo seguro desde la primera hora que una lucha en la cual se había implicado la nación inglesa, la más clarividente, sería una lucha de meses y aun de años, y su penetrante mirada de halcón supo desde el primer momento la débil posición armamentista alemana, la escasez de materias primas que fatalmente se dejaría sentir en poquísimo tiempo por el bloqueo de Inglaterra. Una hora después estaba en el Ministerio de la Guerra, y una hora más tarde iniciaba el sistema de cupos de todas las materias primas en un Reich de setenta millones de personas y elaboraba el gigantesco sistema de la resistencia económica, sin el cual Alemania probablemente se habría derrumbado ya en los primeros meses.

Fue sin duda el primer instante de su vida en el que entendió su actividad como algo lógico y no simplemente como algo fatal; pero incluso aquellos años pronto estuvieron para él sombreados por la tragedia a causa de su misma clarividencia. Su espíritu superior, al que ninguna esperanza animaba con ligereza, al que ningún desvarío podía ensordecir ni por un momento y que era demasiado orgulloso como para mentirse a sí mismo, vio de antemano el inevitable destino trágico de la guerra tras los primeros reveses, y hubo de vivir la experiencia de saber que una y otra vez los charlatanes, los alborotadores y los trágicos héroes de la paz victoriosa gritarían más fuerte que él. Su libro *De las cosas futuras*, publicado en 1917, fue el primer aviso, en él mostraba a Europa su destino en el caso de que persistiese la locura. Era un llamamiento del que sólo la estupidez podía desentenderse. Pero la locura es siempre más fuerte que la verdad, y así apretando dolorosamente los dientes tuvo que seguir enterrando en su pecho las ideas más sensatas, tuvo que presenciar cómo se desfogaban la estupidez de la guerra submarina y la enloquecida sandez de los anexionistas, y tuvo que callar aunque para él como para Ballin la claridad del desenlace casi resultaba un suicidio.

E igualmente trágico, clarividente, con plena conciencia de la inutilidad del gesto, insobornablemente desesperanzado y sólo atendiendo a su deber, aquel

Walther Rathenau, unos meses después del derrumbamiento total, entraba a ocupar el cargo nada atractivo de ministro de un Reich aniquilado. No le impulsaba la vanidad, como muchos pensaron, sino una oscura conciencia del deber consigo mismo, del deber de probar al fin su increíble energía, hasta entonces nunca aprovechada del todo, en la grandeza de un cometido para el que nadie estaba capacitado. Sabía lo que le esperaba: los asesinos de Erzberger estaban bien protegidos por sus camaradas de Múnich, con lo cual se desalentaba tácitamente a cualquier sucesor; sabía que a él, como judío en la Alemania de aquel momento, no se le reconocía ninguna prestación política, ni siquiera la más grande, pero sí se tildaría de crimen cualquier aparente flexibilidad suya; conocía perfectamente la histérica mala voluntad de Francia y el engañoso amotinamiento de los círculos panalemanes que mutuamente se secundaban en el juego de las armas; lo sabía todo y sabía también el final; ocupó el cargo que su destino le reservaba, no como enfatizador del sentimiento al modo de los demás, sino como un vidente trágico.

Por primera vez en aquellos días encontró Rathenau una medida para sus fuerzas: la historia universal como la verdadera antagonista de su espíritu grandioso. Por primera vez pudieron ponerse a prueba su energía operativa, su voluntad, su superioridad, y no en eventuales materias comerciales o literarias, sino en acontecimientos intemporales de trascendencia mundial. Y pocas veces un individuo se ha mostrado tan a la altura de su gran momento. Muchos de los asistentes a la Conferencia de Génova han referido con admiración lo heroica que fue allí su prestación personal y hasta qué punto él, el representante del Estado odiado, provocó la admiración de todos los estadistas de Europa. Su potencial energía mental tenía dimensiones napoleónicas: desde Alemania pasando por París había viajado cincuenta y ocho horas en un vagón, llegó trabajando, recibió los despachos, se vistió, hizo un par de visitas y sin una señal de cansancio entró en el salón de sesiones y pronunció su gran discurso de dos o tres horas. Empezó entonces una discusión, un fuego cruzado de cuestiones técnicas que planteó las máximas exigencias a su concentración, a su fuerza de voluntad. Los delegados ingleses, los franceses y los italianos habían preparado docenas de cuestiones que le formularon —a él, que no estaba preparado— en sus

lenguas respectivas. E improvisando, Rathenau respondió a los italianos en italiano, en francés a los franceses y a los ingleses en inglés sin dejar pendiente ninguna información, y así combatió durante horas, en una especie de salto del caballo dando respuesta a cada uno. Al levantarse la sesión, todos en el salón clavaron en él sus ojos: era la espontánea mirada de respeto que el adversario siente hacia un espíritu superior. Por primera vez desde hacía décadas los extranjeros volvieron a prestar atención a un estadista alemán, por primera vez desde Bismarck un diplomático alemán se imponía por su categoría personal. Y así se le concedió también la última palabra en aquella conferencia para el grandioso discurso del día de Pascua, en el que — mientras en Alemania los alumnos de un colegio maquinaban ya en la hora de recreo su asesinato— lanzó una llamada a la sensatez, a la concordia de Europa con toda la pasión de un convencimiento trágico terminando con la palabra de Petrarca «Pace! Pace!».

Tuvo una buena muerte, una muerte rápida. Los jóvenes necios, que con su alevosa acción heroica que les habían inculcado creían servir al espíritu alemán, estaban sin saberlo en armonía con el sentido más profundo de su destino, pues sólo a través del sacrificio se hizo patente la víctima que Walther Rathenau se cobró en sí mismo. Pero quizá sea la nación la que ha de lamentar aquella muerte más que él mismo. A las figuras de la historia universal no hay que verlas desde un plano sentimental, y no hay que desearles una vida larga y tranquila y una muerte en la cama, rodeados de familiares, como a los buenos padres de familia burgueses: su verdadero destino no es el personal sino el histórico, el intemporalmente flexible, que se encierra en algunos momentos grandiosos. Lo máximo que a tales personajes les está reservado sigue siendo una carrera vital heroica, en el sentido que Schopenhauer da a la expresión. Rathenau alcanzó esa última y suprema forma de vida justamente a través de su muerte: se le concedió sólo una hora de resonancia mundial, una hora que él aprovechó plenamente, y ahora se alza como un ejemplo duradero donde su figura terrena brilló fugazmente, demasiado fugazmente. Nunca fue más grande que en su muerte, ni nunca más visible que hoy en su lejanía: el lamento por él es a la vez el lamento por

el destino alemán, que en la hora decisiva atentó contra su energía operativa más fuerte y espiritual, y cayó de nuevo en la vieja y fatal confusión, en el furioso desatino de su política constantemente irreal y por lo mismo eternamente ineficaz.

Escrito en 1922 inmediatamente después del asesinato  
de Rathenau, el 24 de junio

# RAINER MARIA RILKE

## *Una conferencia en Londres*

Señoras y señores,

en las conferencias de hoy y de las semanas siguientes van a escuchar ustedes de las personas más competentes tantas cosas sobre la obra del queridísimo poeta Rainer Maria Rilke que una introducción se me antoja superflua y pretenciosa. Pero quizá tenga yo un cierto derecho a tomar la palabra aquí, una prerrogativa preciosa a la vez que dolorosa en extremo: la de ser en este país uno de los pocos, tal vez el único, que conoció personalmente a Rilke. Y un fenómeno poético nunca se puede conocer plenamente si al mismo tiempo no se evoca el retrato del hombre. Y así, al igual que en un libro suele preceder al texto impreso el retrato de su autor, permítanme ustedes que intente trazarles una silueta de quien desapareció demasiado pronto.

En nuestra época es raro el poeta puro, pero quizá resulta todavía más rara la pura existencia poética, una manera de vivir completa. Y quien tuvo la fortuna de ver ejemplarmente realizada en un hombre esa armonía de creación y vida, tiene el deber frente a su generación y quizá también frente a la siguiente de dar testimonio de ese milagro moral. Durante años tuve ocasión de encontrarme a menudo con Rainer Maria Rilke. Mantuvimos buenas conversaciones en las más diversas ciudades, conservo cartas suyas y, como un precioso regalo, el manuscrito de su obra más famosa: *La canción de amor y muerte*. Sin embargo, no me atrevería a llamarme su amigo en presencia de ustedes, porque para eso la distancia del respeto siempre fue en mí demasiado grande, y en alemán la palabra *freund* expresa una relación más intensa e íntima que el inglés *friend*. Sólo se da pocas veces, porque condiciona una vinculación muy estrecha, una vinculación que Rilke rara vez reservó a nadie. En sus cartas podrán ver ustedes que a lo largo de treinta

años esa palabra sólo la emplea dos o tres veces como tratamiento. Y esto era ya extraordinariamente característico en él. Rilke sentía una gran aversión a desfogarse o delatar sus sentimientos. Quería ocultar en lo posible su persona y su vida personal, y cuando yo repaso mentalmente las muchas personas con las que me he encontrado en el curso de mi vida, no puedo recordar a ninguna que en su aspecto externo lograra mantenerse tan discreta como lo consiguió Rilke. Hay otros poetas que se crean una máscara para defenderse contra la presión del mundo, una máscara de orgullo y dureza. Hay poetas que por su trabajo se refugian por completo en su obra, se encierran y resultan inaccesibles. En Rilke no hubo nada de todo eso. Vio a mucha gente, viajó por todas las ciudades; pero su defensa era su total discreción, una forma indescriptible de tranquilidad y calma, que creaba a su alrededor un aura de intangibilidad. En un vagón de tren, en un restaurante o en un concierto nunca habría llamado la atención. Vestía ropa muy sencilla, aunque siempre muy limpia y de muy buen gusto; evitaba cualquier atributo que pudiera acentuar el lado poético y prohibió publicar sus retratos en revistas, imponiendo su voluntad inflexible de poder tener una vida privada, de ser uno más entre la gente, porque quería poder observar en vez de ser observado. Imaginen ustedes cualquier reunión en Munich o en Viena donde una o dos docenas de personas se hallan en amable conversación. Entra un hombre delgado, de aspecto muy juvenil, y ya resulta significativo que ni siquiera hayan advertido su llegada. De repente se ha presentado allí muy tranquilo, con pasitos callados, quizás ha dado la mano a éste o al otro y ahora se sienta con la cabeza ligeramente inclinada para no mostrar los ojos, unos ojos maravillosamente claros y vivos, que son los únicos que lo delatarían. Está tranquilamente sentado con las manos juntas sobre la rodilla, y escucha; pero permítanme que les diga que yo jamás he conocido una manera de escuchar mejor ni más participativa que la suya. Era una escucha total, y después, cuando hablaba, lo hacía en un tono tan suave que apenas se percibía la belleza y el tono oscuro de su voz. Nunca se acaloraba, nunca trataba de persuadir y convencer a nadie, y cuando advertía que eran demasiados los que le escuchaban y que se había convertido en el centro de atención, pronto se replegaba en sí mismo. Las conversaciones importantes, aquellas que uno recuerda a lo largo de la vida, sólo se daban cuando uno

estaba a solas con él y preferentemente por la noche, como si la oscuridad lo tapara un poco, o en las calles de una ciudad extranjera. Pero ese recato de Rilke no era en modo alguno soberbia ni timidez, y nada sería más falso que imaginarlo como un hombre neurótico y torcido. Podía ser soberanamente ingenuo, hablar de la manera más natural con personas naturales y hasta ser alegre. Sólo le resultaba insoportable todo lo ruidoso y grosero. Para él un hombre grosero era un tormento personal; cualquier impertinencia o admiración importuna daba a su rostro sereno una expresión de terror, y era maravilloso ver cómo sus maneras suaves tenían poder para hacer discretos a los más importunos, callados a los más ruidosos y modestos a los presuntuosos. Donde él estaba se creaba en cierto modo una atmósfera purificada. Creo que en su presencia nunca nadie se atrevió a decir una palabra inconveniente o grosera y nadie tuvo el valor de contar chabacanerías o desaires literarios. Al igual que una gota de aceite en el agua agitada crea a su alrededor un círculo de reposo, así también aportaba él algo de pureza en su entorno. Ese poder para armonizar todo cuanto le rodeaba, para domar la brutalidad y para reducir lo feo a una armonía era en él algo sorprendente. Y al igual que a las personas, mientras le estaban cerca, sabía imprimir de inmediato esa marca a cualquier espacio, cualquier estancia en la que habitara. Estuvo por lo general en viviendas malas por ser un hombre pobre; casi siempre se trataba de habitaciones de alquiler, una o dos, con muebles corrientes y hasta banales. Pero así como Fra Angélico supo convertir la extrema vulgaridad de su celda en belleza, también Rilke sabía convertir rápidamente su medio ambiente en algo personal. Eran siempre pequeñeces, porque ni le gustaba ni buscaba el lujo: bastaba una flor en un vaso sobre el pupitre, unas reproducciones que había comprado por algunos chelines colgadas en la pared. Pero sabía ordenar esas cosas con tal esmero y equilibrio, que en seguida se advertía un orden completo en el ambiente. Neutralizaba lo extraño mediante aquella armonía interior. Todo cuanto tenía a su lado no tenía por qué ser bello ni costoso; pero sí tenía que ser perfecto en su forma, pues él, el artista formal, tampoco soportaba en la vida externa lo informe, lo caótico, lo casual y desordenado. Si escribía una carta con su bella letra redonda y vertical, no tenía que haber ninguna tachadura ni ninguna mancha de tinta. Sin compasión rasgaba cualquier carta sobre la que

hubiera goteado la pluma, y volvía a escribirla de principio a fin. Cuando alguien le había prestado un libro y se lo devolvía, lo hacía envolviéndolo casi con delicadeza y atándolo con una fina cinta de color, a la vez que lo acompañaba de una flor o de una palabra especial. Cuando viajaba, su baúl era una obra de arte por su orden, y de igual modo sabía imprimir su seña de identidad a cualquier pequeñez en un lugar oculto y discreto. Crear en su entorno una cierta sintonía era para él una necesidad, como una capa de aire que lo envolviese, como la que tienen en la India los santos, por un lado, y, por otro, las gentes de la casta inferior, los intocables, cuya manga nadie se atreve a rozar. Se trataba sólo de una capa muy delgada, detrás de la cual se podía percibir el calor de su persona, y, sin embargo, preservaba de manera impenetrable lo que en él había de puro y personal, como la piel preserva la fruta. Y preservaba lo que para él era lo más importante: la libertad de su vida. Ninguno de los poetas y artistas ricos y triunfadores de nuestro tiempo fue tan libre como Rilke, que no se ató a nada. No tuvo hábitos, tampoco una dirección, realmente tampoco tuvo una patria; vivía tan a gusto en Italia como en Francia o en Austria, y nunca se sabía dónde se encontraba. Casi siempre se le encontraba por casualidad; de pronto delante de una tienda de libros viejos en París o en una reunión en Viena le llegaba a uno su risa amiga y su mano suave. También de pronto volvía a desaparecer, sin que quien le veneraba y le quería lo buscara ni le preguntara dónde podría encontrarlo, sino que aguardaba hasta que él estuviera de vuelta. Pero para nosotros, los jóvenes, cada vez que lo veíamos y hablábamos con él era una suerte y una enseñanza moral. Pues piensen ustedes lo que para los jóvenes tenía de fuerza educativa ver a un gran poeta que humanamente no decepcionaba, que no se interesaba por negocios ni ganancias, a quien únicamente preocupaba su obra y no su influencia, que nunca leía las críticas, rehusaba la admiración bobalicona y no se dejaba entrevistar, que se mantuvo participativo y que hasta su última hora alimentó una curiosidad admirable por todo lo nuevo. Yo le he escuchado recitar entre un círculo de amigos durante toda una velada las poesías de un joven poeta en vez de leer las suyas, y he visto páginas enteras de obras ajenas escritas de su propio puño con su preciosa caligrafía para regalárselas a otros. Y era conmovedor ver la humildad con que se sometía a un poeta como Paul Valéry, cómo le servía a través de la traducción y cómo a

sus cincuenta años hablaba de quien tenía cincuenta y cinco como de un maestro inalcanzable. Su felicidad era admirar y le era necesaria en los últimos años de su vida, dado —y ahórrenme su descripción— lo que este hombre sufrió durante la guerra y en el tiempo posterior, cuando el mundo fue sanguinario, feo, brutal y bárbaro, cuando ya no era posible la serenidad que él quería crear a su alrededor. Y nunca olvidaré la destrucción de su persona cuando lo vi de uniforme. Tuvo que superar años y años de paralización interna antes de poder volver a escribir un verso. Pero después llegó la perfección acabada de las *Elegías de Duino*.

Damas y caballeros, sólo he intentado en breves palabras mostrar algo del arte de la vida pura en Rilke, este poeta que nunca se había presentado a la opinión pública, nunca levantó la voz entre la gente y cuyo aliento vital apenas se sospechó. Pero que, después de haberse ido, a nadie de nuestro tiempo hemos echado tanto en falta como a este poeta de la intimidad. Y sólo ahora Alemania y el mundo entero perciben la pérdida irreparable de su persona. En ocasiones, cuando un poeta muere, el pueblo tiene la sensación de que la poesía misma muere con él. Quizás Inglaterra experimentó algo parecido cuando en la misma década desaparecieron Byron, Shelley y Keats. En tales momentos trágicos, este último se ha convertido para su generación en el símbolo del poeta por antonomasia y temblamos al pensar que haya sido el último que conocimos. Cuando hoy en Alemania hablamos de poetas, seguimos pensando en él, y aunque todavía buscamos con la mirada su figura querida en todos los lugares donde nos la habíamos encontrado, lo cierto es que ha desaparecido de nuestro tiempo para perderse en lo intemporal y convertirse en una estatua en el bosque marmóreo de la inmortalidad.

## JOSEPH ROTH

Los últimos años nos han dado ocasión abundante, y diría que hasta sobreabundante, para aprender el arte difícil y amargo de la despedida. A cuántas cosas y cuántas veces hemos tenido que decir adiós, nosotros los emigrados y expulsados: a la patria, a nuestro círculo de acción, a nuestras casas y propiedades y a toda la seguridad ganada durante años. Cuánto hemos perdido, y lo hemos perdido de continuo: amigos por muerte o por cobardía del corazón, pero sobre todo hemos perdido la confianza, confianza en la configuración pacífica y justa del mundo, confianza en la victoria final y definitiva del derecho sobre la violencia. Con demasiada frecuencia nos hemos decepcionado para que todavía podamos seguir esperando con pasión desbordada, y por instinto de conservación hemos intentado disciplinar nuestro cerebro para excluir, y excluir rápidamente, cualquier nueva destrucción y para considerar como definitivamente superado todo cuanto queda atrás. Pero en ocasiones nuestro corazón se resiste a esa disciplina del olvido radical y rápido. Siempre que perdemos a una persona, a una de las escasas personas que consideramos insustituibles e irremplazables, sentimos afectados y a la vez dichosos hasta qué punto nuestro corazón maltratado todavía es capaz de sentir dolor y de sublevarnos contra un destino que nos arrebatara antes de tiempo a nuestros seres queridos e insustituibles.

Uno de esos hombres insustituibles era nuestro querido Joseph Roth, inolvidable como persona y a quien por los siglos de los siglos ningún decreto podrá desterrar como poeta de los anales del arte alemán. Singularmente se mezclaban en él los elementos más diversos con fines creativos. Como ustedes saben, procedía de un pequeño lugar de la antigua frontera austro-rusa; origen que influyó de manera determinante en su formación espiritual. En Joseph Roth había un ruso —casi me atrevería a decir un hombre de la raza de los Karamazov—, un hombre de grandes pasiones, un hombre que en todo perseguía el máximo; un ardoroso

sentimiento ruso le llenaba, una piedad profunda, aunque fatídicamente también el instinto ruso de autodestrucción. Y en Roth había además un segundo hombre: el hombre judío, de una inteligencia clara, extrañamente vigilante y crítica, un hombre de sabiduría recta y por lo mismo apacible, que espantaba en sí y a la vez miraba con amor secreto al hombre salvaje, al ruso, al demoníaco. Y hasta un tercer elemento alentaba en él debido a su origen: el hombre austríaco, noble y caballero en cada gesto, tan amable y encantador en la vida diaria como dotado y musical en su arte. Sólo esa mezcla singular e irrepetible me aclara la singularidad de su persona y de su obra.

Ya he dicho que procedía de una pequeña ciudad y de una comunidad judía en el límite extremo de Austria. Pero misteriosamente en nuestra peculiar Austria, los verdaderos partidarios y defensores de la misma nunca se encontraban en Viena, en la capital de lengua alemana, sino siempre y exclusivamente en la periferia del imperio, donde las gentes podían comparar a diario el dominio clemente y atenuado de los Habsburgo con el más represivo y menos humano de los países vecinos. En la pequeña ciudad de la que Joseph Roth era oriundo, los judíos miraban agradecidos a Viena. Allí vivía, inalcanzable como un dios sobre las nubes, el viejo, el viejísimo emperador Francisco José, y con un respeto reverencial alababan y amaban a aquel emperador lejano como una leyenda; veneraban y admiraban a los ángeles coloristas de aquel dios, los oficiales, los ulanos y dragones, que aportaban un reflejo de color luminoso a su mundo modesto, sofocante y pobre. El respeto reverencial al emperador y a su ejército se lo llevó Roth desde su patria oriental hasta Viena como el mito de su infancia.

Y aún se llevó una segunda cosa cuando, tras indecibles privaciones, se trasladó a aquella ciudad, sagrada para él, para estudiar germanística en su universidad: un amor modesto aunque apasionado, un amor activo y siempre renovador a la lengua alemana. Señoras y caballeros, no es éste el momento de pasar revista a las mentiras y calumnias con que la propaganda nacionalsocialista intenta atontar al mundo. Pero de todas sus mentiras, quizá ninguna más retorcida, más común y contraria a la verdad que la de que en Alemania los judíos siempre han demostrado su odio y hostilidad a la cultura alemana. Bien al contrario, precisamente en Austria se podría probar de manera irrefutable que en todos aquellos territorios marginales en que estaba

amenazada la persistencia de la lengua alemana fueron única y exclusivamente los judíos quienes mantuvieron la vigencia de la cultura germana. Los nombres de Goethe, Hölderlin, Schiller, Schubert, Mozart y Bach fueron para los judíos del este no menos sagrados que los de sus patriarcas. Tal vez haya sido un amor desgraciado, y hoy ciertamente desagradecido, pero la realidad de ese amor nunca ni en ninguna parte del mundo se podrá borrar con mentiras, porque lo atestiguan miles de obras y actos. También el deseo más íntimo de Joseph Roth desde su infancia fue servir a la lengua alemana y, con ella, a las grandes ideas que en tiempos había sido el honor de Alemania: la ciudadanía universal y la libertad de espíritu. Llegó a Viena movido por ese respeto reverencial y se convirtió pronto en un profundo conocedor y maestro de la lengua. El pequeño, delgado y tímido estudiante ya aportaba a la universidad una vasta formación, adquirida y asimilada en noches incontables. Y una cosa más: su pobreza. Posteriormente, Roth no quiso hablar de aquellos años de humillante penuria. Pero nosotros hemos sabido que hasta sus veintiún años nunca vistió un traje cortado a medida, usando siempre los que otros habían llevado y descartado, que se sentó a las mesas de beneficencia, quizás humillado y herido a menudo en su admirable sensibilidad, y hemos sabido que sólo con enorme esfuerzo y dando incontables clases particulares pudo continuar los estudios académicos. En el seminario pronto llamó la atención de los profesores; se creó una beca para aquel estudiante, el más brillante, y se le abrió la esperanza de una cátedra. De repente todo pareció sonreírle. Sobrevino entonces, en 1914, el duro corte de la guerra, que para nuestra generación dividió el mundo en un antes y en un después.

La guerra significó para Roth decisión a la vez que liberación. Decisión, porque con ella quedaba eliminada para siempre su existencia como profesor de instituto o de universidad. Y liberación, porque otorgó autonomía a quien hasta entonces siempre había dependido de otros. El uniforme de alférez fue el primero que le cortaron e hicieron a medida. Y el tener una responsabilidad en el frente dio por primera vez virilidad y fuerza a aquel muchacho inmensamente modesto, delicado y tímido.

Pero en el destino de Joseph Roth se encerraba en eterno retorno el que siempre y dondequiera que encontraba su seguridad, ésta tuviera que verse

sacudida. La derrota del ejército lo devolvió a Viena, sin meta, sin porvenir y sin medios. Atrás quedaba el sueño de la universidad, atrás quedaba el episodio excitante de la milicia; se trataba de construir una existencia sobre la nada. A punto estuvo entonces de convertirse en redactor; pero por suerte las cosas iban en Viena demasiado lentas, por lo que se trasladó a Berlín. Y allí llegó la primera irrupción. De momento, los periódicos lo descartaron sin más; después lo cortejaron como uno de los analistas más brillantes y agudos de la realidad humana: el *Frankfurter Zeitung* lo envió —lo que fue una nueva suerte para él— a todas partes: a Rusia, a Italia, a Hungría, a París. Entonces nos llamó la atención por vez primera la firma de Joseph Roth y, detrás de aquella técnica deslumbrante de su exposición, todos descubrimos un permanente sentido de simpatía humana, que no sólo contaba los hechos externos sino que sabía además animar las interioridades más íntimas de la gente.

A los tres o cuatro años tenía nuestro Joseph Roth todo cuanto en la vida burguesa se llama éxito. Vivía con una mujer joven y muy querida, los diarios lo estimaban y cortejaban, sus lectores entusiastas eran cada vez más y ganaba dinero, mucho dinero. Pero a ese hombre maravilloso, el éxito no pudo hacerle altanero ni el dinero someterlo a su dependencia. Lo daba a manos llenas, quizás a sabiendas de que no se quedaría con él. No adquirió una casa ni tuvo un hogar fijo. Pasando como un nómada de hotel en hotel, de ciudad en ciudad, con su pequeño baúl, una docena de lápices afilados y treinta o cuarenta folios de papel en su abrigo invariablemente gris, vivió a lo largo de su vida como un bohemio o un estudiante —puesto que una profunda sabiduría le prohibía tener una estancia permanente— y rechazando siempre desconfiado todo tipo de fraternización con la prosperidad cómoda y burguesa.

Y esa sabiduría quedó constatada, una y otra vez, contra todo atisbo de razón. Pronto el primer dique, que se había construido contra el infortunio, su reciente y feliz matrimonio, se derrumbó de un día para otro. Su querida mujer, que constituía su apoyo más íntimo, enloqueció de repente; y, aunque él no quiso darse cuenta, fue una locura incurable y permanente. Era la primera sacudida de su existencia, y tanto más fatídica cuanto que el hombre ruso que había en él, aquel Karamazov apasionado del sufrimiento del que les

hablé, violentamente quiso convertir aquella fatalidad en su culpa personal.

Pero justamente porque entonces se le abrió el pecho de par en par a sus propios ojos, por vez primera liberó su corazón, aquel maravilloso corazón de poeta. Para consolarse y conseguir su curación, intentó convertir el que era su absurdo destino personal en un símbolo eterno y eternamente renovado. Pensando y meditando continuamente por qué el destino le golpeaba tan duramente a él, precisamente a él, que no había hecho sufrir a nadie, que en los años de privaciones se había mantenido sereno y humilde y que en los breves años de felicidad no se había desmandado, bien pudo sobrevenirle el recuerdo de aquel otro de su sangre que se había dirigido a Dios con la misma pregunta desesperada: ¿Por qué, por qué a mí, por qué precisamente a mí?

Ya saben ustedes a qué símbolo, a qué libro de Joseph Roth me refiero: a *Job*, que con alguna simplificación apresurada se califica de novela, pero que más que novela y leyenda es una pura y perfecta poetización en nuestro tiempo y que, si no me equivoco, está destinado a sobrevivir a cuanto nosotros, sus coetáneos, hemos creado y escrito. De manera irresistible se ha revelado en todos los países y en todas las lenguas la íntima veracidad de ese dolor organizado. Y en medio de la tristeza por el desaparecido, esto constituye nuestro consuelo: el que gracias a esa forma perfecta e indestructible por su perfección se haya salvado para siempre una parte de la personalidad de Joseph Roth.

Decía que una parte de la personalidad de Joseph Roth se ha salvado para siempre de la caducidad, y estaba pensando en la parte judía que había en él, en el hombre de la eterna pregunta a Dios, el hombre que reclama justicia para nuestro mundo y para todos los mundos venideros. Pero entonces, consciente por vez primera de su fuerza poética, acometió Roth la labor de representar en sí mismo al otro hombre: al hombre austríaco. Y de nuevo saben ustedes la obra a la que me refiero: *La marcha de Radetzky*. En la figura del último austríaco de un linaje en decadencia ha querido mostrar cómo se hunde la vieja y noble cultura austríaca, dañada por su nobleza interna. Era un libro de despedida, melancólico y profético, como son siempre los libros de los verdaderos poetas. Quien en las épocas venideras quiera leer la verdadera inscripción sepulcral de la vieja monarquía habrá de inclinarse sobre las páginas de ese libro y de su continuación, *La Cripta delos*

## *Capuchinos.*

Con esos dos libros, dos éxitos mundiales, Joseph Roth se había descubierto y realizado como quien era: el poeta auténtico y el observador maravillosamente atento de aquel tiempo, a la vez que su juez sereno, comprensivo y bondadoso. Entonces, la fama y los honores lo cortejaron; pero no pudieron seducirlo. Con qué clarividencia lo recibía todo y a la vez con qué indulgencia reconocía y perdonaba los fallos de cada persona y de cada obra de arte, siempre respetuoso con los mayores de su profesión y siempre dispuesto a ayudar a cada joven. Amigo de cada amigo, camarada de cada camarada y fraternal hasta con los más ajenos, fue un auténtico dilapidador de su corazón y de su tiempo, pero siempre —para servirnos de la expresión de nuestro amigo Ernst Weiss— como «un derrochador pobre». El dinero se le escapaba de entre los dedos; a quien necesitaba algo se lo daba recordando sus privaciones de otros tiempos; a quien necesitaba ayuda le ayudaba recordando los pocos que a él le ayudaron entonces. En todo lo que hacía, decía y escribía se adivinaba una bondad irresistible e inolvidable, un prodigarse generoso, el prodigarse exuberante del hombre ruso. Sólo quien lo conoció en aquellos tiempos podrá entender por qué y cómo queremos sin límites a este hombre único.

Después llegó aquel giro tan terrible para todos nosotros, aquel que afectó a cada hombre tanto más profundamente cuanto más amigo era de todos, cuanta más fe tenía en el futuro y cuanto más sensible era anímicamente, y por lo mismo tenía que afectar de la manera más calamitosa a un hombre tan delicadamente organizado, tan fanático de la justicia como lo era Joseph Roth. No es que sus libros fueran quemados y proscritos ni que su nombre fuera borrado, no es que lo personal le exasperase y sacudiera hasta lo más profundo de su ser, sino que vio triunfar sobre la tierra el principio de maldad, el odio, la violencia, la mentira, el Anticristo como él decía, y eso transformó su vida en una singular y permanente desesperación.

Y así empezó en aquel hombre bondadoso, tierno y afectuoso, para quien la afirmación, el fortalecimiento y el alivio mediante la bondad había sido la función vital más básica, el giro hacia una actitud agria y combativa. Ya no tuvo ante sus ojos más que un cometido: empeñar toda su fuerza, tanto la artística como la personal, en combatir al Anticristo sobre la tierra. Él, que

siempre había estado solo, que en su arte no había pertenecido a ningún grupo y a ninguna camarilla, buscaba ahora con toda la pasión de su corazón salvaje y agitado el apoyo de una comunidad combativa. Y lo encontró, o creyó encontrarlo, en el catolicismo y en el legitimismo austríaco. En sus últimos años, nuestro Joseph Roth fue un católico creyente, practicante y humilde cumplidor de todos los preceptos de esa religión, convirtiéndose en luchador y paladín del grupo pequeño y realmente débil —como demostraron los hechos— de los leales a los Habsburgo, de los legitimistas.

Yo sé que muchos de sus amigos y antiguos camaradas han tomado a mal ese cambio hacia lo reaccionario, como ellos decían, y que lo han visto como un extravío y desconcierto. Pero así como personalmente no puedo aprobar y menos aún compartir el giro en cuestión, tampoco podría arrogarme el derecho a poner en duda su honradez o a ver algo absurdo en esa entrega. Porque ya antes había proclamado en *La marcha de Radetzky* su amor a la vieja Austria imperial, y en su *Job* había manifestado que la necesidad religiosa y la voluntad de creer en Dios era el elemento más íntimo de su vida creativa. No había ni un grano de cobardía, de intención o cálculo en aquel giro, sino única y exclusivamente la voluntad desesperada de servir como soldado en aquella lucha por la cultura europea, sin que importasen el orden o el rango. Y yo creo que en lo más profundo sabía mucho antes de la desaparición de la segunda Austria que estaba al servicio de una causa perdida. Pero eso precisamente respondía a su natural caballeresco: situarse en la posición más desagradecida y peligrosa, como un caballero sin miedo y sin tacha, entregado por entero a una causa para él sagrada: la lucha contra el enemigo universal, indiferente al propio destino.

Indiferente al propio destino y hasta acuciado por el secreto anhelo de una pronta ruina. Nuestro querido y desconcertado amigo sufrió de forma tan inhumana y bestial frente al triunfo del enemigo malvado, al que despreciaba y aborrecía, que cuando vio la imposibilidad de destruir con su propia fuerza aquel mal sobre la tierra, empezó a destruirse a sí mismo. En honor a la verdad no debemos callarlo: no sólo el final de Ernst Toller fue un suicidio por asco a nuestro tiempo enloquecido, injusto e infame. También nuestro amigo Joseph Roth se aniquiló conscientemente a sí mismo impulsado por el mismo sentimiento de desesperación, sólo que en él esa autodestrucción fue

todavía mucho más cruel por cuanto se desarrolló de un modo mucho más lento, porque fue una autodestrucción día tras día, hora tras hora y pieza tras pieza en una especie de autocombustión.

Creo que la mayoría de ustedes sabe ya a lo que me estoy refiriendo: la inmensa desesperación por el fracaso y el absurdo de su lucha, la destrucción interna por la destrucción del mundo habían hecho en los últimos años de este hombre sagaz y admirable un bebedor sin remedio y al final incurable. Pero al escuchar la palabra bebedor no piensen, por ejemplo, en un bebedor alegre y amigo del parloteo, sentado en medio de un círculo de camaradas, que se enciende y los enciende para cantar a la alegría y al sentimiento gozoso de la vida. No, la bebida de Joseph Roth era una bebida amarga en busca del olvido; vivía en él el ruso, el hombre de la autocondena, que violentamente se sometió a la esclavitud de ese lento y fuerte veneno. Al principio, el alcohol no había sido para él más que un estímulo artístico; durante el trabajo solía beber a sorbitos —pero siempre muy poco— una copa de coñac. Inicialmente no era más que un truco de artista. Mientras que otros necesitaban de un estímulo para crear, porque su cerebro no era lo bastante rápido ni lo bastante creativo, él con su increíble perspicacia de espíritu necesitaba más bien una neblina muy suave, muy tenue, como cuando se oscurece una sala para escuchar mejor la música.

Pero cuando sobrevino la catástrofe, se hizo cada vez más apremiante la necesidad de aturdirse contra lo inmutable y olvidar violentamente el propio horror frente a nuestro mundo brutalizado. Para ello necesitaba cada vez más los aguardientes dorados y oscuros, cada vez más fuertes y cada vez más amargos para doblar la amargura interior. Créanme que era un beber por odio, por ira, impotencia y rebelión, un beber maligno, tenebroso y hostil, que él odiaba personalmente pero del que no podía arrancarse.

Pueden imaginar cómo nos estremecía a nosotros, sus amigos, aquella furiosa autodestrucción de uno de los artistas más insignes de nuestro tiempo. Ya de por sí resulta terrible ver cómo una persona querida y venerada languidece a nuestro lado sin poder detener, impotentes, la prepotente calamidad ni la muerte cada vez más apremiante. ¡Pero imaginen cuánto más horrible ha de ser contemplar cómo esa desintegración no es culpa del destino exterior, sino que la desea internamente una persona querida, cuando hay que

contemplar cómo un amigo íntimo se mata a sí mismo sin poder hacerle volver atrás! Nosotros vimos a este artista insigne, a este hombre bondadoso, caer en el abandono interno y externo, y vimos cada vez más claro cómo la fatalidad definitiva se marcaba en sus rasgos apagados. Era un ocaso y un hundimiento imparabile. Pero cuando yo aludo a esa horrible autodevastación, no lo hago para echarle la culpa, no. La única culpa de ese hundimiento la tiene nuestro tiempo, este tiempo desaforado e injusto que empuja a los más nobles a tal desesperación, que para escapar al odio contra este mundo no conocen otra salida que la de aniquilarse a sí mismos.

Así pues, damas y caballeros, no me he referido a esa debilidad para ensombrecer el retrato anímico de Joseph Roth, sino justamente para todo lo contrario: sólo para que ustedes sientan doblemente lo milagroso, más aún, el verdadero milagro de cómo el poeta, el artista, se mantuvo soberanamente indestructible e inexterminable hasta el último momento en aquel hombre que ya estaba perdido. Como el amianto frente al fuego, así la sustancia poética persistió obstinada en su esencia a pesar de la autoinmolación moral. Aquel triunfo del espíritu creativo sobre el cuerpo ya fracasado fue un milagro contra toda lógica, contra todas las leyes de la medicina. Pero en el momento en que Roth tomaba el lápiz para escribir terminaba toda confusión; en aquel hombre indisciplinado empezaba de inmediato aquella disciplina de hierro que sólo practica el artista en sus plenos cabales, y Joseph Roth no nos ha dejado una sola línea cuya prosa no lleve la marca de la maestría. Lean ustedes sus últimos artículos, lean o escuchen las páginas de su último libro, escrito apenas un mes antes de su muerte, y examinen con atención y sentido crítico esa prosa, examínenla con lupa como se hace con una piedra preciosa, y en su pureza diamantina no encontrarán ninguna grieta, ninguna sombra en su claridad. Cada página, cada línea, está cincelada como la estrofa de un poema con la conciencia más precisa del ritmo y la melodía. Debilitado en su pobre cuerpo quebradizo, trastornado en su alma, siempre se mantuvo erguido en su arte; en su arte del que se sentía responsable no precisamente ante este mundo despreciado, sino ante la posteridad. Era un triunfo, un triunfo sin igual de la conciencia sobre la ruina externa. A menudo me lo encontraba escribiendo en su querida mesa del café y sabía que el manuscrito ya estaba vendido, que necesitaba el dinero y que los editores le apremiaban.

Pero inmisericorde como el juez más severo y perspicaz rasgaba ante mis ojos páginas enteras y empezaba de nuevo, sólo porque algún adjetivo insignificante no daba el peso justo o porque alguna frase no parecía tener la perfecta sintonía musical. Más fiel a su genio que a sí mismo, se alzaba señorial en su arte por encima de su ruina personal.

Damas y caballeros, cuántas cosas tendría aún que decirles de este hombre singular, cuyo valor perdurable probablemente no comprendemos por entero en este momento ni siquiera sus amigos. Pero no es tiempo ahora de valoraciones definitivas, ni es tampoco momento de abismarnos en la propia tristeza. No, éste no es momento para los propios sentimientos personales, porque nos encontramos en medio de una guerra espiritual, y hasta en su puesto más peligroso. Todos ustedes saben que en la guerra, cuando un ejército sufre una derrota, se separa un pequeño grupo para que cubra la retirada y posibilite al ejército derrotado el reordenamiento necesario. Esos batallones sacrificados tienen después que resistir el mayor tiempo posible toda la presión del ejército vencedor, se encuentran bajo el fuego más intenso y sufren las mayores bajas. Su cometido no es ganar la *batalla* —para lo que son muy pocos—, su único cometido es ganar *tiempo*, tiempo para las columnas más fuertes que llegan tras ellos, para el siguiente y decisivo combate. Amigos míos, ese puesto avanzado y sacrificado, se nos reserva hoy a nosotros, los artistas, los escritores de la emigración. En esta hora ni siquiera podemos reconocer claramente cuál es el sentido íntimo de nuestro cometido. Quizás al mantener este bastión sólo tenemos que ocultar al mundo el hecho de que dentro de Alemania la literatura ha sufrido desde Hitler la derrota más lamentable de la historia y que está a punto de desaparecer por completo del campo visual europeo. Pero quizá —¡y esperémoslo con toda el alma!— sólo tengamos que mantener ese bastión hasta que llegue detrás de nosotros el reagrupamiento, hasta que el pueblo alemán y su literatura vuelvan a ser libres y en una unidad creativa vuelvan a estar al servicio del espíritu. Como quiera que sea, no hemos de preguntarnos por el sentido de nuestra tarea, sino que ahora cada uno tiene simplemente que hacer una cosa: mantener el puesto en que nos hallamos situados. No hemos de desanimarnos porque nuestras filas no estén apretadas ni hemos de ceder a la melancolía y la tristeza porque a derecha e izquierda caigan nuestros mejores camaradas,

porque —como acabo de decir— estamos en plena guerra y en la zona más peligrosa. Sólo una mirada al lado cuando cae uno de los nuestros, una mirada de agradecimiento, de tristeza y de recuerdo fiel, y vuelta de nuevo a la única trinchera que nos protege: a nuestra obra, a nuestro cometido, el propio de cada uno y el común a todos, para cumplirlo de un modo recto y viril hasta el amargo final, como esos dos camaradas sacrificados que nos han precedido, como nuestro eternamente exaltado Ernst Toller, como nuestro inolvidable e inolvidado Joseph Roth.

París 1939, oración fúnebre

## LA TRAGEDIA DE LA FALTA DE MEMORIA

Resulta seductoramente hermoso, y quizás hasta sea cierto, leer una y otra vez en los espíritus más nobles la confesión idealista de que el individuo y la humanidad entera llevan innato un impulso profundo hacia el conocimiento, hacia la aprehensión de la verdad. Cada vivencia es una enseñanza para el individuo, cada sufrimiento le ayuda para un avance consciente, y así su vida se eleva desde los errores de la juventud a una claridad y comprensión mayores. Desde una perspectiva de la historia universal alienta en esa idea un consuelo extraordinario, porque tal capacidad de un conocimiento cada vez mayor garantizaría —potenciada por millones de destinos a lo largo de los siglos— una elevación incesante de la humanidad, una unificación pacífica en el sentido de una cultura superior.

Seguramente que ese impulso hacia la verdad y esa pasión por el conocimiento son innatos al individuo y a la humanidad; pero hay también en ellos un instinto contrario misteriosamente opuesto que, con su fuerza de gravedad, impide la ascensión hasta el infinito. Y ésta es la voluntad inconsciente, y a menudo también consciente, de individuos, generaciones y pueblos enteros: volver a olvidar violentamente la verdad por la que se habían combatido de forma penosa, renunciar libremente a los progresos del conocimiento y refugiarse de nuevo en la vieja locura salvaje, aunque al mismo tiempo más cálida.

En cada uno de nosotros, y contra nuestra voluntad, ese instinto actúa para apartarnos de la verdad —porque la verdad es al mismo tiempo hermosa y terrible como el rostro de Medusa— y para hacer que en nuestro recuerdo sóloelijamos de cada vivencia lo agradable, conservando los rasgos simpáticos. Semejante proceso de selección unilateral y de falseamiento hace que a las personas siempre les parezca hermosa su juventud y a cada pueblo se le antoje grandioso su pasado. Y quizás ese impulso violento hacia el embellecimiento y la idealización de la vida sea para la mayoría de las

personas una condición previa para que puedan soportar la realidad y su propia existencia. Aquí se mezcla la inercia del sentimiento personal con el instinto profundo, inconsciente e impersonal de la autoconservación; aquí prevalecen unas leyes innegablemente ligadas al fundamento último de la naturaleza humana. Porque sin ese misterioso espíritu de olvido, el ciclo del acontecer hace tiempo que habría terminado; personajes como Cristo y Buda habrían convertido sus enseñanzas en realidad imperecedera y la unidad de los hombres hace siglos que habría dejado de ser un sueño.

Ninguna época, sin embargo, pudo conocer con mayor penetración que la nuestra ese instinto profundo de toda una época, de toda una generación, por olvidar, por querer olvidar. Y es que parece existir una misteriosa relación entre la intensidad de la verdad y la premura con que la rehúye la conciencia: cuanto más vigorosamente se instala la voluntad de conocimiento, más fuerte es el esfuerzo por volver a liberarse de la presión, del tormento de ese conocimiento. De otro modo nunca habría sido posible que en este mismo año, tras la guerra más terrible de la humanidad, la gente haya olvidado ya hoy en su mayoría toda su vivencia trágica y todo su conocimiento de esos cinco años.

¡Reflexionemos una vez más con sinceridad! Cuando la guerra se encaminaba a su fin hubo en Europa un instante maravilloso por completo, fue como un abrir los ojos, como el despertar de un sueño confuso, un volver en sí. Cada uno cayó de pronto en la cuenta de que detrás de su esfuerzo heroico no actuaba su propia voluntad ni un impulso divino común a todos los hombres, sino pequeños impulsos, vanidades irritadas, una extraña soberbia y un orgullo extraño. El sufrimiento más profundo había generado una comunidad mística y de todos los pueblos surgió el deseo incontenible de una comunión fraterna superior a la de los regimientos, ejércitos y naciones. Por primera vez brillaba en el horizonte la esplendorosa imagen de los Estados Unidos de Europa, de la Sociedad de las Naciones pacífica, soñada desde hacía cien años. Millones de personas vieron de pronto con horror la sangre ajena en las propias manos, todo en ellas estaba dispuesto para sacrificar sus pasiones a una meta superior de hermanamiento, a la unidad última.

Ese instante de conocimiento supremo, ese instante en que la verdad

como una luna suave brilló durante una hora entre las nubes del odio y la devastación, lo hemos vivido nosotros hace un año. Y nosotros mismos, prisioneros en un error cargado de esperanza, pensamos que las almas que han contemplado la claridad de su corazón y los altos cielos de la verdad nunca más dejarían ensombrecer ese conocimiento. Y, sin embargo, hemos vivido algo más incomprensible aún: hemos vivido que esa verdad, nacida en el sufrimiento más profundo, pereció para siempre apenas los pueblos y las naciones volvieron a tener un poco de tranquilidad, descanso, alegría e indolencia.

Desde entonces ha pasado un año, un solo año, incluso un año sin sangre ni asesinatos, y estamos ya viviendo en medio de la vieja mentira, en medio del desvarío. Más que nunca se aíslan los Estados unos de otros; los generales, incluso los vencidos, de nuevo se han convertido en héroes que de nuevo sirven las frases enmohecidas como pan de vida. De nuevo los pueblos se dejan engañar por quienes les dicen que están amenazados por sus vecinos, que deberían armarse, que su honor les exige esto y aquello, y así vuelven a desfilar en uniforme, a desplegar banderas y a fabricar cañones, dispuestos ya internamente a los viejos juegos sangrientos y desvariados. ¿Cómo ha podido ocurrir esto?, nos preguntamos quienes hemos vivido el cambio de este año. El comienzo está claro: en todos los países, los culpables y responsables, que temen la verdad, se han enfrentado a ésta y han vuelto a encaramarse país tras país en las viejas mentiras; pero nunca podría haber prosperado ese miserable juego político de la autoconservación si la gente, con su increíble fatiga y con su pereza mental, no les hubieran proporcionado una ayuda: la voluntad embrutecida de olvidar la verdad. Pregunten a un librero y les contará que hoy ya nadie quiere leer libros de guerra, que el público encuentra innecesarios los documentos más importantes de conocimiento. No, nada de leer, nada de escuchar, nada de ver, nada de buscar la verdad en la letra impresa y en la palabra hablada, ni en las figuras de los inválidos, de los huérfanos, de los parados, no. Sólo olvidar, sólo olvidar rápidamente a cualquier precio, sólo gritar ¡hurra! enloquecidos para acallar la conciencia, para no oír la propia voz, sólo lanzarse como locos al placer, las mentiras y el sueño en huida impetuosa de la realidad. ¡Sólo lejos de la verdad!

Y eso es precisamente lo que hace a nuestra época tan terriblemente

trágica, tan repugnante, tan desesperanzada, que es una época de fe incrédula, que todos los ideales nacionales y políticos, que ahora se lanzan a voz en grito, tengan, de alguna manera, un acento falso, respondiendo a un propósito y no a una necesidad interior. Hubo épocas en que el desvarío nacional tenía una belleza infantil e inesperada, pura e inconsciente. Incluso el año 1914 rebosaba todavía esa confianza infantil. Cuando cada pueblo —nadie, en efecto, había visto una guerra real, nadie ni siquiera con la fantasía se había asomado a sus abismos— pensaba que había sido engañado y traicionado y que sus hermanos y compañeros estaban en peligro siendo víctimas ingenuas e ignorantes de su credulidad limpia. Pero a los hombres de hoy les falta esa locura inocente. Han comido ya el amargo fruto del árbol del conocimiento y detrás de cada una de sus palabras hay algo que las desmonta, y todo quien escucha las palabras y a la vez las vitorea, en lo profundo de su corazón barrunta de alguna manera su mentira. En ningún parlamento europeo no hay ni un solo diputado que ignore el hecho simple, que puede entender un niño de siete años si se le explica, a saber: que nuestra Europa no podrá seguir manteniéndose económicamente como la unión fraterna, puesto que empleamos y pagamos sin provecho alguno a veinte millones de hombres como funcionarios y soldados para alimentar nuestra mutua desconfianza, mientras que en América esos veinte millones de hombres, lejos de gravar al Estado, llevan a cabo un trabajo productivo y unos valores, y frente a esa superioridad todos nuestros Estados acabarán hundiéndose. Cualquier diputado europeo sabe que la pasada guerra fue para Europa lo que fue la guerra del Peloponeso para Esparta y Atenas: el éxito momentáneo de un partido y la decadencia real de toda una cultura. Cualquiera lo sabe y nadie tiene el valor de decirlo; todos siguen hablando de la amenaza de la patria y del honor nacional, pero tal como ellos han perdido la fe, el mundo ha perdido la confianza, y el vapor atroz de la mentira se cierne por ello sobre nuestros días. Nuestro mundo se ha entenebrecido, porque todos prefirieron la oscuridad del olvido, porque decidieron no seguir soportando por más tiempo la verdad que una vez habían conocido.

¡Perspectiva trágica de una hora trágica en un mundo trágico! De nuevo cae el viejo letargo sobre la tierra, pero todavía provocado por las tenebrosas pesadillas del día sangriento. Resopla inquieto el aliento de los pueblos y

cuando dan vueltas inquietas en sus camas, a veces se deja ya sentir el ruido de las armas. En vano contempla la razón esa oscuridad, que ninguna palabra puede iluminar; en vano contempla ese sopor estúpido, que ninguna llamada de atención puede interrumpir, e impotente ha de confesar que evidentemente subyace un sentido profundo en esa autohuida hacia el olvido, en esa permanente retirada de la humanidad de sus objetivos más puros. Pero si ése es el destino que pende sobre la humanidad, el de caer una y otra vez en el desvarío de la discordia, también persiste el eterno cometido de los vigilantes de avisar y defenderse contra lo inevitable. Toda vivencia carece de sentido si es efímera y se pierde de continuo; y toda verdad es inútil cuando vuelve a olvidarse. Y por ello el sentido vital de toda vigilancia ha de ser el de mantener firmemente la verdad claramente conocida y recordar incesantemente la constelación sobre nuestras cabezas a fin de estar preparados para la hora singular y sagrada de su retorno.

## ¿ES JUSTA LA HISTORIA?

«A quien tiene se le dará para que tenga en abundancia; pero a quien no tiene se le quitará hasta lo que tiene.» Esta máxima, aunque pronunciada hace ya dos mil años, tiene plena vigencia en el presente. Donde hay éxito, el éxito se desborda, y donde hay riqueza, brota el oro nuevo y fresco, junto con la adoración del oro y con el espontáneo entusiasmo de los ansiosos y de las almas débiles, porque el poder es la materia más misteriosa del mundo. Ejerce una atracción magnética sobre el individuo y una atracción sugestiva sobre la masa, que rara vez pregunta dónde se ha adquirido ese poder y a quién se le ha quitado, sino que simplemente acepta ciega su existencia como una potenciación de su propia existencia. La propiedad más peligrosa de los pueblos ha sido someterse voluntariamente a su yugo y precipitarse entusiasmados en la esclavitud. Y sobre todo en la esclavitud del éxito.

En cada época sigue vigente esa cruel máxima de que a quien tiene se le dará aún más. Pero hay algo todavía más curioso: y es que también la historia, que debería ser desapasionada, clarividente y justa, también tiene la tendencia a posteriori de dar a quien en la vida real ya recibió en abundancia; también ella se inclina, como la mayoría de la gente, del lado del éxito; también ella engrandece a posteriori a los grandes, a los vencedores, y empequeñece o silencia a los vencidos. Sobre los famosos acumula además la leyenda a su fama real, y cada uno de los personajes grandes aparece en la óptica de la historia casi siempre mayor de lo que fue en realidad, mientras que a los incontables pequeños se les quita lo que se les agrega a los grandes.

De la hazaña heroica de un barco queda el nombre de su capitán, y se hunden en el olvido los que murieron a su lado y que quizás hasta impulsaron y llevaron a cabo la verdadera proeza más que el propio capitán. Sobre los monarcas se amontona el celo y el heroísmo de sus súbditos; por la necesidad de compendiar en unos pocos nombres y figuras, la historia despoja siempre a incontables personajes, y sus despojos se los asigna al más fuerte: «A quien

ni tiene se le quitará hasta lo que tiene.» Por ello es necesario no leer la historia de un modo crédulo, sino con curiosidad y desconfianza, porque la historia secunda —de forma, por lo que parece, insobornable— la profunda inclinación de la humanidad a la leyenda, al mito, y, de forma consciente o inconsciente, exalta a unos pocos héroes hasta la exageración mientras que deja caer en la oscuridad a los héroes de lo cotidiano, a los personajes heroicos de segunda y tercera fila. Pero la leyenda, justamente por la seducción, por el brillo de lo completo y perfecto, es siempre el enemigo más peligroso de la verdad, y por eso es nuestro deber examinarla continuamente y acomodar el verdadero alcance a su medida histórica.

Esa desacralización no merma la realidad esencial ni el valor universal de una persona, sólo potencia nuestro sentido y nuestro conocimiento del tiempo; mediante el conocimiento del pasado se hace más justo el presente. ¡Nada más peligroso que la piedad frente a la grandeza reconocida, nada más funesto que doblar la rodilla ante el poder oficialmente sacralizado! Donde la leyenda ha trenzado sus zarcillos para hacer psicológicamente impenetrable a un personaje, tenemos que volver a destrenzarlos con toda tranquilidad y sin resabios blasfemos; dentro de la historia tenemos que corregir de continuo lo que se ha de añadir y lo que se ha añadido, y hemos de resistir a la presión incontenible de la humanidad de rendirse ante el éxito prestando la sincera y justa atención a los méritos reales.

Por tanto nuestro deber será siempre no admirar el poder en sí, sino sólo a las escasas personas que lo consiguieron de forma honrada y justa. De forma honrada y justa sólo lo consigue realmente el hombre espiritual, el científico, el músico, el poeta, porque lo que ellos dan no se lo han quitado a nadie. El dominio terreno, militar y político de un individuo surge sin excepción de la violencia, de la brutalidad; por lo cual en vez de admirar ciegamente a los vencedores hemos de formularnos siempre la pregunta: ¿por qué medios y a costa de quién triunfa alguien? Porque cuando en lo material, en lo político, surge el gran poder de un individuo, raras veces surge de la nada o de un bien sin dueño, sino que casi siempre es de otros, se les arrebató a los más débiles; casi siempre cada gran aureola tiene sospechosamente un brillo de color sangre.

Pero si estamos imbuidos —y espero que lo estemos— de la idea de la

santidad de cada vida humana y negamos el derecho de un individuo a escalar los peldaños del poder pisoteando a cientos y miles de sus compañeros de sufrimiento, ya no veremos la historia universal únicamente como una crónica de victorias y guerras, y no consideraremos ya de antemano al conquistador como un héroe, y entonces habremos puesto fin a la peligrosa divinización del éxito. Entre poder y moral rara vez existe conexión, más bien se da una sima infranqueable. Señalarlo de continuo sigue siendo nuestro deber primero y más apremiante, y si, al decir de Ibsen, componer versos significa «ocupar un tribunal», no debemos temer el citar de cuando en cuando ante nuestro tribunal privado a alguno de los personajes ungidos con reverencia servil, y también conceder el derecho de testificar al olvidado y al pisoteado.

## LA TORRE DE BABEL

Las leyendas más profundas de la humanidad versan sobre su comienzo. Los símbolos del origen tienen una maravillosa fuerza poética y remiten de manera casi automática a cada momento grandioso de la historia posterior, en la cual los pueblos incorporan su nacimiento a unas épocas renovadoras e importantes. Y es en los libros de la Biblia, ya en sus primeras páginas, e inmediatamente después del caos de la creación, donde se cuenta un mito maravilloso de la humanidad. Entonces, apenas surgidos de lo desconocido, todavía hundidos en la sombra del inconsciente, los hombres se habían asociado para una obra común. Se encontraban en un mundo extraño e intransitable que les parecía sombrío y peligroso, pero alzando los ojos veían en lo alto el cielo límpido y claro como un espejo eterno del infinito, cuyo anhelo llevaban innato. Y así se juntaron y dijeron: «Construyamos una ciudad y una torre cuya cima toque el cielo porque con ello nos haremos un nombre para siempre.» Y se pusieron manos a la obra todos juntos, amasaron barro, cocieron ladrillos y empezaron a levantar una torre que llegaría hasta Dios, hasta sus astros y hasta la superficie brillante de la luna.

Observó Dios desde el cielo el pequeño esfuerzo y debió de sonreír al ver trabajar a los hombres, ya de por sí pequeños, todavía más pequeños cual minúsculos insectos por la lejanía, advirtiendo la tierra amasada y las piedras amontonadas. Pudo parecerle un juego, ingenuo y nada peligroso, cuanto los hombres acometieran allá abajo en su confuso deseo de eternidad. Pero pronto vio levantarse los cimientos de la torre, porque los hombres estaban unidos y asociados, porque no paraban en su trabajo y se ayudaban unos a otros. Y entonces se dijo: «No desistirán de construir la torre hasta que la hayan terminado.» Por primera vez reconocía la grandeza del espíritu que él mismo había infundido a los hombres. Se dio cuenta de que ya no era su espíritu, el que descansó para siempre después de los siete días de trabajo, sino otro, más peligroso y maravilloso, infatigable, que no cejaría en el afán

de perfección. Y por primera vez se asustó Dios de los hombres, porque eran fuertes, porque eran semejantes a él formando unidad. Y empezó a meditar cómo podría parar la obra. Y descubrió que sólo podría ser más fuerte si ellos no se mantenían unidos, por lo que provocó su discordia. Y se dijo: «Confundámoslos para que ninguno entienda la lengua del otro.» Y entonces, por vez primera, Dios fue cruel con la humanidad.

Y la tenebrosa decisión divina se hizo realidad. Extendió su mano sobre los trabajadores, que abajo faenaban en perfecta armonía, y golpeó su espíritu. Había llegado la hora más amarga de la humanidad. De repente, de la noche a la mañana, en pleno trabajo, los hombres dejaron de entenderse. Se gritaban, pero nadie entendía el lenguaje de los demás, por lo que se encolerizaron unos contra otros. Arrojaron lejos ladrillos, azadas y paletas, discutieron y se pelearon hasta acabar abandonando la obra común y marchando cada uno a su país, a su casa. Se dispersaron por todos los campos y los bosques de la tierra sin preocuparse por construir ya nada más que su particular y estrecha vivienda, que no llegaba a las nubes ni hasta Dios, sino que justamente sólo protegía su cabeza y su descanso nocturno. Pero la torre de Babel, la poderosa torre, quedó abandonada; la lluvia y el viento arrasaron sus almenas, que ya casi tocaban el cielo, poco a poco se fueron hundiendo hasta desmoronarse y hacerse pedazos. Pronto fue sólo una leyenda recordada en cantares, y la humanidad olvidó la obra máxima de su juventud.

Pasaron cientos y miles de años, y los hombres vivieron desde entonces en el aislamiento de sus lenguas. Pusieron fronteras entre sus campos y países; fronteras entre sus creencias y costumbres, vivieron ajenos unos a otros, y cuando sobrepasaban sus fronteras era sólo para expoliarse mutuamente. A lo largo de siglos y milenios no hubo entre ellos unión alguna, sólo orgullo separador y labor egoísta. Pero como en un sueño, su infancia común debió de ser para ellos como la añoranza de una gran obra, pues con el paso del tiempo volvieron a tratarse y a recuperar inconscientemente la colaboración perdida. Algunos hombres audaces pusieron los cimientos, visitaron reinos ajenos llevando su mensaje y, poco a poco, los pueblos se hicieron amigos, aprendieron unos de otros, intercambiaron conocimientos, valores y metales y, progresivamente, descubrieron que la diferencia de lenguas no tenía por qué significar un

alejamiento, ni las fronteras, un abismo entre ellos. Sus sabios reconocieron que la ciencia aislada de un pueblo no podría por sí sola comprender la infinitud, y pronto los ilustrados cayeron en la cuenta de que el intercambio de conocimientos aceleraba el progreso común; los poetas tradujeron las palabras de los hermanos a las suyas propias y la música, la única de las artes que estaba libre de la estrecha atadura de la lengua, inspiró por igual los sentimientos de todos. Los hombres amaron más la vida desde que supieron que era posible una unidad más allá de la lengua, y hasta dieron gracias a Dios por lo que les había impuesto como castigo; le dieron gracias porque, con la pluralidad que les había impartido, les había dado la posibilidad de gozar del mundo de muchas maneras y de amar con conciencia más firme la propia unidad en medio de las diferencias.

Así, poco a poco, empezó a levantarse de nuevo en el suelo de Europa la torre de Babel, el monumento de la comunidad fraterna, de la solidaridad humana. Lo que los hombres eligieron para alcanzar el cielo y hermanar a Dios con el mundo ya no fue la materia bruta, ladrillos y arcilla, mortero y tierra. La nueva torre estaba construida con el material más delicado e indestructible del ser terreno, con espíritu y experiencia, con las sustancias anímicas más sublimes. Los cimientos eran anchos y hondos con una profundidad que se debía a la sabiduría del Oriente, mientras que la doctrina cristiana le dio el equilibrio, y la humanidad antigua aportó los sillares de bronce. Todo cuanto la humanidad había hecho hasta entonces, cuanto el espíritu terreno había llevado a cabo se incorporó a aquella torre, que iba subiendo. Cada nación aportó al monumento de Europa lo que había creado, los pueblos jóvenes se acercaron y aprendieron de los pueblos viejos, sumando su fuerza intacta a la sabia experiencia. Se intercambiaron los conocimientos, y el hecho de que cada uno trabajase de forma diferente no hizo más que exaltar el celo común, pues si uno hacía más, servía de acicate al vecino, y las desavenencias que a veces confundían a las naciones no pudieron contrarrestar la obra común.

Así creció la torre, la nueva torre de Babel, y nunca su flecha se elevó tanto como en nuestro tiempo. Nunca las naciones se implicaron tan mutuamente en su respectivo espíritu, nunca las ciencias se entrelazaron tan estrechamente, nunca el comercio entretejió una red tan maravillosa y nunca

las gentes de Europa amaron tanto a su patria y al mundo entero. En aquella embriaguez de la unidad debieron de sentir ya el cielo, pues los poetas de todas las lenguas empezaron precisamente en los últimos años a alabar en sus himnos la belleza del ser y de la creación, y, como anteriormente los constructores de la torre mítica, se sintieron dioses por la cercanía de la realización. El monumento subía, todo lo sagrado de la humanidad estaba en él reunido y la música lo rodeaba como una tormenta.

Pero el Dios que estaba por encima de ellos, el Dios inmortal como la misma humanidad, vio aterrado crecer de nuevo la torre que él había destruido, y de nuevo se asustó. Y de nuevo supo que sólo podría ser más fuerte si enviaba una vez más la discordia y lograba que los hombres no se entendieran entre sí. De nuevo fue cruel, de nuevo envió la confusión entre ellos; y ahora, tras miles y miles de años, se ha repetido en nuestra vida aquel momento espantoso. De la noche a la mañana los hombres, que habían creado en pacífica unión, ya no se entendieron entre sí, y al no entenderse se irritaron unos contra otros. De nuevo arrojaron su herramienta de trabajo y la utilizaron como arma agresiva: los ilustrados, su ciencia; los técnicos, sus descubrimientos; los poetas, sus palabras; los sacerdotes, sus creencias. Todo cuanto antes había servido para una obra viva se trocó en un arma mortífera.

Éste es nuestro momento pavoroso de hoy. La nueva torre de Babel, el gran monumento de la unidad espiritual de Europa, ha caído, y los trabajadores han desertado. Todavía se yerguen las almenas, sus pilares invisibles todavía se elevan sobre el mundo confuso; pero sin el esfuerzo común de sostenimiento y conservación se hundirá en el olvido, como aquella otra torre de los días míticos. Entre todos los pueblos hay muchos que así lo desean y que querrían rescatar de la maravillosa construcción lo que sus respectivas naciones aportaron a la empresa común, sin preocuparse de que se agriete, para exclusivamente con la energía mermada de su comunidad nacional alcanzar el cielo y el infinito. Pero otros siguen todavía en su puesto y piensan que jamás un pueblo, una nación, conseguirá alcanzar lo que apenas pudo la energía europea unida en siglos de común esfuerzo heroico. Son personas que creen ciegamente que ese monumento debe rematarse aquí, en nuestra Europa, donde se inició, y no tal vez en continentes extraños, en América, en Asia. Todavía no ha madurado la hora de la actividad común,

todavía es demasiado grande la confusión que Dios insufló en las almas y tal vez hayan de pasar muchos años antes de que los hermanos de otros tiempos puedan crear de nuevo en competencia pacífica contra el infinito. Pero nosotros tenemos que volver a la construcción, cada uno al puesto que abandonó en el momento de la confusión. Quizá durante años no nos veamos unos a otros en el trabajo, quizás apenas nos oigamos. Pero si cada uno en su puesto creamos con el viejo ardor, la torre volverá a subir y en las alturas las naciones volverán a encontrarse.

Texto publicado por vez primera en traducción francesa bajo el título «La Tour de Babel» en *Le Carmel*, Ginebra, abril-mayo de 1916. En alemán lo publicó primero *Vossische Zeitung*, Berlín, 8 de mayo de 1916; reeditado en *Pester Lloyd* el 1 de enero de 1930

## *Epílogo del editor alemán*

El ensayo sobre Montaigne que hemos puesto a la cabeza de esta compilación, es el último trabajo de Stefan Zweig. Hasta mucho tiempo después de su muerte no llegó el manuscrito a Europa: era un legajo de trabajos preparatorios, libretas de apuntes, primeras y segundas redacciones del texto que limó incansablemente, como era su costumbre, antes de soltarlo de la mano para consignar por escrito el supremo saludo a sus amigos con el que cerró su vida.

En la tranquila Petrópolis, la capital veraniega de Brasil, había encontrado un refugio, pero no el descanso. Trabajaba, leía, pensando que sólo había que leer a los realmente grandes: Goethe, Shakespeare, Tolstói, Montaigne. En un mundo de esclavitud, en un tiempo en el que «mi patria espiritual, Europa, se aniquila a sí misma», como escribió en su despedida, buscó consuelo en el primer pensador libre, en uno de los fundadores del legado europeo, cuyo modesto albacea se sentía Stefan Zweig. «Quien ha llegado es un amigo que me aconseja y me habla de sí. A veces hay en su voz un leve tono de melancolía por la fragilidad de nuestro ser humano, lo insuficiente de nuestra inteligencia, la estulticia de nuestros dirigentes, el absurdo de nuestro tiempo; aquella noble tristeza que su discípulo Shakespeare supo infundir de manera inolvidable a sus personajes favoritos: Hamlet, Bruto y Próspero. Pero después vuelvo a percibir su sonrisa: ¿por qué te lo tomas todo tan en serio?, ¿por qué te dejas atormentar y abatir por la insensatez y la brutalidad de tu tiempo? Todo eso roza simplemente tu piel, tu vida exterior, no tu “yo” íntimo.»

Es la nota que redacta para el capítulo primero de su ensayo sobre Montaigne. Cita la palabra de Goethe sobre la «ciudadela», la morada más secreta de su corazón, y con ella titula uno de los capítulos. Anota: «Entonces como hoy el mundo desgarrado, un campo de batalla. La guerra elevada al summum de la bestialidad.» Y como una premonición de su propio destino,

de su situación personal, esta nota interrumpida: «1593. Se cansa. La muerte. La torre. El único paseo. La muralla. Desde allí todo se dom...»

Es como si con esto Stefan Zweig hubiera tocado el motivo de su propia muerte y como si el acorde hubiera sido interrumpido por una fuerza más alta antes de su vibración.

Pero cierra ese último trabajo con mano firme: «A nadie debemos estar más agradecidos que a quienes, en una época tan inhumana como la nuestra, refuerzan lo que hay de humano en nosotros, a quienes nos exhortan a no malbaratar lo singular e inalienable que poseemos, nuestro “yo” más íntimo. Pues sólo quien se mantiene libre frente a todo y frente a todos aumenta y preserva la libertad del mundo.»

Sobre el agradecimiento a sus amigos, camaradas, modelos o compañeros de viaje versa la mayor parte de los demás trabajos que hemos reunido en este libro. No siempre son los grandes personajes a quienes dedica sus ideas en la soledad de Petrópolis. Entre ellos hay nombres medio olvidados u olvidados por completo, pero ninguno que no fuera importante para Stefan Zweig como auxiliar y colaborador en la construcción de aquella torre invisible, aquella cámara del tesoro a la que dedicó una de sus fantasías ensoñadoras. Su tarea principal la veía en agradecer y ensalzar; la polémica o el sondeo crítico y despiadado no eran cometido suyo, por más que supiera distinguir perfectamente y pudiera rechazar de manera implacable cuando veía en peligro la «ciudadela». Entiéndase por lo mismo esta compilación como agradecimiento a un multiplicador y conservador incansable de nuestra común herencia espiritual, amenazada una y otra vez por la indiferencia y el olvido, así como por la maldad o la estupidez desatada. Aunque la hemos titulado *El legado de Europa*, la apertura del mundo tiene que llegar hasta la India o Japón, cosa que para Stefan Zweig resultaba una evidencia y que no postergaba al dirigirse a sus amigos en el saludo de despedida: «¡Ojalá vean el amanecer después de la larga noche!»

RICHARD FRIEDENTHAL

## Sobre el autor y la obra

Stefan Zweig (Viena, 1881-Petrópolis, Brasil, 1942) fue un escritor enormemente popular, tanto en su faceta de ensayista y biógrafo como en la de novelista. Su capacidad narrativa, la pericia y la delicadeza en la descripción de los sentimientos y la elegancia de su estilo lo convierten en un narrador fascinante, capaz de seducirnos desde las primeras líneas. En Acantilado se ha publicado la mayor parte de su obra narrativa y ensayística.

Richard Friedenthal, editor y gran amigo de Stefan Zweig, reunió en *El legado de Europa* distintos ensayos en los que el escritor austríaco rinde homenaje a los artistas que supieron expresar la esencia de la conciencia común europea. Tras la fragmentación de esa patria compartida que fue Europa, Zweig la reconstruyó en el único mundo donde le era posible, el del espíritu. En esta reconstrucción le ayudaron aquellos autores que fueron sus compañeros de viaje: Montaigne, Chateaubriand, Wassermann, Rilke, Roth..., artistas y amigos que, a modo de herencia, Zweig inmortaliza en el tiempo, para que permanezcan imperecederamente en nuestra conciencia.

# Notas

[1] Traducción de J. M. Valverde, *Historia de la Literatura Universal*, vol. 7, pág. 54. (N. del T.) <<

[2] «Isla», en alemán. (*N. del T.*) <<

[3] Colección de textos clásicos, muy económica y sencilla. (*N. del T.*) <<