

DOSSIER

Lápices de colores

CLAUDIO MAGRIS

*La escritura tiene colores diferentes.
Diversos colores, diversas escrituras, también
en el espacio de aquella que las abraza a todas:
la escritura única e irrepetible de cada autor.
Claudio Magris se vale de un curioso hábito de
un escritor al que admira, que usaba tonalidades
distintas en su correspondencia, para intentar
comprender cómo se ha acercado a la literatura,
tanto la creativa como la de reflexión*

Con motivo de la entrega del Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances 2014, el pasado 29 de noviembre, en la ceremonia inaugural de la XXVIII Feria de Guadalajara, se celebró al triestino Claudio Magris. Presentamos aquí el texto que leyó en dicha ocasión, donde reconstruye con una belleza deslumbrante el origen y conformación de sus obras más significativas, así como la sensible e inteligente semblanza que preparara Esther Cohen para el mismo festejo



ARTÍCULO

Lápices de colores

CLAUDIO MAGRIS

Hace muchos años, Heimito von Doderer, el gran narrador austriaco, teórico y creador de la “novela total”, me envió un ejemplar de su obra maestra *La escalinata de Strudlhof*, con una afectuosa, amplia y autoirónica dedicatoria escrita con seis lápices de colores. Algunas letras en azul, otras en rojo, una palabra entera en amarillo, y así sucesivamente. Aquella dedicatoria era probablemente también autoirónica porque utilizaba colores diferentes para escribir —a mano— sus novelas, largas como la vida misma; los colores diferenciaban los distintos planos de la novela: la narración de los sucesos, el flujo de la conciencia, las descripciones... Utilizar colores diferentes también para escribir la dedicatoria significaba que toda escritura —así fueran unas cuantas líneas— es un texto, un tejido de planos diferentes, rico en referencias; sostenido por una tensión entre la totalidad y el fragmento, lo dicho y lo no dicho. La escritura tiene colores y lápices diferentes, también para quien no escribe a mano, como lo hace Doderer. Diversos colores, diversas escrituras, también en el espacio de aquella que las abraza a todas, la escritura única e irrepetible de cada autor.

No sé cuántos lápices debería tener yo cuando, en la mesa de mi cuarto o en la del café San Marco en Trieste, intento garabatear mis páginas. Un color simple y definido es el del lápiz con el que se escriben los libros (al menos es lo que yo hago y he hecho en el pasado), e incluso los textos breves de los que conocemos, antes de empezar, la naturaleza, el tema, el objetivo. Es el caso de los textos de crítica literaria. Por ejemplo, cuando me senté a escribir una monografía sobre Wilhelm Heinse, un autor alemán de finales del siglo XVIII, no sabía a qué resultado llegaría, pero sabía cuál era el tema y el objetivo de aquella escritura, es decir, el análisis de la obra del autor. El color de mi lápiz era firme, no irradiaba reflejos ni reverberaciones misteriosas, no se confundía con otros colores, no cambiaba su significado, como por ejemplo un azul marino puede evocar nostalgia, o bien felicidad en un mismo instante, pálido color de la angustia y la muerte. Pero ya en otros estudios críticos se había insinuado de pronto una inquietante ambigüedad, una estimulante y perturbadora incertidumbre sobre lo que

yo estaba buscando. En un libro que escribí sobre Hoffmann, el genial escritor romántico y decimonónico, artista del inconsciente y de la figura del doble, me introduje en su obra y en el Romanticismo europeo que se refleja en ella. Aventurarse en el caos de sueños y fantasmas de sus relatos, donde el Yo narrativo de pronto se sorprende hablando con una voz desconocida y extraña que lo extravía, lo hechiza o lo devasta, requería no solo un análisis histórico y crítico de la obra, sino que exigía internarse en los laberintos ignotos de la vida e incluso de mi propia vida. Mientras más avanzaba en la escritura, menos sabía lo que me esperaba, cuál era el verdadero objetivo de mi búsqueda; el color de la escritura se desvanecía como una nube y cada vez ignoraba más qué libro estaba escribiendo aunque controlara meticulosamente cada detalle.

Este proceso, existencial y estilístico, se fue acentuando progresivamente aun antes de que empezara a escribir ficción, y enseguida se convirtió en una ley de la escritura. El ensayo, por ejemplo, es una escritura que se hace a tientas, ensayando, y el argumento se va creando conforme se avanza, mientras se busca se construye. Una escritura que habla de algo para expresar otra cosa, que no se puede decir directamente, y que el propio autor va conociendo poco a poco, lo indescible detrás de cada imagen. Cuando escribí mi primer libro, *El mito Habsbúrgico* (1963), no sabía bien lo que quería escribir y esto me sucede todavía; solo cuando llego a una tercera parte o a la mitad sé qué libro quiero escribir, cuál es la metáfora detrás del tema explícito y cuál es su verdadero objetivo —por ejemplo, cuando se escribe un poema sobre un árbol y la luz que lo envuelve, puede ser la única manera en ese momento para expresar el amor por una persona—. *El mito Habsbúrgico* celebraba el mundo austriaco como el mundo del orden que había descubierto el desorden, una literatura que había denunciado el vacío, el sinsentido, la crisis de la civilización. Un laboratorio del nihilismo contemporáneo a la vez que una guerrilla en su contra.

Pero me di cuenta de esto mientras lo estaba escribiendo y ya hacia el final. Probablemente no lo habría escrito si no hubiese nacido y crecido en el *mestizaje*¹ de Trieste, la ciudad de los patriotas italianos que con frecuencia tienen apellidos alemanes, eslavos, judíos

o húngaros, en donde el creador de la literatura triestina, Scipio Slataper, murió sirviendo como voluntario en la primera Guerra Mundial luchando para que Trieste se volviera italiana. Su libro *Mi Carso* (1912) se inicia con estas palabras: “Quisiera decirles”. Slataper hubiera querido decir que había nacido en el Carso, en Moravia o en Croacia. Naturalmente que no es cierto, él nació en Trieste, pero expresa el deseo de hablar a los otros, a los italianos; pero él también es italiano y poco después moriría en la Gran Guerra para que Trieste se anexara a Italia. Si en México existe la *mexicanidad* en Trieste existe la *triestinidad*; ambas suscitan apasionamiento, pero no es seguro que en realidad existan. De todas formas, en pocos lugares como en Trieste se vive la obsesión por la *otredad*, literariamente fecunda y potencialmente nociva, como cualquier fijación por la propia identidad, en lugar de vivir simplemente sin pensar demasiado en ello.

De igual forma, el ensayo *Lejos de dónde* (1971) dedicado a la civilización hebraico-oriental y vinculado con mi pasión por Isaac Bashevis Singer, a quien conocí personalmente y ha sido uno de los grandes encuentros de mi vida, tuvo su primer origen en la lectura casual de una narración hebraico-oriental: la historia de dos judíos de una pequeña ciudad de Europa del Este. Se encuentran en una estación de tren, uno de ellos lleva muchas maletas y el otro le pregunta: “¿Adónde vas?” Y este responde: “Voy a Argentina”. Aquel comenta: “¡Vas muy lejos!” Y el primero dice: “¿Lejos de dónde?” Una respuesta talmúdica, que responde con una pregunta; esto significa por una parte que el judío, que vive en el exilio, siempre está lejos de todo y, por otra, que teniendo una patria en el Libro, en la tradición, en la Ley, nunca se está lejos de nada. Me dediqué a leer historias de *ghetto* de todos los países posibles, a autores clásicos y a menores de la literatura en yiddish, historias jasídicas, relatos de todo el mundo y sobre todo de Europa centro-oriental. Una civilización que ha sufrido con tremenda violencia la erradicación, el exilio, persecuciones, amenazas de aniquilación de su identidad... a todo esto se han enfrentado oponiendo una resistencia extraordinaria individual y un humorismo indestructible. Éxodo, exilio, pérdida del Yo y una increíble resistencia del Yo mismo.

Pero poco a poco aquel libro se convirtió en una especie de metáfora de mi propia vida, de mis afectos más profundos, de mi existencia.

Así nació también *Danubio*. En septiembre de 1982, con Marisa mi esposa y algunos amigos hicimos

1 En español en el original. [N. de la T.]

un viaje a Eslovaquia. Estábamos entre Viena y Bratislava, cerca de la frontera Este con lo que se ha dado en llamar “la otra Europa” (creo que mucho de lo que he escrito ha surgido del deseo de quitar ese adjetivo “otra”, de lograr que se comprenda que esa Europa es igualmente digna). Veíamos fluir el Danubio, el esplendor de sus aguas, su color no se diferenciaba de la hierba y los prados; no se distinguía bien dónde empezaba y dónde terminaba el río, qué era río y qué no. Estábamos viviendo un momento de felicidad y armonía, uno de esos raros instantes de concordancia con el flujo de la existencia. De pronto vimos un cartel: “Museo del Danubio”. Esta palabra, *museo*, aparecía tan ajena al encanto del momento, cuando Marisa dijo: “¿Qué pasaría si continuásemos vagando hasta la desembocadura del Danubio?”. Así comenzaron esos cuatro años de viajes, escritura y re-escritura, vagabundeos donde el Danubio y la *Mittleuropa* se convierten en la Babel del mundo actual. La escritura de *Danubio* es mestiza, impura, mezcla de géneros y de registros estilísticos, como las aguas del verdadero río —que no son azules—. Esto es válido, en formas diversas, para todos mis libros, novelas, relatos y *pièces*² teatrales que he escrito.

La escritura es a la vez un agente de aduana y un contrabandista; establece fronteras y las trasgrede. Lápices, colores diferentes, son usados por la escritura ético-política y por la propiamente literaria, de invención. Yo he escrito libros de fantasía, de invención, pero hace 47 años que escribo para el *Corriere della Sera*, frecuentemente sobre asuntos ético-políticos. Lo que da orden al mundo es la sintaxis, y las dos escrituras —la ético-política y la fantástica, narrativa-teatral— tienen sintaxis completamente distintas.

La escritura ético-política, al menos en lo que me concierne, es una escritura paratáctica, implacable, clara, fuerte, constituida esencialmente por frases importantes. Cuando se protesta por algo, cuando se denuncia o se ataca algo, es natural expresarse según manda el Evangelio: “Que tus palabras sean sí sí, no no”, con una claridad despiadada. Tal claridad se expresa sobre todo con una sintaxis paratáctica y clara. En cambio, cuando se narra, cuando se relata la historia de un hombre, la escritura se vuelve más compleja porque un hombre no es nunca reductible a una realidad unívoca de su persona. La escritura, en el intento de aferrar esta realidad humana mutable y compleja, a su vez se vuelve compleja, contradictoria, hipostática, una escritura en que las frases principales que dicen o deberían decir lo esencial son corregidas, atenuadas, puestas en duda por frases secundarias, por oraciones concesivas, por subjuntivos, por condicionales. Una escritura en la que lo que sucede se combina inextricablemente con lo que podría o debería suceder. La escritura es como un río que siempre desborda sus márgenes. La escritura siempre nos rebasa. A veces es la escritura la que nos revela el tema, la historia que escribiremos y que hasta ese momento no sabíamos que escribiríamos. Mi primer relato o novela breve, *Conjeturas sobre un sable*, surgió de esa manera. Había escrito un artículo para el diario *Corriere della Sera* donde evocaba el trágico y grotesco suceso histórico de los cosacos que, durante la segunda Guerra Mundial, recibieron de los nazis la promesa de obtener una patria, un *Kosakenland*, que estaría situada en alguna región de la Unión Soviética. Pero ya que la guerra, gracias a Dios, iba cada vez peor para los nazis, la patria prometida debía moverse cada vez más hacia el Oeste, como en un juego trágico, hasta que durante unos meses se situó provisionalmente en Carnia, una región del confín oriental de Italia entre Trieste y Udine, donde yo estaba de niño, en el último invierno de la guerra (1944-1945) y pude ver a algunas de estas personas. Los nazis habían sacado del olvido y del exilio al viejo líder cosaco Krasnov, que siempre vestía su colorido uniforme del pasado y había creado una especie de cuartel general o corte cosaca en un pequeño albergue de un pueblo. En las últimas semanas de la guerra, los cosacos habían logrado huir del cerco partisano y en Austria se habían entregado a los ingleses porque les habían prometido no entregarlos a los soviéticos. Sin embargo, sí fueron entregados a los soviéticos y casi todos fueron ajusticiados. También Krasnov fue capturado en Moscú en 1947. Pero durante mucho tiempo se creyó —y uno que otro lo cree aún— que Krasnov había muerto durante el último enfrentamiento contra los partisanos, no endosando su extravagante y anacrón-

nico uniforme sino el atuendo de un simple soldado y había sido confundido con un viejo cosaco muerto y sepultado en aquel lugar. Cuando se abrieron los archivos soviéticos, se supo que Krasnov había sido capturado en Moscú. Pero aun después de que se fuera a conocer esta indiscutible verdad, muchos, sobre todo en aquellas tierras, se obstinaban en creer que Krasnov era aquel viejo muerto en su escuálido uniforme. Yo relaté en el *Corriere della Sera* ese episodio, narrando obviamente los hechos históricos realmente acontecidos y por supuesto también la muerte de Krasnov en Moscú. Pero cuando releí el artículo noté que estaba lleno de frases concesivas, de condicionales, subjuntivas, de “quizás”, que parecían crear la duda en el lector acerca de la verdad de la muerte de Krasnov, como si también yo, en el fondo, quisiese convencerme de que Krasnov había muerto en Moscú. Entonces me pregunté qué verdad humana, existencial, poética, había en aquel deseo de creer en una versión históricamente falsa.

Para comprender esto, hay que recurrir a la literatura que —decía Manzoni— no es cierta en los hechos, pero cuenta cómo los hombres los vivieron. Es un tema muy borgiano, y de hecho, cuando pasé una velada con Borges en Venecia, quise regalarle ese tema, ese argumento. Pero él me acarició suavemente el brazo y me dijo: “No, usted debe escribirlo, es una historia de su vida”. Así la literatura universal perdió una obra maestra, pero yo me desbloqueé y escribí mi primer texto narrativo, *Conjeturas sobre un sable*.

Otro episodio que revela esa fuerza y autonomía de la escritura e impone sus leyes es lo que presencié cuando Marisa Madieri escribió su *Verde agua*, libro tan apreciado en particular en los países de lengua española. Hay un personaje femenino inspirado en un personaje real de impetuosa, desbordante y astuta vitalidad (también con conductas moralmente reprochables) y una gran fidelidad a los detalles. Marisa sentía por esta persona una profunda y justificada aversión. Pero cuando narró este personaje, mantuvo sus características negativas y acentuó esos aspectos fascinantes de su vitalidad como su humorismo cínico y su inteligencia veloz aunque ignorante. El resultado fue un personaje impetuoso y mucho menos odioso de lo que la autora hubiese querido. Aquí es válido lo que una vez dijo Tolstói: “Perdí el control sobre Anna Karenina. Ella hace lo que quiere”.

Hay tantas escrituras: las que dan voz a la tragedia y al horror de la vida y aquéllas que dan voz a su encanto; las que se obsesionan con la verdad y aquéllas que pretenden reinventar el mundo. Está la escritura que nace en la cabeza, en el conocimiento intelectual, y aquélla que nace en la mano, en la creatividad que ignora que el autor entiende menos su obra que los demás, como me sucedió cuando hablaba con Singer y me daba cuenta de que yo entendía más sus grandes obras, sus relatos y parábolas que había escrito él y no yo.

Hay la escritura que informa sobre el mundo, que detecta las necesidades y denuncia las injusticias; también la escritura que se practica como “buen combate”, para usar la expresión de san Pablo, en defensa del ser humano, y hay la escritura que se practica con absoluta e irresponsable libertad.

Hay una increíble paleta de colores diferentes, a veces cada uno separado en su propio recipiente, como en la escuela, en las clases de dibujo y pintura con acuarelas, y otras veces mezclados en un color imposible de nombrar.

La dialéctica que siento con más fuerza es aquella que se da —recordando la definición del gran Ernesto Sábato, de quien tuve la fortuna de ser amigo— entre la escritura diurna y la nocturna. En la primera, un escritor, aunque invente, expresa un mundo en el que se reconoce, del que enuncia sus valores, su modo de ser. En la segunda, el escritor ajusta cuentas con algo que de pronto surge dentro de él y que tal vez no sabía que tenía: sentimientos, pulsiones inquietantes, “verdades detestables”, como escribió Sábato, que lo dejan estupefacto, lo horrorizan, le muestran un rostro suyo que no conocía, lo ponen frente a frente con la Medusa de la vida que en ese momento no puede ser enviada con el peluquero a que le corten la cabellera de serpientes para que esté presentable.

Es la escritura en la que habla una especie de sosia del autor y éste, aunque le gustaría que el sosia dijera cosas distintas de las que está diciendo, no puede hacer sino —si es honesto— dejarle la palabra. ¿Lápiz negro? En lo que me concierne, en la narrativa —especialmente en la novela *A ciegas*, y en la que estoy escri-

biendo y quizás publique en unos meses— y en los textos teatrales (sobre todo en *Exposición*) predomina la escritura nocturna.

Comencé a escribir *A ciegas* en forma lineal, tradicional, pero no funcionó, no podía funcionar porque en una narración el “cómo” —es decir el estilo, la estructura, la escritura— debe corresponder, identificarse incluso, con el “qué”, con la anécdota, y con su sentido o sinsentido. No se puede escribir de forma tradicional, ordenada, racional, armónica, una historia de delirio, de descomposición de los sentidos, de desorden descomunal. El desorden y la tragedia están en las cosas y en las palabras. Logré, en un impulso creativo, en medio del gran mar *conradiano* que es la novela moderna contemporánea, cuya estructura se construye disgregándose y difiriendo o alternando las revelaciones del significado y la relación fundamental con el tiempo y con la Historia, la relación entre novela contemporánea e Historia, entre escribir la Historia y escribir historias, entre relatar e inventar la realidad, *History as Fiction*, *Fiction as History*, como escribiera Norman Mailer y que muchos otros han repetido. Mientras escribía *A ciegas*, me debatía en la escisión entre la forma de verdad que la novela (si quiere ser auténtica) puede encontrar solo a través de la distorsión, y la otra forma de verdad ético-política que, en cambio (como era el caso), solamente puede ser encontrada apegándose a la razón y a la racionalidad que los oleajes de la épica parecen haber llevado al naufragio. Me di cuenta después, una vez terminado el libro, cuánto le debe a *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso, a su flujo aglutinante que arrastra —en una mezcla de erudición, sensualidad y delirio— núcleos intrincados de vida y de Historia. Para la novela del siglo XIX —grande o menor— la acción del individuo estaba inserta en una Historia difícil pero no del todo irracional. El escritor decimonónico, cuando inventaba historias, podía fiarse de la misma licencia de la Historia que él expresa en sus escritos históricos y políticos. Y puede incluso usar un estilo de alguna manera análogo. La escritura de Victor Hugo en *Los miserables* no es demasiado distinta de la de sus polémicas contra Napoleón III; Kafka o Rulfo, en cambio, no hubieran podido escribir una declaración política o un mensaje de solidaridad a las víctimas de la explotación con el mismo lenguaje de la *Metamorfosis* o de *Pedro Páramo*. Las obras maestras del siglo XIX, escribió un célebre escritor italiano, Raffaele La Capria, son obras maestras imperfectas. Con estas palabras no pretendía naturalmente negar la grandeza de Kafka, Svevo, Joyce o de los grandes autores latinoamericanos, sino que quería subrayar cómo estos autores habían asumido, en las estructuras mismas de su narrativa, el desorden del mundo, la dificultad o la imposibilidad de entenderlo y de expresarlo conforme con un orden, el *maelstrom* que hace colapsar cosas y palabras.

¿Por qué se escribe? Por tantas razones: por amor, por miedo, como protesta, para distraerse ante la imposibilidad de vivir, para exorcizar un vacío, para buscarle un sentido a la vida. A veces para establecer un orden, otras para deshacer un orden preconstruido; para defender a alguien, para agredir a alguien. Para luchar contra el olvido, con el deseo —tal vez patético pero grande y apasionado— de proteger, de salvar las cosas y sobre todo los rostros amados, de la abrasión del tiempo, de la muerte. Escribir es también un intento de construir un Arca de Noé para salvar todo lo que amamos, para salvar —deseo vano e imposible, quijotesco pero inextirpable— cada vida.

No sé qué color tenga este grácil y maltrecho barquito de papel que podemos construir con nuestras palabras; lo sabemos destinado a hundirse pero no por eso dejamos de escribir. Y si se hunde, esa escritura no es de color negro, la ausencia de color, sino blanco, o sea la unión de todos los colores. ◀

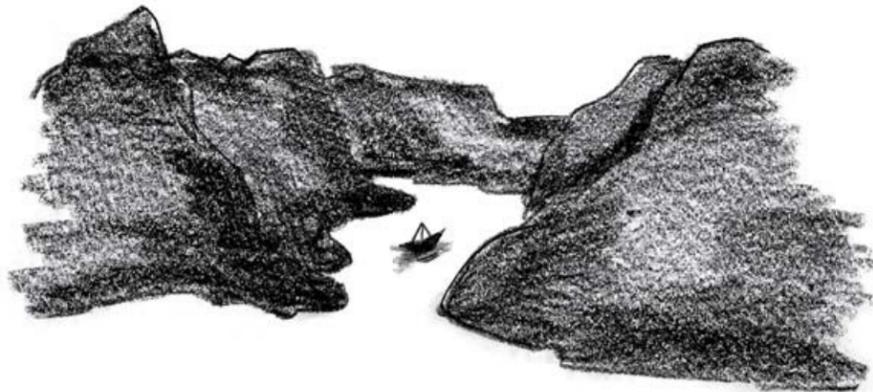
Traducción de Dulce Ma. Zúñiga.

Claudio Magris es autor de más de 20 obras que exploran la tradición germánica, el sentido del viaje y su natal Trieste. Además del Premio FIL de Literatura ha recibido importantes reconocimientos internacionales, entre los que destacan el Leipzig Book Award en 2001, la medalla de oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid en 2003 y el Premio Príncipe de Asturias de las Letras en 2004.

2 En francés en el original. [N. de la T.]

Claudio Magris, el “infinito viajante”

ESTHER COHEN



Hombre de frontera, escritor de frontera, pensador de y desde múltiples fronteras, Claudio Magris recibe hoy el Premio FIL de Literatura en Lenguas Romanes. Éste viene a sumarse a una larga lista de reconocimientos y galardones que ha obtenido a lo largo de su vida de escritor: el Premio Strega (1997), el Premio Erasmus de Holanda (2001), el Premio Príncipe de Asturias (2004), entre muchos otros. Motivos, sin duda, para congratularse. Sin dejar de lado el valor de cada uno de estos premios, fruto del trabajo intelectual de Claudio Magris a lo largo de su vida, quisiera detenerme, en cambio, en el hombre, el escritor y pensador que abrió a los ojos del mundo el universo mítico del imperio austrohúngaro, de ese imaginario desgarrado y melancólico que él mismo rescató del alemán con el nombre de *Mitteleuropa*. Es esa “su mitteleuropa” la que Magris despliega como espacio geográfico e imaginario de su erudito trayecto. Sucede a menudo que, a la manera de Ulises, el regreso a casa no es necesariamente el regreso a lo Mismo sino a un Mismo enriquecido. Y esto lo sabe muy bien Claudio Magris, el “infinito viajante” que, como él mismo escribe: “Viajar no para llegar sino para viajar. Para llegar lo más tarde posible, para no llegar posiblemente jamás”. Si hubiera que pensar la obra de nuestro premiado, sin duda diría que sus ensayos, escritos diversos y novelas son fragmentos de un todo que gira obsesivamente alrededor de una inquietud: Mitteleuropa. Su recorrido por ese cosmos que se mira reflejado en la figura del emperador Franz Joseph y en ese Danubio que lo atraviesa, no se agota en ninguno de sus libros, cada uno aparece como continuación y refuerzo del anterior, no importa si se trata de un libro de ensayos o de una novela como *Danubio*, de la cual el autor reconoce que se trata de una de autobiografía interior. Alguna vez, en una entrevista, Claudio Magris habló de su experiencia del Danubio como viaje que señala su propia vida. *Danubio* “es una especie de novela sumergida: escribo sobre la civilización danubiana, pero también del ojo que la contempla”, y fue redactado “con la sensación de escribir mi propia autobiografía”. Porque el Danubio y el mar son actores silenciosos que fluyen secretamente a lo largo de su escritura, escritura hecha de agua, como el mismo autor confiesa: “prefiero el mar a la política. Pero sé también que para que todos puedan ir al mar es preciso interesarse por la política”.

¡Hombre libre, siempre amarás el mar!, escribe Baudelaire, y Magris no podría estar más de acuerdo porque es ahí donde se juegan sus pasiones. “El mar es el telón de fondo de todo: del amor, del significado, del naufragio, de la muerte, el mar es el abismo en el que incluso se puede convivir mejor con las tinieblas.” Tuve el privilegio de verlo en Trieste, preparándose para lo que los italianos llaman *fare il bagno*, es decir, ir al mar en el verano, entusiasmado como un niño a quien le está reservada una sorpresa, por demás conocida pero siempre única. Para Claudio este sumergirse en las aguas del Adriático, un mar “suyo” siempre presente en su vida y obra, conlleva todo un ritual festivo. No por algo se vive en Trieste, frente a ese mar “abisma” pero que también es vida, eso, sobre todo vida.

A partir de su tesis doctoral, escrita a los 22 años, *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna* (1963) y su *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale* (1968), Magris delimitó, quizás sin ser del todo consciente, el campo donde sembraría hasta la fecha su pensamiento y escritura. Desde la perspectiva de su entrañable Trieste, a la que apela en todo momento como su más devoto admirador, Magris observó y sigue observando el tiempo que le tocó vivir de cerca con un ojo crítico a la vez que melancólico. Crítico aunque atrapado también en la fascinación por ese universo perdido y su literatura. Es la tierra de Franz Tunda de Joseph Roth, en su *Fuga sin fin* o el de Trotta de *La Marcha Radetzky* del mismo autor, donde el derrumbe del Imperio austro-húngaro deja a sus ciudadanos en la más mísera indefensión, al que Magris dedicará una vida de estudio. A esa geografía resquebrajada, dolida en lo más profundo, al tiempo que a su belleza taciturna y en momentos desesperanzada, Magris entrega su pluma con ferviente entusiasmo. Desde el café San Marco, en Trieste, donde una mesa lo espera pacientemente día con día, el escritor se asume también como un ciudadano de frontera, como sus autores, atravesados todos ellos por esa disgregación existencial que significó la primera Guerra Mundial y la caída del Imperio. Pero la frontera para nuestro escritor no es una limitación; por el contrario, es fuerza y fuente de su riqueza literaria. Habitante de varios espacios y varias lenguas, Magris se convierte en un sabio que logra con su intuición deslizarse por ese mundo, como el Danubio que irriga con sus aguas tanta historia, tanta literatura, tanta pasión.

Danubio, la novela que dio fama mundial a Claudio Magris, es un género muy particular de escritura que va de la novela al ensayo, a la autobiografía, la historia cultural y el libro de viajes. Todo eso con la conciencia de que vivir en una ciudad de frontera tiene también consecuencias en la forma de mirar el entorno, pero también en la exigencia del pensar y del escribir. Ninguna concesión en cuanto a la rigidez de los formatos académicos, ninguna exigencia tampoco de unidad narrativa; no, para quien habita en Trieste, a la que por cierto dedica un maravilloso libro: *Trieste. Un'identità di frontiera*, las reglas literarias no existen; si se vive a caballo de universos y lenguas distintas, la literatura se abre como abanico multicolor que se niega a cerrarse a una sola y canónica manera de escribir. Siempre me sorprendió la capacidad de concentración de Magris en los cafés, donde según sé, sigue escribiendo a mano, rechazando las nuevas tecnologías; lo cierto es que todavía hoy está convencido de la fuerza de la mano, y de que la experiencia de escribir pasa por el roce de la pluma con el papel. Sus autores que van de Musil a Kafka, de Grillparzer a Roth, a Bashevis Singer se mueven en las aguas del Danubio, en la lengua alemana, pero también en el *shtetl* del judaísmo oriental. En su libro *Lontano da dove*, el propio Magris cita un fragmento de la novela de Bernard Malamud, *El hombre de Kiev*, que resuena, a pesar de la distancia, en ese universo perdido tantos años antes; cito: “Si me hubiera quedado en el *shtetl*... Si me hubiera quedado en el *shtetl* no hubiera sucedido jamás... Una vez que te vas, estás afuera, a la intemperie: llueve y nieva. Nieva historia”. Y, en efecto, esa historia no es sino la del nazismo y la desaparición de dos terceras partes del judaísmo europeo,

particularmente aquellos del Este, de ese cosmos cerrado y, por ello, aparentemente protegido del *shtetl*. Hablando de Joseph Roth, Magris escribe: “Roth se retrae y observa la realidad que lo conforma desde una perspectiva descentrada, desde la falta de un punto central y coordinador. Tal vacío es el resultado de la disolución del imperio y del *shtetl*...” “Es justamente la falta de un punto de apoyo, quizás utópico..., lo que hace de él (Roth), en esta fase, un *poeta moderno del vacío y de la ausencia de significados*.” Ese desamparo de la posguerra fue el ocaso de una civilización al tiempo que el surgimiento de una literatura riquísima que se dobió de esa desolación que lo dejó a la intemperie, y que fue genial en su empeño. Es cierto, como dice Walter Benjamin, que 1914 marcó un parteaguas en las sociedades occidentales y que dejó a millones de seres que regresaban de las trincheras sin nada que contar. Pero también es cierto que los novelistas de los que se ha ocupado Claudio Magris: Joseph Roth, Stefan Zweig, Franz Kafka, Robert Musil, Hugo von Hofmannsthal, etcétera, fueron capaces de responder al aplastamiento “casi total” de la dignidad humana.

El interés y fascinación por ese “imperio perdido” que Magris ha desplegado en toda su literatura, de ficción y ensayística, me remite tanto a la atmósfera que él mismo describió en su libro *Lontano da dove* —del que me declaro sensible admiradora—, como a un fragmento de *Fuga sin fin* del propio Roth, a quien no puedo evitar referirme. Magris me abrió los ojos a ese imaginario extraordinario y abismal, y leyendo este fragmento de Joseph Roth, espero que Claudio sienta el afecto y la admiración que le tengo.

“Era el 27 de agosto de 1926, a las cuatro de la tarde. Las tiendas estaban llenas, las mujeres se agolpaban en los almacenes, en los salones de moda giraban los maniqués, en las confiterías charlaban los desocupados, en las fábricas zumbaban las ruedas, en las orillas del Sena se espulgaban los mendigos, en el bosque de Bolonia se besaban las parejas, en los parques los niños montaban en los tiiovivos. En ese momento vi a mi amigo Franz Tunda, treinta y dos años, sano y despierto, un hombre joven y fuerte, con todo tipo de talentos; estaba en la plaza frente a la Madeleine, en el centro de la capital del mundo, y no sabía qué hacer. No tenía profesión, ni amor, ni alegría, ni esperanza, ni ambición ni egoísmo siquiera.

Nadie en el mundo era tan superfluo como él.”

Regresando a nuestro homenajeado, me pregunto ¿si no es acaso la obra de Claudio Magris iluminadora, no sólo de una época sino de nuestro presente? Y me contesto definitivamente que sí. La literatura de Magris nos habla de un aparente “lejos de dónde” pero aterriza en este nuestro presente lleno de vacío y horror, la caída del imperio austro-húngaro, la barbarie que desató la primera Guerra Mundial y el reacomodo del *mapa mundi*, son tan actuales como lo es, para nuestro país, el dolor y este tiempo aciago.

Caro Claudio, tanti auguri! ◀

Esther Cohen es doctora en filosofía por la UNAM y especialista en semiótica por la Universidad de Bolonia, Italia. Entre sus obras más destacadas se encuentra Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento.