

# A Beneficio De Inventario

*Marguerite Yourcenar*

## Las caras de la Historia en la Historia Augusta

Si de todas las historias grabadas por la memoria humana, ha sido la de Roma la que hizo pensar a más filósofos, soñar a más poetas y declamar a más moralistas, se debe en parte al genio de un reducido número de historiadores romanos (más un par de historiadores griegos) que contribuyeron poderosamente a prolongar hasta nuestros días el recuerdo y el prestigio de Roma. Y si César sigue representando para nosotros -pese a todas las muertes violentas perpetradas a políticos de entonces acá- la imagen por excelencia del dictador asesinado, es por obra de Plutarco, que nos muestra a los conjurados en el Senado abalanzándose sobre el divino Julio. Por causa de Tácito, Tiberio figura siempre como el prototipo del tirano misántropo y Nerón como el del artista fracasado. Y dado que la obra biográfica de Suetonio nos habla de los doce emperadores, las estanterías de nuestras bibliotecas y las fachadas de los palacios renacentistas se ven casi obligatoriamente coronadas con los doce bustos de los Césares.

Pero estos grandes historiadores (varios de los cuales fueron primero y sobre todo grandes estilistas) florecieron todos -para emplear esta expresión- durante los siglos que van de la juventud de César a la madurez de Adriano. El insulso Domiciano, con quien cierra Suetonio la lista de los doce Césares, es el último emperador romano que goza de un gran retratista. Después de él y durante los trescientos cincuenta y pico años que aún transcurrieron hasta la caída de Roma, apenas poseemos más que unos cuantos testigos mediocres, no sólo ambiguos (siempre lo son), sino crédulos, convencionales, confusos, a menudo exageradamente frívolos o supersticiosos a ultranza, que trabajan abiertamente con fines propagandísticos que reflejan en su cerebro y en su lenguaje el final de una cultura; no obstante, resultan apasionantes ya que su misma mediocridad les confiere una suerte de veracidad, los convierte en intérpretes cualificados de un mundo que desaparece.

La *Historia Augusta*, libro en donde seis historiógrafos reunieron uno tras otro veintiocho retratos de emperadores, sin contar los de algunos pretendientes al trono y de unos cuantos Césares (título que aquí significa presunto heredero) que murieron muy jóvenes, ofrece de estos trescientos cincuenta años un período de vida de algo menos de dos siglos. La obra comienza con Adriano y sus sucesores inmediatos Antonio y Marco Aurelio, es decir, con los mejores tiempos de la paz romana, en el apogeo de un mundo que ignoraba estar tan cerca de su fin. Se termina con el oscuro Carino, a una hora entre dos luces, a finales del siglo III. El nombre mismo y la existencia de los cinco principales autores (Espartiano, Capitolino, Lampridio, Polion y Vopisco) son hoy materia de controversia, y las fechas que se les asignan van -al capricho de eruditos y especialistas- de mediados del siglo II a finales del IV. Buena parte del libro recopila o fusila biografías anteriores perdidas; también él ha sido abundantemente interpolado a su vez. Al igual que tantas obras antiguas, ha llegado hasta nosotros a través de escasas e incompletas copias sujetas a error, las únicas en salvarlo del olvido. Y sin embargo, los modernos historiadores de la Antigüedad no pueden ignorar la

*Historia Augusta*; aquellos mismos que le niegan todo valor se ven obligados a utilizarla. Los documentos que nos quedan de los siglos II y III son escasos y pobres y, por lo tanto, únicamente en ese texto inseguro -y aunque eminentes eruditos hayan sospechado que se trata de una impostura casi total- podemos buscar, a falta de otro mejor, la poca verdad que contiene.

La autenticidad es una cosa, la veracidad es otra. Cualquiera que sea la fecha -que va desde el año 284, como muy pronto, hasta el 395, como muy tarde- en que podamos situar la *Historia Augusta*, la pregunta que nos planteamos es la de si podemos concederle algún crédito. Este varía, naturalmente, de redactor a redactor y de página a página. La misma verosimilitud no siempre es para el lector un criterio decisivo, ya que la noción de lo plausible en materia histórica depende de las costumbres, prejuicios e ignorancias de cada época. Así, por ejemplo, los eruditos del siglo XVII, impregnados de tradición cristiana, aceptaban de buen grado cualquier negro retrato de los emperadores paganos, considerados en bloque como infames perseguidores de la Iglesia naciente; más tarde, por reacción, la implícita confianza en la naturaleza humana de los letrados del XVIII y, más tarde aún, la afectada gazmoñería de algunos historiadores del XIX -su curioso respeto por la gente en el poder, aun cuando hubieran muerto hace mil ochocientos años-, o simplemente la falta de experiencia de la vida de aquellos hombres de gabinete, les hicieron a menudo proclamar imposibles o improbables una serie de hechos que un lector más acostumbrado a mirar la realidad de frente no vacila en juzgar plausibles o en creer verdaderos. Las atrocidades que hemos presenciado en pleno siglo XX nos han enseñado a leer con menos escepticismo el relato de los crímenes cometidos por ciertos emperadores de la Decadencia; y en lo referente a la historia de las costumbres, ya La Rochefoucauld escribía que los libertinajes de Heliogábalo nos sorprenderían menos si conociéramos mejor la historia secreta de nuestros contemporáneos. En algunos casos, la veracidad de la *Historia Augusta* ha sido corroborada por otros testimonios de la época. En otros y con singular frecuencia, los trabajos de los historiadores modernos han venido a confirmarla con posterioridad. Las reformas económicas y administrativas que hizo Adriano se han visto ratificadas por muchos textos epigráficos y no es posible creer que Espartiano, o el biógrafo que ostenta ese nombre, se contentara, como dicen, con ofrecer del reinado de este emperador un cuadro fantástico, copiado de la edificante imagen ofrecida por el gobierno de Augusto. Las innumerables estatuas y medallas de Antínoo que se han encontrado desde el Renacimiento hasta nuestros días, han confirmado con creces la breve mención que el mismo Espartiano hizo del tremendo dolor que sintió Adriano al morir su favorito, y de los honores divinos rendidos a su memoria, que sin esto hubieran podido pasar por una de esas noticias escandalosas que se introducen en la biografía de un príncipe prudente. La historia de Heliogábalo escrita por Lampridio parece un cuento de las Mil y Una Noches, pero hoy día nos resulta menos absurda que antaño, ya que poseemos un conocimiento más exacto de los cultos y costumbres orientales; percibimos el sentido de aquello contra lo cual puede despotricar el cronista por no haberlo entendido. En suma y a pesar de la larga lista de documentos fabricados, de asertos ineptos y de confusiones en nombres, fechas y acontecimientos que pueda haber en ella, no suele ser en el enunciado de los mismos sino en su interpretación, en donde a menudo florecen, en la *Historia Augusta*, errores y mentiras.

De diez veces nueve la mentira suele hallarse dictada, como es natural, por el odio partidista o por la lisonja al príncipe en el poder. La semblanza de Galiano no es más que un panfleto inspirado por el rencor senatorial; la de Claudio el Gótico contiene aproximadamente la misma verdad que un discurso electoral en nuestros días o que una oración fúnebre del siglo XVII, y si bien es cierto que ese odio y esa adulación desvirtúan sobre todo la biografía de los príncipes contemporáneos de sus biógrafos, también los emperadores situados más atrás en el tiempo se ven ennegrecidos o blanqueados en concordancia con las directivas políticas del cronista y las del presente agosto. Cómodo fue, seguramente, un príncipe aborrecible, pero

su vida -escrita por Lampridio- es un furioso informe post-mortem que termina por inculcar deseos al lector de ponerse de lado de aquel bruto arrastrado a las Gemonías. Los historiadores apoyan casi todos a ese grupo plutocrático en que se había convertido el Senado: los mejores emperadores, si es que habían cortado por lo sano algunas sinecuras senatoriales, se veían vilipendiados; los peores, exaltados cuando procedían de las filas senatoriales o si el Senado estaba a su favor. Mas no hay que pedirles demasiada consistencia a los biógrafos de la *Historia Augusta*. Aún más que a sus prejuicios, sus errores parecen deberse a la estupidez de recoger, sin ningún espíritu de crítica, cualquier cotilleo que se les presentara y también al conformismo con que aceptaron, sin pestañear, cualquier versión oficial. Sus errores se deben asimismo -sobre todo en la primera parte del volumen- al desfase en el tiempo.

En efecto, hasta en la hipótesis más favorable, los biógrafos de la *Historia Augusta* se hallan separados de sus grandes modelos los Antoninos por una distancia de cuatro o cinco cuartos de siglo. Bien es cierto que no es la primera vez que un historiador antiguo se halla tan alejado en el tiempo, o incluso más, del personaje que pretende describir. Pero el mundo antiguo, en la época de Plutarco, era aún lo bastante homogéneo como para que el biógrafo griego pudiera erigir, con casi cincuenta años de distancia, una imagen de César poco más o menos de la misma materia que el propio César. Por la época en que fue recopilado el libro de la *Historia Augusta*, el mundo había cambiado, por el contrario, hasta tal punto, que el modo de vida y el pensamiento de los grandes Antoninos resultaba casi impenetrable para unos biógrafos ya de camino hacia el Bajo Imperio. Un poco más cercanos en el tiempo, pero más exóticos, antes deformados por la fantasía popular, los príncipes de la dinastía siria desaparecen aún más bajo un bosque de leyendas. Las probabilidades de error debidas al retroceso en el tiempo van disminuyendo después progresivamente con los Augustos, que se devoraron unos a otros en lo que quedaba del siglo III, pero modelos pintores se hunden entonces igualmente en ese magma de confusión, de violencia y de mentira que es el de los tiempos en crisis. De una punta a la otra de la *Historia Augusta*, todo acaece como si un número reducido de intelectuales de hoy, más o menos bien informados pero mediocres y no muy escrupulosos, nos relatasen primero la historia de Napoleón o la de Luis XVIII ayudándose de una mezcla de notas auténticas y de notas prefabricadas, anacrónicamente teñidas por las pasiones de nuestra propia época; y luego, pasando a unos personajes y a unos acontecimientos más recientes, nos ofrecieran sobre Jaurès, Pétain, Hitler o De Gaulle, un montón de habladurías sin valor junto con unas cuantas informaciones útiles, más una avalancha de literatura propagandística y las revelaciones sensacionalistas de los periódicos de la tarde.

El mayor defecto de su constante insulsez consiste en que los biógrafos de la *Historia Augusta* nunca nos revelan al hombre en su profundidad o en su cumbre, lo cual es grave cuando el hombre de quien se trata tuvo esa profundidad o alcanzó esa cumbre; y lo que es más grave aún: no nos percatamos de esa carencia a no ser que otros documentos de la época nos informen de que el hombre así simplificado, reducido o aumentado, era grande. Espartiano nos mostró muy bien que Adriano fue un hábil administrador, fuertemente pragmático, cosa que han ignorado los que se complacían en convertirlo en una especie de esteta; también supo ver ciertos aspectos caprichosos e irritantes de este hombre complejo, pero en cambio todo lo referente al letrado que fue Adriano, al aficionado al arte, al viajero, al hombre dotado de una curiosidad universal, nos llega deformado por supersticiones de otra época, o por una mediocridad de espíritu que pertenece a todos los tiempos. Adriano, como tantos otros contemporáneos suyos, seguramente se interesó por la adivinación de los astros, pero cuando Espartiano nos muestra al emperador astrólogo anotando el 1º de enero lo que iba a suceder día tras día durante el año, nos sumerge anticipadamente en el mundo de necia credulidad de los peores cronistas de la Edad Media. Los gustos literarios de Adriano son comentados con literalismo de periodista ignorante, y hasta el hombre de Estado -inspirado en sus innovaciones y reformas por un ideal humanístico que el biógrafo no comparte- tampoco

parece ser mejor comprendido. El piadoso Antonino se transforma, en manos de Capitolino, en un personaje de hagiografía popular, en el héroe impecable de una especie de novelita rosa imperial. Si no tuviéramos los *Pensamientos*, jamás adivinaríamos las cualidades únicas del melancólico Marco-Aurelio al leer el convencional retrato que ese mismo Capitolino nos hace del buen emperador y débil marido de Faustina.

La mediocridad, que impide a los biógrafos alcanzar el nivel de los últimos representantes de la gran cultura grecorromana, también les perjudica cuando se trata de evaluar a los singulares personajes de la dinastía siria, y hasta de dar su justo peso a los pocos grandes jefes militares de finales del siglo III. El incesto de Julia Domna con su hijo Caracalla (que el historiador, además, confunde con su yerno) recuerda demasiado la aventura de Nerón y Agripina para que no sospechemos del afán de Espartiano por imitar a los grandes modelos. Tras los vagos insultos de Lampridio a Julia Soemias y las vagas alabanzas a Julia Mamaea, no se trasluce casi nada del carácter peculiar de estas mujeres sirias frívolas, liosas, ambiciosas, pero también devotas, cultas, protectoras de las artes, que veneraban a Apolonio de Tiana o llamaban a Orígenes a su corte; y al quitarle toda motivación ritual a las intemperancias de Heliogábalo, el Eliacino voluptuoso del templo de Emesa aparece en la *Historia Augusta* únicamente como el protagonista demente de una serie de anécdotas obscenas. No es sólo el odio político lo que convierte el retrato de Galiano en una burda caricatura: este hombre culto, adicto a la causa de la tolerancia religiosa, amigo y protector del gran Plotino y que conserva refinamientos de otras épocas durante los años de anarquía, parece haber sido más desconocido aún -si es posible- que calumniado por su mediocre pintor. El mismo áspero Aureliano, el rudo promotor del culto al Sol Invencible, tal vez estuviera hecho de materia menos simple de lo que puede hacernos creer el escueto esbozo que de él traza Vopisco.

Más característicamente aún, estos biógrafos tan poco preocupados por la verdadera fisonomía de los seres, tan diligentes en fundir a sus héroes dentro de los moldes convencionales del príncipe bueno o malo, son todavía más miopes en presencia de los grandes acontecimientos secretos que acabaron influyendo sobre la historia más que todas las revoluciones de palacio en el Palatino. Leyéndolos, sería imposible adivinar que durante esos aproximadamente doscientos años, la marea cristiana iba invadiendo calladamente las almas y que, en el momento en que se interrumpe oficialmente la redacción del volumen, se halla muy cerca el instante en que Constantino asegure el triunfo en materia temporal del Cristianismo, encauzándolo como religión de Estado. Si como creen ciertos eruditos, la redacción de la *Historia Augusta* fue aún más tardía de lo que se supone, esa incapacidad para tener en cuenta la revolución cristiana resulta aún más chocante y típica de cierto comportamiento humano. Estos biógrafos conservadores y paganos lo ignoran casi todo del orden que reverencian, y quieren ignorarlo todo del nuevo orden que se les impone a su pesar, y al que combaten mediante la política del silencio, sin pronunciar casi nunca su nombre. Más aún, a pesar de una larga serie de desastres -juzgados siempre fortuitos o prudentemente endosados a cuenta de las locuras o crímenes de algún Augusto o de algún pretendiente fallecido ya, pero nunca imputados a los vicios redhibitorios del mismo Estado-, a pesar de la confusión económica del Imperio, de la inflación creciente, de la anarquía militar en el interior del país y de la presión cada vez más fuerte que ejercen los bárbaros en las fronteras, estos historiadores no parecen darse cuenta de que se aproximaba el gran acontecimiento cuya sombra proyectada planea, sin embargo, sobre toda la *Historia Augusta*: la muerte de Roma.

Y, no obstante, a pesar de su rústica mediocridad o tal vez debido a ella, la *Historia Augusta* es de una lectura apasionante; nos entusiasma tanto -y a veces más- como la obra de historiadores más dignos de confianza y de admiración. Un tremendo olor a humanidad asciende de ese libro: el hecho mismo de que ningún escritor de poderosa personalidad lo haya marcado con su sello nos deja frente a la vida misma, con ese caos de informes y violentos episodios de los que emanan, es cierto, algunas leyes generales, pero unas leyes que,

precisamente, permanecen siempre invisibles para los actores y testigos. El historiógrafo oscila con la temperatura de las multitudes, comparte tan pronto su hastiada vida como su histeria. En el libro encontramos lo que se murmuraba sobre los adulterios de Faustina o las borracheras que cogía Vero al extremo de la mesa de Marco Aurelio, y lo que susurraba, entre sesión y sesión, un patricio del siglo III en favor del hombre de orden que acababa de comprar a un precio de oro los votos del Senado. Ningún libro reflejó tan bien como esta opaca y apasionante obra las opiniones del hombre de la calle y de la antesala sobre el transcurrir de la historia. Encontramos en él la opinión al estado puro, es decir, impuro.

De cuando en cuando, los detalles alcanzan tal precisión que basta para darles autenticidad: vemos los andares danzarines, afeminados de Heliogábalo; oímos su risa ruidosa de niño mal criado que tapaba, en el teatro, la voz de los actores. Asistimos al asesinato de Caracalla, a quien mataron sus guardias en el momento en que se bajaba del caballo para orinar a orillas de la carretera. Las dos breves biografías dedicadas a esa dinastía de «dandys»: Aelio César y su hijo Vero, transmiten con inefable futilidad dos aspectos levemente diferentes del hombre de moda tal como era en la Roma de los años 130 a 180 de nuestra era; si añadimos las pocas líneas de la biografía de Adriano concernientes a Aelio César, nos daremos cuenta de que Espartiano, o el anónimo a quien Espartiano sirvió de testafarro, esbozó allí por dos veces lo equivalente a un gran retrato balzaciano, el prestigioso dibujo de un Rastignac o de un Rubempré del siglo II. Incluso, en ocasiones, asciende cierta poesía de esa masa de apagados detalles, al igual que el vaho de la tierra desnuda. Las lúgubres imprecaciones de los Senadores ante el cadáver de Cómodo poseen la grandeza trágica de una escena de masas en Shakespeare; una extraña belleza se desprende de algunas frases sin arte con las que Espartiano nos describe, la víspera de morir Septimio Severo, a este emperador ofreciendo un sacrificio en el templo de Belona, en la pequeña ciudad que hoy es Carlisle, en Cumberland, al extremo oeste de la Muralla de Adriano. El rústico victimario, no muy al corriente de los usos romanos, se había procurado una pareja de bueyes negros como víctimas, animales de mal augurio que el emperador se negó a sacrificar y que, cuando los soltaron los servidores del templo, lo siguieron después hasta el umbral de su puerta, añadiendo así un presagio de muerte a otro presagio de muerte. Un pedacito de la vida diaria del imperio, de la campiña eterna, nos ha sido así revelado por lo que, en Espartiano, no es más que un rasgo supersticioso: esas pocas palabras han bastado para hacernos evocar un frío y lluvioso mes de febrero en la frontera de Escocia; al emperador vestido con atavíos militares, con su tez africana empalidecida por la enfermedad y el clima norteño; a los dos apacibles animales, producto y emblema de la misma tierra, que escapan sin saberlo a la necedad sangrienta del sacrificio, ignorándolo todo de aquel mundo humano y de aquel extranjero a quien auguraban la muerte, merodeando al azar por las callejuelas llenas de barro, en aquella ciudad pequeña donde se alojaba la guarnición antes de regresar a sus salvajes colinas.

Pero esa poesía, somos nosotros quienes la vemos, al igual que también encontramos, en la mención que se hace del joven y rubio bárbaro Maximino, destacándose insolentemente del grueso de la tropa un día de revista, y caracoleando ante los ojos del emperador, una escena al estilo de Tolstoi, con olor a sudor y a correajes, un ruido de cascos pisoteando la tierra en una mañana de hará dieciséis siglos. Y también somos nosotros quienes convertimos la descripción más o menos fabulosa de la Torre del Suicidio construida por Heliogábalo, con sus puñales de oro, sus venenos dentro de unos pomos labrados de piedras preciosas, sus cuerdas de seda para ahorcarse con ellas y su adoquín de mármol para romperse el cráneo sobre él, una fantasía a la manera del *Vathek* de William Beckford, un curioso refinamiento de novela negra. En cada caso, es la imaginación del lector moderno la que aísla y separa de este enorme fárrago de sucesos más o menos controvertidos, la gotita de poesía o, lo que viene a ser lo mismo, la parcela de intensa e inmediata realidad.

Las obras de arte y los monumentos de la época constituyen quizá el mejor comentario de la *Historia Augusta*. Los bustos primero, que confirman o, en ocasiones, contradicen, esas biografías imperiales: el rostro a un tiempo juicioso y pensativo de Adriano, su boca nerviosa, sus facciones pronto hinchadas por los estragos de la hidropesía; las cabezas bien peinadas de Aelio y de su hijo; la mandíbula estrecha, el perfil seco y limpio de Antonino el Piadoso; el benigno Marco Aurelio de la plaza del Capitolio, que recuerda bastante al de la *Historia Augusta*; el rostro cansado y atormentado de un Marco Aurelio envejecido, que vemos en el Museo Británico y que, por el contrario, se parece al de los *Pensamientos*; los ricitos grotescos de Cómodo; la faz de soldadote de Caracalla; el hociquillo astuto de Heliogábalo que, todo hay que decirlo, más responde al joven libertino de Lampridio que al descarriado místico de los aficionados a la novela histórica; las caras blandas y pensativas de las emperatrices sirias, o el semblante rugoso de los emperadores ilirios, «sables»<sup>1</sup> que restablecieron por algún tiempo el orden en el Imperio, como lo restablece un cabo en las plazas una tarde de motín. Las monedas, después: desde el comienzo hasta el fin de los ocho reiaados descritos en la *Historia Augusta*, los perfiles imperiales van perdiendo relieve, sus planos cuidadosamente desnivelados, que eran los de la estatuaria antigua, acaban convirtiéndose en esas imágenes planas y cada vez más temblorosas grabadas en las delgadas monedas de oro más aún que las alusiones de la *Historia Augusta* a los edictos que prohibían el alza de los precios, más que las menciones a las leyes suntuarias o a las ventas en subasta pública de los bienes del Estado, estas monedas expresan las angustias de una economía moribunda. El arte helenizado y neoclásico de la época de Adriano, el arte oficial y un tanto mazacote de la época de Marco Aurelio, nos confirman las biografías de estos dos prudentes emperadores; el obelisco del Pincio corrobora en caracteres jeroglíficos la mención que hace Espartiano de la muerte de Antínoo en Egipto; los estucos de la basílica pitagórica de la Puerta Mayor atestiguan la poética piedad pagana que no cesó de llenar las almas entre la época de Adriano y la de Alejandro Severo, tal como la evoca la descripción que nos hace Lampridio del oratorio privado de este príncipe. Los civilizados encantos de la villa de Adriano, adonde más tarde llevó Aurelio a su cautiva Zenobia, las ruinas enormes de Septizonio, donde se aglomeró la corte ya orientalizada de los Severos, el pabellón de Galiano cerca de la vía Labicana, desmembrado resto de aquellas casas imperiales con su parque, en donde crecían plantas raras, poblados de animales familiares y que ocupaban una quinta parte de la superficie de Roma, sirven para resaltar el drama mediante la melancólica supervivencia del decorado. La política de prestigio a toda costa y de placer cueste lo que cueste, el lujo insensato de juegos y paradas megalómanos se ven confirmados por los gigantescos armazones de los monumentos dedicados a las diversiones y comodidades públicas, por los Baños de Caracalla o de Diocleciano, cuyas dimensiones parecen aumentar y su ornamentación proliferar en razón del desarreglo económico del Imperio, y que sirvieron, sin duda, para hacerlo olvidar. Los atletas hinchados y microcéfalos que vemos en los mosaicos de las Termas de Caracalla son hermanos gemelos de esos gimnastas a sueldo a quienes encargaron estrangular a Cómodo y que tanto buscaba Heliogábalo; las horribles nomenclaturas de los millares de fieras capturadas en Africa y Asia, sometidas a los terrores y miserias de un largo viaje, sacrificadas finalmente para procurar a los espectadores cómodamente sentados una tarde de emociones fuertes, todo ese derroche de bienes de este mundo, tiene por testigos no sólo al Coliseo, sino a las Arenas provinciales de Italia y de España, de Africa y de Gaula; el frenesí por el deporte profesional es atestiguado por los vestigios del Circo Máximo. Pero de todas las construcciones de la época, tal vez sea el Muro de Aureliano el que más trágicamente indique la enfermedad mortal de Roma, cuyas mejoras

---

<sup>1</sup> *Manu ad ferrum*

temporales seguidas de recaídas llenan la *Historia Augusta*. Esas murallas tan majestuosas, que son para nosotros el emblema mismo de la grandeza de Roma, fueron el producto apresurado de años de inseguridad. Cada una de sus casamatas y de sus torres de guardia proclama que la Roma abierta, segura de sí misma y bien defendida en sus fronteras, ha dejado ya de existir; útiles en lo inmediato y finalmente inútiles, como todas las medidas defensivas, nos anuncian el saqueo de Alarico anticipándose un poco más de un siglo.

Al igual que los abusos y debilidades de la Roma del siglo III ya se discernían en la Roma floreciente del Imperio, incluso en la de la República, muchos de los defectos de la *Historia Augusta* son también imputables a los historiadores antiguos de la buena época; sólo mirando muy de cerca se percibe una diferencia, debida no tanto a un cambio de método como a un declive de la cultura. La misma ausencia de sistema, la misma incapacidad para fechar un incidente o un comportamiento y, por consiguiente, la misma tendencia a ofrecer, como característica del personaje, lo que a menudo no es más que una acción aislada en el transcurso de su vida; la misma mezcla de informaciones políticas serias y de anécdotas demasiado íntimas para no ser fabricadas las hallamos también en Suetonio, pero la fría perspicacia de éste, su realismo a la manera de Holbein, acaban por componer, con esos pequeños toques yuxtapuestos al azar, un retrato convincente y acaba por dar, con razón o sin ella, la impresión de un parecido palpable con el modelo; hay verdad psicológica aun cuando haya fallos desde el punto de vista de la historia. Los cronistas de la *Historia Augusta* pocas veces son capaces de logros de este tipo. También en todos los tiempos, los grandes biógrafos de la Antigüedad recogieron sin espíritu crítico y llegaron incluso a confeccionar de cabo a rabo un discurso o unas palabras célebres destinadas a resumir una situación o un personaje: la historia, para un Tito Livio o para un Plutarco, era tanto arte como ciencia y más que una manera de anotar unos acontecimientos, era un medio de adentrarse en el conocimiento del hombre. En cambio, las cartas y decretos fraguados o corrompidos por Vopisco y Polión son simples piezas falsas y no retratos psicológicos.

Igual ocurre con el exasperante moralismo que sobrecarga la *Historia Augusta*; también condimenta a su gusto el relato de los hechos escritos por los más grandes historiadores de la Antigüedad, a quienes ha estropeado más de una obra maestra. Mas si Tácito, entre otros, no está libre del defecto de abrumar exageradamente a los culpables y de idealizar a los héroes virtuosos aun simplificando considerablemente el cuadro, no obstante confuso, de los asuntos humanos, parece ser que este hombre nada imparcial era, sin embargo, con frecuencia justo. Su genio de gran pintor le impide caer en el cromo o en la caricatura; aun abusiva, su indignación sigue siendo la de un hombre honrado a quien inspira todavía el ideal cívico de la Antigüedad. Espartiano, y más aún sus cinco colegas, pertenecen en cambio a una época en que se ha eclipsado esa tradición de las virtudes cívicas y hasta el recuerdo de una moral de hombre libre. Sus furibundas declamaciones contra el lujo o la corrupción de las costumbres (con frecuencia unidas a la afición por el detalle obsceno) son extraídas del trivial repertorio de retóricos y sofistas de la época. A esta moral intemperante, que mete en el mismo saco el crimen de comer frutas y verduras tempranas o de orinar en orinal de plata y el asesinato político o fratricida, se superpone, naturalmente, la más completa indiferencia ante las verdaderas taras de la época: la apatía de las multitudes, el universal servilismo a los amos del día, la persecución espasmódica pero feroz de las minorías cristianas, el derroche de los juegos, la inepta y nebulosa superstición, la miseria pomposa de una cultura que sólo consiste en repeticiones escolares, todo lo que ya denunciaban algunas mentes lúcidas y que los historiadores cristianos -igualmente ciegos, es cierto, ante las taras de su propio tiempo- aprovecharían para sus invectivas futuras.

Poco a poco, la mirada aprende a reconocer dentro de ese caos constituido por series de hechos semejantes, por recurrencias de acontecimientos, no precisamente un plano, sino unos

esquemas. En el siglo II, dos emperadores nacidos en Andalucía, de los cuales al menos uno pertenecía por su mentalidad a Grecia tanto como a Roma, proporcionaron casi un siglo de descanso a la humanidad. Esta ampliación del área de origen de los emperadores prosigue hasta el siglo III; un púnico, Septimio Severo, sucede a los Antoninos; unos sirios suceden al púnico; un árabe, Felipe, preside en el año 248 las ceremonias del milenario de Roma; unos ilirios, ascendidos a emperadores desde soldados rasos y que apenas conocían de Roma más que su disciplina militar, restablecen temporalmente el principio de autoridad en un mundo entregado a la anarquía, pero sin restablecer una civilización a la que ellos mismos son ajenos. Las medidas llamadas generosas llegan demasiado tarde: se concede la ciudadanía a todos los habitantes de Roma en un momento en que esa ciudadanía deja de ser un privilegio para convertirse en una carga fiscal, y cuando Roma ya no era capaz de asimilar esas masas humanas, a las que ni siquiera podía ya gobernar. Si el área de origen de los emperadores se ha ido extendiendo, la de su muerte no parece haberse extendido menos: Marco Aurelio extenuado muere a orillas del Danubio, al pie de las empalizadas de la ciudad que un día será Viena; la enfermedad acaba con Septimio Severo en Eburaco, la York del porvenir; Caracalla es asesinado cerca de Antioquía; Alejandro Severo muere a manos de unos amotinados en los alrededores de Maguncia; la cabeza de Maximino es plantada en una estaca al pie de los muros de Aquilea; dos de los Gordianos caen en Africa y el tercero, en la frontera de Persia; Valeriano expira en Asia en las cárceles de Sapor; Aureliano es asesinado camino de Bizancio; Tácito en Capadocia; Probo en Iliria; los cadáveres de los Treinta Tiranos atestan las calzadas de Germania y de Gaula; se pierde y se gana Roma en todas partes menos en la propia Roma.

La muerte de las instituciones, más lenta, apenas si es constatada por los autores de la *Historia Augusta*. La supervivencia de la forma oculta la desaparición del fondo; la jerga de las fórmulas republicanas, ya casi vacía de su contenido en tiempos de los primeros Césares, sigue en uso junto al pomposo protocolo y a la adulación más servil, bajo la monarquía orientalizada del siglo III, contentando a aquellos para quienes las apariencias son más imponentes que la realidad, es decir, a casi todo el mundo. La adopción y la elección ya no son más que formas disfrazadas de venta en subasta y de golpe de Estado. El principio de la sucesión dinástica se derrumba entre la incompetencia y la sangre, con Cómodo en la época de los Antoninos y con Caracalla, en la de los Severos; la dinastía siria sólo da al mundo un joven loco y un joven cuerdo, ambos suprimidos rápidamente por la tropa, a la que no benefician los vicios de Heliogábalo y a la que importan muy poco las débiles virtudes de Alejandro Severo. La dinastía de los tres Gordianos dura seis años. Galiano reina ocho años después de que los persas capturen a su padre, pero muere asesinado a su vez junto con su hijo Salonio. El ejército, único apoyo de los regímenes fuertes, se convierte por ello mismo en un principio de anarquía: como hay cada vez mayor cantidad de elementos bárbaros entre sus filas, aclimata Roma a la barbarie, al menos tanto como la defiende de ella. Las salvajes y pequeñas luchas intestinas que acaparan toda la atención de los historiadores, se desarrollan sobre un fondo de acontecimientos demasiado vastos para ser claramente percibidos por sus contemporáneos: la respuesta de los pueblos antaño intimidados o vencidos, las migraciones que pronto trastornarían el equilibrio del mundo, el empuje de las nuevas formas bajo la podredumbre o la sequedad de las culturas, la muerte de los antiguos mitos y el nacimiento de nuevos dogmas. Vistos bajo ese ángulo, los vicios de un Heliogábalo y las virtudes de un Aureliano ya no tienen sino una importancia relativa. Mas no debemos aceptar con demasiada facilidad el tópico de aquellos para quienes la historia no es sino una serie de circunstancias sobre las que nada puede el hombre -como si no dependiera de nosotros empujar la rueda, cruzarse de brazos o luchar-. No obstante, Heliogábalo adelantó la caída de Roma, mientras que Aureliano -por muy poco que fuera- la retrasó.

No nos corresponde a nosotros -tan miopes cuando se trata de evaluar nuestra propia civilización, sus errores, sus probabilidades de supervivencia y la opinión que de ella tendrán en el porvenir- sorprendernos de que los romanos del siglo III o del IV se contentasen hasta el final con vagas meditaciones sobre los altibajos de la fortuna, en lugar de interpretar con más claridad los signos anunciadores de que su mundo terminaba. No hay nada más complejo que la curva de una decadencia. El gráfico incompleto que nos ofrece la *Historia Augusta* se halla necesariamente inconcluso: el reino de Adriano es todavía una cima; el del lamentable Carino no es un final. Cada período de vertiginoso declive ha venido seguido de un descanso, incluso de una subida temporal que, cada vez que esto acaecía, se creía duradera; cada salvador que aparecía daba la impresión de poder arreglarlo todo. En la época en que la *Historia Augusta* se cierra sobre Carino, Diocleciano está ya presente; al salvador Diocleciano le sucederá el salvador Constantino, el salvador Teodosio; aún habrán de pasar renqueando ciento cincuenta años antes de que la larga lista de emperadores romanos se cierre lamentablemente tras el hijo de un secretario de Atila, característicamente cargado con el Pomposo nombre de Rómulo Augústulo. Entretanto la costumbre de ver catástrofes habrá sustituido al rechazo de prever o constatar valerosamente éstas; formas más rudimentarias de vida política habrán sustituido a la inmensa máquina imperial fuera de uso, al igual que, en las villas de los últimos patricios de Ostia, unas cisternas cavadas por aquí y por allá sustituirán bien que mal a las sabias tuberías que antes se alimentaban del agua de los acueductos y de las fuentes públicas. La clausura del gran espectáculo que duraba desde hacía siglos pronto pasará casi desapercibida.

Mejor aún: suele ser en el momento en que desaparecen las realidades cuando el talento del hombre se ejercita plenamente con hermosas palabras. Una vez desaparecida Roma, su fantasma tuvo larga vida. Al haber heredado el Imperio griego de Bizancio, paradójicamente, el nombre de Imperio romano, un añadido ficticio de más o menos mil años ha venido a sumarse al este de esta interminable historia: en los dos gruesos volúmenes dedicados por Gibbon al declive y a la caída del Imperio Romano, la *Historia Augusta* sólo ofrece la materia de los primeros capítulos; la obra termina con la entrada de Mahoma II en Constantinopla en 1453. Por otra parte, en Europa Occidental, al haber asumido el Imperio romano germánico la herencia de los Césares, se siguió jugando la antigua partida a través de los siglos, con unos envites aproximadamente iguales a los de antaño y una similitud singular en el temperamento de los jugadores. Es apenas exagerado mostrar, allende los gestos y hechos de papas y emperadores güelfos o gibelinos de la Edad Media, las caóticas aventuras de la *Historia Augusta* prolongándose hasta nuestros días, hasta Hitler librando sus últimas batallas en Sicilia o en Benvenuto como si fuera un César Romano Germánico de la Edad Media, o hasta Mussolini, a quien mataron cuando huía y después colgaron por los pies en un garaje de Milán, con lo cual murió en el siglo XX con una muerte digna de un emperador del siglo III. Una decadencia que se extiende así a lo largo de mil ochocientos años es algo más que un proceso patológico: lo que la *Historia Augusta* pone en tela de juicio es la condición del hombre mismo, la noción de la política y del Estado, esa masa deplorable de lecciones mal aprendidas, de experiencias mal hechas, de errores a menudo evitables y nunca evitados de los que ofrece, es cierto, una muestra especialmente lograda pero que, de una u otra forma, llenan trágicamente toda la historia.

Los hombres de finales del siglo XIX se figuraban la Decadencia romana bajo el aspecto de unos patricios coronados de rosas, apoyando el codo en unos cojines o en unas hermosas muchachas, o también -como los soñó Verlaine-, componiendo acrósticos indolentes mientras miraban pasar a los grandes bárbaros blancos. Nosotros estamos mejor informados sobre la manera en que muere una civilización. No es por los abusos, vicios o crímenes -que suceden en todas las épocas-, y nada prueba que la crueldad de Aureliano fuese peor que la de Octavio, o que la venalidad en la Roma de Dido Juliano fuese mayor que en la de Sila. Los males por los que muere una civilización son más específicos, más complejos, más lentos, más difíciles,

en ocasiones, de descubrir o definir. Pero nosotros hemos aprendido a reconocer ese gigantismo que no es sino la imitación fraudulenta y malsana de un desarrollo, ese derroche que impulsa a creer en la existencia de unas riquezas que ya no se tienen, esa plétora pronto reemplazada por la penuria, en cuanto se presenta la crisis más mínima; esas diversiones preparadas desde el poder; esa atmósfera de inercia y de pánico, de autoritarismo y de anarquía; esas reafirmaciones pomposas de un gran pasado en medio de la mediocridad actual y del presente desorden; esas reformas que sólo son paliativos y esos arrebatos de virtud que únicamente se manifiestan mediante purgas; ese afán de sensacionalismo que acaba por hacer que triunfe la política peor; esos pocos hombres geniales mal secundados y perdidos entre la muchedumbre de los groseros hábiles, de los locos violentos, de los hombres honrados pero torpes y de los sabios débiles. El lector moderno se encuentra como en su casa cuando lee la *Historia Augusta*.

*Mount Desert Island*, 1958.

### **Los trágicos de Agrippa d'Aubigne**

Agrippa d'Aubigné -uno de los más grandes pero también de los menos leídos entre los poetas franceses del Renacimiento- nació cerca de Pons en Saintonge, en 1552, y murió en Ginebra en 1630. Procedía de una de esas familias de pequeña nobleza que, en mayor número que las demás, dieron a Francia unos cuantos ejemplares de un tipo bastante escaso entre nosotros: el del escritor rebelde, situado a contracorriente de su siglo, obsesionado por la quimera de una honradez sin compromisos y de una lealtad sin fallos, a favor de una causa perseguida o perdida. Para Agrippa d'Aubigné (o d'Aubigny, o Daubigny, pues le importaban poco estas minucias ortográficas), la causa perdida iba a ser la Reforma.

Abrió los ojos al mundo en una época en que, sobre el pavimento parisino, ardían vivas y claras las hogueras de los primeros mártires de un evangelismo todavía joven y políticamente puro; tenía ocho años y medio cuando, al pasar por Amboise un día de feria, al día siguiente de una escaramuza de las más estúpidas y de una de las represiones más atroces de la historia de Francia, su padre le señaló los cadáveres de unos hugonotes insurrectos colgados de un patíbulo, y le hizo jurar que vengaría a esos jefes honorables. Tendría más o menos doce años cuando, apresado junto con su preceptor por una banda católica, y destinado a la hoguera -a la que pudo escapar al día siguiente gracias a los buenos oficios de un fraile exclaustrado- bailó por desafío una gallarda al son de los violines pertenecientes a sus carceleros. Esta desenvoltura caracteriza a un hombre a quien haríamos mal en imaginar ceñudo o sombrío. Tomó parte en las fiestas de la época: frecuentó personalmente a Enrique III, a quien más tarde insultaría en *Los trágicos*; fue su obra *Circe* la que se montó, a expensas del rey, con ocasión de las bodas, escandalosamente magníficas, del favorito Anne de Joyeuse. No hay necesariamente contradicción por todo esto entre su vida y su obra: se pueden apreciar las elegancias de una corte y el buen gusto literario de un príncipe y aborrecer lo que éste representa en la historia. Amó a las mujeres: su pasión por Diana Salviati, que era católica, le inspiró abundantes poemas; casado en primeras nupcias con Suzanne de Lezay, lloró su pérdida con tales convulsiones de dolor que acabaron por producirle una hemorragia; a los setenta años, por cuarta vez condenado a muerte por contumacia, se casaba de nuevo con una agradable viuda.

Valiente soldado, arrojado capitán y, finalmente, aunque tarde, premiado con el grado asaz modesto de mariscal de campo, d'Aubigné desempeñó su papel en aquellas inexplicables guerras civiles que fueron las guerras de religión, pero sin contarse nunca entre los poderosos o los hábiles del partido de la Reforma. La guerra le gustaba, él mismo lo confiesa contrito, y su autobiografía muestra muy bien cómo los infortunios de su tiempo pudieron parecerle a aquel hombre joven una faforma excitante de aventura. Durante años, corrió las diversas

suertes de Enrique de Navarra, pero sin fiarse mucho de su bonachonería legendaria: juzgaba severamente a aquel príncipe «más astuto que sabio»; jamás le perdonó su abjuración. «Ni rufián ni adulador», tuvo que soportar la ingratitude típica de aquel primer Borbón, al igual que otros leales seguidores lo harían con otros monarcas de la misma raza. Uno de sus mejores sonetos nos describe, con esa mezcla de cólera y de compasión que caracteriza su obra, al perrito de lanas Citron, hermoso perro de pelo rizado que antaño divertía al bearnés, abandonado por las calles y medio muerto de hambre, amargo símbolo del pago destinado a antiguas fidelidades. En 1610, el puñal de Ravailac le pareció un instrumento de la cólera de Dios.

D'Aubigné vivió lo bastante viejo para ver cómo en Francia se instalaba definitivamente la Contrarreforma con Luis XIII, quien dedicó su reino a la Santísima Virgen; refugiado en Suiza, en donde el ardiente evangelismo de su juventud había coagulado desde hacía tiempo en un protestantismo de Estado, representó en Ginebra el papel de exiliado intermitente, que seguía inmiscuyéndose en los asuntos de Francia y podía comprometer con ello a sus correligionarios. Su hijo, un bribón borracho, volvió al redil -más provechoso por entonces- de la fe católica; sus despropósitos convinieron los últimos años del anciano en una suerte de tragicomedia. Su nieta fue la discreta y hábil Mme. de Maintenon, devota instigadora de la Revocación del Edicto de Nantes, y a la que no alteraron las dragonadas de los soldados de Louvois. En lo referente a su descendencia, puede decirse que aquel apasionado hugonote tuvo una mala suerte casi grotesca.

En cuanto a gloria literaria, su fortuna fue igualmente mediocre o adversa. Se leen muy poco sus versos de amor, que son de una gran nobleza, pero que no exceden de lo que puede esperarse en un gentilhomme que poseyó fogosidad e instrucción durante una de las más bellas y apasionadas épocas del lirismo francés. Sus *Aventuras del Barón de Foeneste* ya no nos divierten, y tal vez no divertieron nunca a nadie, y los sobrentendidos de su *Sancy* se han esfumado con el tiempo. Su *Historia Universal* -título ambicioso que engloba, en efecto, una historia de la Europa de su tiempo- tuvo el honor, cuando se publicó, de ser quemada por mano del verdugo, pero sus tres folios conservan su valor de documento de época sin haber logrado situar a d'Aubigné entre los grandes historiadores franceses; se la consulta más que se la lee, a pesar del interés y de la belleza dramática de algunos párrafos, en los que Sainte Beuve vio con razón lo equivalente a ciertas escenas de Shakespeare. Lo mismo sucede con el relato *Su vida*, de un vigor y de una brusquedad admirables pero demasiado impulsivo, decididamente, demasiado incompleto para lograr clasificar a su autor entre los grandes memorialistas. Nos quedan *Los trágicos* que bastan por sí solos para asignarle un puesto único en la historia de la poesía francesa. Célebres, ampliamente citados en buen número de antologías, muy pocas veces son leídos por entero y la culpa es en parte del mismo d'Aubigné.

El lector emocionado por lo sublime de ciertos fragmentos -siempre los mismos- que figuran en casi todos los libros escolares, pronto se percata, si recurre a la obra completa, de que las antologías han elegido bien y, sobre todo, han hecho bien en cortar. Un verso más y casi siempre la inspiración del poeta se agota, dando lugar a repeticiones, a la confusión y, lo que es peor aún, a la retórica. El exceso verbal, ese fatal defecto de la poesía francesa cuando aborda la gran política o la gran sátira, es un vicio redhibitorio de d'Aubigné, como después lo será de Hugo. Además, la sintaxis de *Los trágicos* es a menudo confusa y oscura; vulgaridades y trivialidades de una comicidad involuntaria y que aún conservan trazas de Edad Media expirante, asoman bajo las pompas de una ornamentación intempestiva, como un equivalente escrito de las espirales y festones barrocos. Agrippa d'Aubigné posee todas las cualidades propias de su siglo: el vigor, el impulso, un realismo al que nada desanima, la pasión por las ideas y una infatigable curiosidad por conocer los diversos aspectos de la aventura humana, bien la encuentre recientita en la actualidad de su tiempo, bien vaya a buscarla en las lejanías de la historia. También colecciona de su época todos los defectos y

casi todas sus ridiculeces. Este gentilhomme atiborrado de griego, de latín y de hebreo desde su más tierna infancia, este soldado que hizo versos durante toda su vida pero que no se dedicó por entero a las letras hasta llegar a la vejez, siente un respeto supersticioso por la erudición y la literatura. También padece -y doblemente- de esa indigestión de palabras que fue la de su siglo: como hugonote, rumió su Biblia; como humanista, absorbió glotonamente todos los autores de la Antigüedad, sin contar cierto número de obras de vulgarización histórica, que aderezaban el mundo antiguo con la salsa religiosa del siglo XVI. Así es como, en el Canto VI de *Los trágicos* titulado *Venganzas*, se inspira casi palabra por palabra de un breve y edificante volumen publicado hacia 1581, en donde se narraban las muertes infames que el rencor cristiano, con razón o sin ella, atribuía a todos los perseguidores del cristianismo. Agrippa d'Aubigné declama, repite; ha conservado de su educación excesivamente refinada todos los vicios propios del colegio y del púlpito. Y sin embargo, ocurre con los aproximadamente nueve mil versos de esta obra desigual -al mismo tiempo torpe y sabia, demasiado hábil y demasiado poco hábil como con esos pedregosos senderos de montaña que nos conducen a unos lugares desde los cuales se divisan vistas sublimes.

Porque lo cierto es que *Los trágicos* son un gran poema, menos una obra maestra que el admirable esbozo de esa gran epopeya religiosa que Francia no tuvo y que pudiera haberse situado entre la de Dante y la de Milton. El plano de la obra, tal y como lo trazó d'Aubigné para luego tapanlo y a menudo ahogarlo bajo una oleada de indiscreta y monótona retórica, recuerda más a la arquitectura de un pórtico gótico que a la de un pórtico del Renacimiento; los siete cantos del largo poema: *Las miserias*, *La cámara dorada*, *Las hogueras*, *Los hierros*, *Venganzas* y *Juicio* se ordenan a la manera de cimbras concéntricas esculpidas de episodios reales o alegóricos, apretadas al pie del trono de Dios. La unidad poética de la obra, que de otro modo no sería más que un martirologio en verso o una crónica rimada de los desmanes cometidos por grandes y jueces, se debe a esa continua presencia del Dios justiciero, tan pronto antropomorfizado ingenuamente con la simplicidad de un imaginero de la Edad Media, como abstracto y absoluto, fuente de toda grandeza y de todo bien, motor primero de la naturaleza también casi divina, pero a la que el hombre deshonor sin cesar o, por el contrario, exalta. El tema de la obra incluía, en efecto, el contraste perpetuo entre los excesos de ferocidad del hombre, que se salen de la naturaleza, y sus excesos de heroísmo, que se salen también de ella. Tiende a convertir *Los trágicos* en una escena del Juicio Final en donde, por una parte, los tiranos, los verdugos y los prevaricadores ya están descritos con su fealdad de condenados y, por la otra, las víctimas pasan con una serenidad casi inadmisiblemente por la puerta de los suplicios para entrar en el cielo. En un país donde; más que en cualquier otro, los poetas se apartan de lo actual e inmediato y prefieren tratar una materia depurada, destilada, quintaesenciada ya por la tradición literaria, la extraordinaria audacia de d'Aubigné reside en haber tomado por material la sustancia en bruto de su siglo. Hasta en sus ambigüedades y exageraciones, por las que participan en las pasiones de su tiempo, *Los trágicos* representan el esfuerzo confuso de un contemporáneo de las guerras de religión por evaluar de nuevo los sangrientos sucesos de su época, por recomponerlos bien que mal en términos de justicia y de orden eternos.

El primer Canto, *Las miserias* (o al menos la parte de *Las miserias* que merece la pena leer) es, en resumen, una bucólica en negativo, nos describe el desamparo del campesino pisoteado por los promotores de guerras civiles, los pueblos destruidos vueltos al salvajismo; la crueldad del hombre quitándole sus pastos a los pobres animales. D'Aubigné, en *Las miserias*, transcribe esa humilde queja de los pequeños y de los débiles, pronto sofocada por el clamor de los *Te Deum* en honor del partido triunfante y que también del lado de los vencidos se ve ahogada casi siempre por el estrépito más glorioso y más excitante de las armas; aún más, d'Aubigné expresa la muda protesta de la tierra asolada por la ingratiud del hombre. En este gentilhomme campesino, que ha leído a Virgilio, hay un sentimiento casi religioso de la

belleza del mundo, una simpatía, no siempre natural, por los trabajadores de la gleba e incluso una especie de ternura -menos excepcional de lo que se piensa entre los hombres de aquella ruda época- por los animales de campos y bosques, eternamente importunados. Pero la homilía y la pedantesca amplificación de ejemplos de hambre y destrucción en Israel recargan con su retórica intercambiable la descripción de los infortunios en terruño francés. Las furiosas injurias que le dirige a Catalina de Médicis y al Cardenal de Lorena invaden el segundo canto del poema, y arrastran ya al escritor, desbordado por la materia de su obra, hacia la sátira juvenaliana.

En *Príncipes*, este hugonote (que, por lo demás, no tiene nada de puritano) ataca las disipaciones y prodigalidades reales en un requisitorio donde innegables verdades se aderezan con una fuerte dosis de pomposos lugares comunes y de unas cuantas flagrantes calumnias. No se puede uno librar de Enrique III comparándolo trivialmente con Heliogábalo o con Jeroboam; no se define a Catalina de Médicis convirtiéndola en una tarasca empeñada en perder a Francia, en una repugnante bruja tan adepta a las prácticas de magia negra como las tres hermanas malditas que Shakespeare evoca por aquel entonces en *Macbeth*. Y, sin embargo, al igual que el venenoso retrato de *Pablo III y sus sobrinos* pintado por Ticiano, o como las grotescas imágenes de María Luisa de España que pintó Goya cerca de dos siglos más tarde, los retratos esperpénticos de los últimos Valois que nos ha dejado d'Aubigné contienen una parte profunda de realidad, voluntariamente despreciada por los biógrafos empeñados en limpiar y desinfectar su memoria. Su grosero Carlos IX, a un tiempo enfermizo y feroz, endurecido por las diarias carnicerías de la caza a soportar la visión de la sangre derramada y a contemplar agonías, y su Enrique III lleno de arrugas, depilado, embadurnado de rojo y blanco, son de un parecido que atestiguan otras opiniones de la época y la fidelidad a cierto tipo humano que es de todos los tiempos. Hasta cuando sus injurias se pasan de la raya, este pintor indignado por la corrupción de la corte se halla más cerca de la verdad psicológica de lo que nosotros lo estaríamos nunca, por el hecho mismo de que comparte con sus modelos los juicios de valor y hasta los prejuicios del siglo. Los pecados por los que hacía dramáticamente penitencia Enrique de Valois, durante esas procesiones de flagelantes de las que se burla d'Aubigné, eran seguramente los mismos de que le acusa el poeta, y no resultan menos graves para el rey contrito que para su detractor protestante. Catalina, cliente de nigromantes y astrólogos, seguramente se hubiera sorprendido menos de verse acusada de brujería por d'Aubigné que de verse absuelta por unos eruditos que ya no creen en las potencias del Mal.

Todo príncipe que gozó y reinó en una época de desastres públicos es profesionalmente responsable: la actividad intrigante de la Reina Madre, su afición al enredo y al compromiso merecen, sin duda, los reproches de d'Aubigné más que los elogios de esos historiadores modernos que maquillan su habilidad de cortos alcances convirtiéndola en genio político, que es otra cosa; y cualesquiera que fuesen las cualidades reales de Enrique III, es natural que los locos caprichos y los locos dispendios de este último Valois dieran lugar a los grandiosos insultos de *Los trágicos* así como a las bajas invectivas de los panfletos de la Liga. No quiere esto decir que la propaganda antimonárquica se ejerció de la misma manera por parte del partido protestante y por la de los ultras católicos, sino que tanto hugonotes como capuchinos se pusieron de acuerdo para expresar, respecto de los vicios y desmanes -verdaderos o supuestos- de los príncipes, un mismo punto de vista que es, sencillamente, el punto de vista cristiano.

*La cámara dorada*, que arremete contra la corrupción y dureza de los jueces, sigue siendo medieval en la alegoría y en la sátira. Dios abandona su cielo para darse cuenta de lo que sucede en el interior de las cortes de justicia, y lo que a él se ofrece dentro de ese palacio edificado con huesos humanos y cimentado con cenizas, es un grupo de grutescos pintados con una truculencia no indigna del Bosco o de Brueghel: la Necedad que ronca; la Avaricia

vestida de andrajos y que esconde sus monedas de oro; la Ignorancia, a quien parecen sencillas todas las causas y que no se detiene en juzgar; la Hipocresía legañosa; la Vanidad insulsa; el Servilismo que lo único que pide es refrendar arrestos; el Temor, que dice sí con voz débil; la Bufonería, que transforma los crímenes en chanzas; la Juventud, para terminar, introducida audazmente en esta asamblea de arpías por ser ávida, temeraria, dispuesta a servir de escanciador a los dioses del día y a verter en su vaso, sin reflexionar, su diario brebaje de sangre. Una serie de versos ásperos, pero de un realismo y de una audacia poética sin igual, evoca un auto de fe español, que se desarrolla literalmente ante los ojos de Dios. A los condenados cubiertos con los grotescos atavíos que les imponía la Inquisición, *herederos insignes del manto, de la caña y de la corona de espinas*, les ofrecen un crucifijo para reconciliarlos *in extremis*, cosa que les valía, como sabemos, la gracia de ser estrangulados en lugar de ser quemados vivos. La indignación del poeta estalla ante la imagen de ese inerte símbolo de la Pasión presentado a unos hombres que están sufriendo en su carne la Pasión de Cristo. Es bastante natural que Isabel de Inglaterra, vencedora de Felipe II, nos sea descrita aquí por d'Aubigné como una Temis divina, como una Virgen celestial en quien los hugonotes perseguidos ponen su esperanza y es natural asimismo que el poeta silencie las iniquidades y barbaridades legales cometidas durante el reinado de esta princesa protestante, al ser lo que son la naturaleza humana y el partidismo.

En el canto siguiente: *Las hogueras*, tal vez el más memorable de los siete libros del poema, Dios continúa asistiendo como espectador al crimen judicial, y la conmovedora, la insoportable enumeración de los herejes arrojados a las llamas prosigue hasta que el Ser Absoluto, despechado por haber creado el mundo, se retira indignado a su cielo. Pero este cuadro ingenuo no es nada comparado con los horribles detalles de las agonías mismas, con esa larga fila de condenados a diversos suplicios, entre los cuales los hay que ostentan nombres todavía casi célebres (célebres al menos, para algunos especialistas de la historia del XVI), pero cuya mayoría ha sido olvidada para siempre, tanto como si en el último momento hubieran abjurado de su fe y hubiesen seguido con vida. Anne Dubourg, consejero en el Parlamento, quemado vivo en París; Thomas Cranmer, primado de Inglaterra, quemado en Oxford; Guillaume Gardiner, negociante inglés, a quien amputaron ambas manos y que fue quemado en Lisboa; Philippe de Luns, mujer de Graveron, a quien amputaron la lengua y fue quemada en la Plaza Mauhart; pero también un tal Thomas Haux, quemado en Cockshall; Ann Askew, quemada en Lincoln; Thomas Norris, quemado en Norwich; Florent Venot, ejecutado en París; Louis de Marsac, quemado en Lyon; Marguerite Le Riche, librera, quemada en París; Giovanni Mollio, franciscano, estrangulado en Roma; Nicolas Croquet, comerciante, ahorcado en la Plaza de Grève; Etienne Brun, labrador, quemado en Dauphiné; Claude Foucaud, a quien dieron suplicio en la plaza de Grève; Marie, mujer del sastre Adrian, enterrada viva en Toumai; oscuras víctimas elegidas por el poeta al azar (o, en ocasiones, por la rima) entre hornadas de condenados cuyos nombres no conoce. Aun creyendo que sólo está escribiendo una obra edificante, d'Aubigné llega muy lejos en la psicología del martirio: sabe ver que la exasperación, la cólera, la áspera necesidad de decir no hasta el final a la estupidez del juez o a la brutalidad del verdugo entran tanto como el fervor místico en el incomprensible valor del martirizado. Tampoco ignora el procedimiento clásico del esbirro: el arte de envilecer y degradar a la víctima hasta el punto de no dejarle apariencias humanas para que repugne, en lugar de dar compasión. También conoce esa trivial reacción que consiste en un incremento de ferocidad, en el miedo a no participar lo bastante en un acto de barbarie colectiva. Por una vez, la literatura no interviene: la lúgubre narración de suplicios de una parte, de proezas por la otra, ante los cuales desfallece igualmente la imaginación, es como un relato de pogrom, un informe procedente de Buchenwald o redactado por un tesugo de Hiroshima.

En *Los hierros*, finalmente, por una invención netamente barroca esta vez y que recuerda los techos decorados con frescos del Renacimiento, los Angeles pintan con sus manos en las bóvedas celestes, las escenas de carnicería de las guerras de religión para ofrecerlas a las miradas justicieras del Todopoderoso. Escenas de carnicería que todas, como es natural, son excesos y ferocidades católicas, al igual que todos los mártires de *Las hogueras* eran siempre los de la Reforma; pero dentro de los estrechos límites de sus simpatías y de sus indignaciones partidistas, d'Aubigné no deja de obsesionarse por el espantoso problema de la crueldad del hombre para con el hombre. Disculpamos con demasiada frecuencia los crímenes del pasado atribuyéndolos a las costumbres de la época que, supuestamente, las autoriza incluso a los ojos de sus víctimas. La reacción de Agrippa d'Aubigné en presencia de la matanza de la noche de San Bartolomé, se alza contra esta visión cómoda: la descripción de aquella carnicería con sus habituales episodios de venganzas privadas, camufladas bajo el fanatismo oficial, de linchamientos por futilidades, de observaciones picarescas intercambiadas por las mujeres de la Corte en torno a los cadáveres abandonados y desnudos, denota una indignación tan fuerte, por lo menos, como la de algunos de los hombres de hoy en presencia de los crímenes de nuestro tiempo, y es asimismo igualmente vana. Enfrentado a ese siniestro suceso parisino, d'Aubigné lo reviste de colores a un tiempo fuliginosos y cálidos, lo acentúa con grandes contrastes de luz y de sombra que son los de un Tintoreto o de un Caravaggio, contemporáneos suyos allende los montes. Los preparativos anteriores a la matanza, las bodas de Marie de Clèves y de Marguerite de Valois que les sirvieron de prólogo y tal vez de señal, *esos lechos, trampas sangrientas, no lechos sino tumbas en donde el amor y la muerte intercambiaron sus antorchas, ese sombrío crepúsculo en que el cielo echa humo de sangre y de almas* son vistos, no como nosotros vemos hoy nuestros asesinatos, a la manera de una especie de película de actualidades agitada y gris, sino con ese gran estilo que será para siempre el del siglo XVI.

D'Aubigné nos mostraba, en *Venganzas*, a los perseguidores recibiendo inmediatamente su castigo de accidentes mortales o graves enfermedades, en contra a un mismo tiempo, de la verdad histórica y de los caminos misteriosos de la justicia de Dios. Dejando atrás ese fárrago de anécdotas inventadas, de un tosco moralismo, pasemos enseguida a lo que es, por el contrario, una grave meditación sobre la justicia invisible, es decir, al canto final del poema, el más hermoso de todos quizá, que se titula *Juicio*. Adolece de algunas interminables digresiones teológicas, pero no hay razón para no tolerar en d'Aubigné lo que se acepta en Dante o en Milton. Por lo demás, y a pesar de la insoportable extensión de su discusión sobre la resurrección de los cuerpos, lo que aquí aborda el poeta es un gran tema metafísico y *Juicio* es uno de los escasos testimonios, procedentes de esa época bullente del choque de dogmas, que presentan con lucidez y ardor una visión no sólo religiosa sino mística y que dan del orden del mundo una explicación en profundidad. Que el autor lo haya o no deseado así, la influencia de la filosofía antigua circula allí junto al pensamiento cristiano: encontramos al niño d'Aubigné que, a los siete años, traducía a Platón; al estudiante que más allá de su Aristóteles, entrevió ciertas especulaciones de la sabiduría presocrática. Sobre todo, se da una cuenta de que d'Aubigné hojeó el tratado neoplatónico del *Divino Pimandro*, traducido por su amigo François de Candalle y de que hizo suya la definición de un Dios principio universal, acto, necesidad, fin y renovación al mismo tiempo. Estamos muy lejos de ese fanatismo hugonote que prestamos uniformemente a toda la obra partidista de d'Aubigné, olvidando que la Reforma fue, en un principio, uno de los grandes movimientos liberales e intelectuales del Renacimiento. El tono, en ocasiones, recuerda a Lucrecio; tal descripción de la Resurrección de los Cuerpos no deja de recordarnos al gran arte austero de los frescos de Signorelli:

*Ici, un arbre sent, aux bras de sa racine,  
Grouiller un tronc vivant, sortir une poitrine;*

*Là, l'eau trouble bouillonne et puis s'éparpillant,  
Sent en soi des cheveux et un chef s'éveillant  
Comme un nageur sortant du profond de son plonge,  
Tous sortent de la mort comme l'on sort d'un songe.*

Aquí, un árbol siente, en los brazos de su raíz,  
Bullir un tronco vivo, brotar un pecho;  
Allá, el agua turbia hierve y luego desparramándose,  
Siente en sí unos cabellos y una cabeza despertándose.  
Como un nadador que sale de lo más profundo de su zambullida,  
Todos salen de la muerte como se sale de un sueño.

Lo que d'Aubigné se empeña en mostrarnos a través del dogma cristiano de la Resurrección de la carne, es la lenta mezcolanza de la vida y de la muerte llevando a su destino a cada una de sus criaturas, conduciéndolas a ese estado perfecto en que la eternidad, insensiblemente, sustituye al tiempo:

*Ainsi le changement ne sera la fin nôtre:  
Il nous change en nous-même, et non point en un autre...  
Le monde a conspiré que Nature éternelle  
Se maintienne par soi, puisse, pour ne périr,  
Renaître de sa mort et sèche reflleurir...*

*Désirs, parfaits amours, hauts désirs sans absence,  
Car les fruits et les fleurs n'y font qu'une naissance...*

*Encor tout ébloui, sur raison je me fonde  
Pour de mon âme voir la grande âme du monde,  
Savoir ce qu'on ne sait et qu'on ne peut savoir,  
Ce que n'a ouï l'oreille et que l'œil n'a pu voir.  
Mes sens n'ont plus de sens, l'esprit de moi s'envole,  
Le cœur ravi se tait, la bouche est sans parole;  
Tout meurt, l'âme s'enfuit, et, reprenant son lieu,  
Extatigue se pâme au giron de son Dieu.*

Así el cambio no será el fin nuestro:  
Nos transforma en nosotros mismos, y no en otro...  
El mundo ha conspirado para que Naturaleza eterna  
Se mantenga por sí, pueda, para no perecer,  
Renacer de su muerte y reflorecer seca...

Deseos, perfectos amores, elevados deseos sin ausencia,  
Ya que frutas y flores sólo nacen una vez...  
Aún deslumbrado todo, sobre razón me sustento  
Para desde mi alma ver el alma grande del mundo,  
Saber lo que no se sabe ni se puede saber,  
Lo que no oyó oído alguno ni pudo ver el ojo.  
Mis sentidos no tienen ya sentido, de mí se aleja mi espíritu,  
Calla, arrobado, el corazón, la boca carece de palabras;  
Todo muere, huye el alma y, recobrando su puesto,

Extática se desmaya en el regazo de su Dios.

Un gran momento del misticismo universal ha sido aquí pensado y vivido.

Los trágicos no se publicaron hasta 1616, más de treinta años después de terminarse el período que describen, o sea que debieron resultar anticuados cuando se publicaron, sobre todo en Francia, en donde todo, hasta los conflictos ideológicos, es materia de moda. De creer a d'Aubigné, ciertos pasajes fueron compuestos durante su juventud y gran número de los mismos, en cualquier caso, datan de antes de abjurar Enrique de Navarra; hay motivo para creer, por ciertos indicios, que nada fue añadido después de 1610. Sea lo que fuere, el vocabulario de d'Aubigné, su forma, su ritmo, al igual que su mismo pensamiento, son propios, esencialmente, de un hombre del siglo XVI. Una de las razones de su fracaso final como poeta épico tal vez sea debido a que la lengua utilizada por él aún no estaba lo suficientemente instalada para la gran obra elevada que él pretendía realizar: no supo ser para la epopeya ese ordenador que fue Corneille para la tragedia unos años más tarde; tal vez fuese demasiado pronto, como ya era demasiado tarde, en cambio, en la época de Voltaire, cuando éste trató con *La Henriade* de continuar *Los trágicos*. Hubo que esperar al romanticismo para que la obra de d'Aubigné como, por lo demás, la de todos los poetas del XVI, se volviera a imponer al aficionado a la poesía francesa y, en efecto; ese gran libro caótico, ese torrente desordenado de violencia oratoria, pertenece ya, por muchos de sus aspectos, al prerromanticismo. Y es que esa obra épica es, en realidad, lírica, única por su mezcla de trascendencia y de realismo apasionado, sublime, sobre todo por sus repentinos arranques y sus bruscas paradas, por esos versos que, de pronto, prorrumpan como voces, suben, se entrecruzan como en un motete del Renacimiento. *El hombre es presa del hombre... Toda morada es un exilio... Esa espinosa carga que llaman verdad... este siglo, distinto en sus costumbres, requiere otro estilo:/ cortemos frutos amargos en los cuales es fértil...* Tan pronto el implacable realismo alcanza una especie de estridencia como cuando el poeta, al glorificar el martirio de Ann Askew, describe a la desdichada soportando en silencio el suplicio de la garrucha y habla de las cuerdas tensas «que gritan en su lugar» o que, en una síntesis atroz, nos muestra a Thomas Haux aún vivo pero ya consumido a medias por las llamas, haciendo señas hasta el final a sus hermanos, con «esos huesos que fueron brazos». Tan pronto la imagen se impregna de una suerte de piedad indignada y tierna: *Las cenizas de los quemados son grano muy valioso... Como la sangre de los cervatillos oxida el diente del cepo...* como, por el contrario, se impregna de una gracia delicada que es la flor de la fuerza. Nadie sospecharía que uno de los versos más deliciosos de la lengua francesa: *Una rosa de otoño es más que otra exquisita* fue escrito, no por Ronsard para cantarle a una belleza madura sino por d'Aubigné para glorificar a un mártir tardío de la Reforma. La imagen ampliamente desarrollada de los animales que perecen con el roble golpeado por el rayo acaso sea, en su sencillez grandiosa, la única comparación que pudiéramos llamar homérica de nuestra literatura; la prosopopeya de la tierra y del fuego, de las aguas y de los árboles en rebeldía contra el uso que de ellos se hacía durante los suplicios fue parcialmente recuperada, con el mismo audaz movimiento lírico, por el Hugo de las *Contemplaciones*, y es posible creer que si *Los trágicos* no hubieran existido, Hugo jamás hubiese producido esa extraordinaria mezcla de narración épica, de explosiones líricas y de sátira salvaje que son *Los castigos*. Tal verso antes citado, quintaesencia de una afirmación metafísica sobre la identidad del ser, recuerda por anticipado a Mallarmé; tal otro en donde, de una aposición de términos abstractos se desprende, casi voluptuosamente, una imagen concreta, anuncia el arte de Valéry; tal gran metáfora austera, aislada, casi abrupta, recuerda antes de tiempo la elevación severa de un Vigny. Ocurre con *Los trágicos* como con esos monumentos para cuya construcción se reunieron los más ricos materiales, llevándose al pie de obra sin que el edificio soñado llegara

nunca a construirse de manera definitiva, materiales que después, abandonados, a disposición de cualquiera y casi inagotables, sirvieron de canteras a las generaciones siguientes.

Pero hay una razón que honra muy poco a la naturaleza humana que acaso explique mejor que todas las demás el parcial fracaso de ese gran libro. No hay nada, por desgracia, que tan pronto pase de moda como los mártires. Mientras siguen triunfando las ideas en cuyo favor testimoniaron o, por lo menos, siguen latentes, se apoyan en ellos; hacen entrar en su juego esas cartas sangrientas. Pero pronto llega un momento en que la fe a la cual sirvieron se entibia, se instala a su vez en una suerte de conformismo, prefiere no evocar con frecuencia a esos grandes y molestos ejemplos. Además, un mártir expulsa a otro; las divergencias por las que fueron sacrificados se han, no diremos reconciliado, pero sí se las ha arrinconado; en el transcurso de otros conflictos sucesivos, el pensamiento o el fanatismo humanos eligen otras opciones. Las matanzas de septiembre hacen que se olvide la ocurrida en la noche de San Bartolomé; el Muro de los federados sustituye a los Cadalsos de la Revolución; los muertos en la Resistencia entran a su vez en la vaga leyenda, la denigración o el olvido. La grandeza de d'Aubigné consiste en haber tratado de encerrar, dentro de la forma resistente del poema, no la queja sino el grito de certidumbre de los mártires de su causa, el canto que dirigen a su Dios; él habló en nombre de unas voces reducidas a guardar silencio; vomitó también su furor respecto a todos aquellos que, según él, habían cometido o no habían impedido la injusticia. Agrippa d'Aubigné no supo ser ni el gran capitán ni el gran político que su partido necesitaba para imponerse en Francia, ni el gran moderador que aún le hubiera sido más necesario. Este buen vividor no fue tampoco ni un santo ni un mártir. Era demasiado apasionado para convertirse, como él hubiera querido, en el historiador definitivo de la Reforma. Pero este poeta que, siendo niño, le prometió a su padre recordar a los ahorcados de Amboise, cumplió magníficamente la función de testigo.

*Sintra*, 1960.

### **Yo tengo un castillo**

Existen castillos-Ninfas, tendidos indolentemente a orillas de las aguas corrientes; existen castillos-Narciso reflejados en el agua lisa de los fosos, cautivos de los juegos de luz que ponen, al pie del muro de piedra, una fluida muralla temblorosa. Chenonceaux pertenece a un mismo tiempo a estas dos categorías. Más pequeño que la mayoría de los reales castillos del Loira, suavemente encerrado dentro del paisaje idílico de un rincón de Turena, no evoca -como Amboise o Blois, sus grandes vecinos- el recuerdo de momentos decisivos para la historia de Francia. Tampoco es, como Chambord, un inmenso pabellón de caza nacido del capricho dispendioso de un rey. Su encanto, casi discreto, es semejante al de una morada particular y el azar hizo que fuese, sobre todo, residencia de mujeres. Finalmente, un destino más melancólico quiso que todas esas casas sucesivas fueran casi siempre viudas.

Una viuda dirigió su construcción; otra lo impregnó de su leyenda; esta joya de piedra suscitó o agrió celos de viudas. Castillo de amor, dice cierta literatura turística: más bien castillo de cálculos mundanos y maquinaciones financieras, y también de sus fracasos, refugio del luto preocupado o de la vejez solitaria; blanco de litigios siguientes a las quiebras o a los finales de reinado, gravado de deudas por lo menos tanto como enriquecido por recuerdos, iluminado, sin embargo, para siempre, por el esplendor de algunas fiestas que en él se dieron entre la incertidumbre de la víspera y la del día siguiente. Desde este punto de vista, al menos, Chenonceaux es un caso típico: siempre trajo mala suerte a las moradas hermosas ser al mismo tiempo y casi por definición, viviendas lujosas y, como tales, sometidas a los poderes inestables del dinero que no siempre reconocemos bajo sus formas más nobles o pintorescas de antaño. Aprovechemos el pretexto de su yuxtaposición en un mismo lugar para examinar a

esos cuatro o cinco dueños -sobre todo, dueñas-, cada uno de los cuales representa el momento de esplendor de una sociedad o de un grupo, o bien su última etapa antes de su declive; tratemos de reunir sobre ellos o sobre ellas cuanto sepamos de auténtico. Todo ha sido dicho: no vamos a enriquecer con ningún hecho nuevo la historia de su castillo ni la suya propia. Tengamos, sin embargo, el valor de repetir hechos conocidos; a menudo lo son menos de lo que se cree. «¡Diana de Poitiers! -exclamaba el otro día un joven novelista francés de talento e incluso culto-. Sí; esa querida de Francisco I que se bañaba desnuda en el Cher, en público, a la luz de las antorchas...» Dejemos esas voluptuosidades para las películas en technicolor; no caigamos ni en el error del ingenuo a quien ensombrecen las matanzas y torturas judiciales -y que se felicita por vivir en el siglo XX-, ni tampoco en el error del aficionado a las novelas históricas, que disfruta sin riesgo con los hermosos crímenes y escándalos del pasado; no envidiemos, sobre todo, la estabilidad de ese pasado. Apaguemos incluso los proyectores que ponen sobre los muros y tejados de las viejas moradas una poesía no carente de belleza, pero que sólo es el reflejo del hoy sobre el ayer, que da a las cosas una iluminación que no tuvieron. Durante este paseo sin efectos de música y luces, tal vez consigamos conocer mejor a esos seres situados en los compartimentos del tiempo y al lugar mismo -objeto, tan a menudo, de pasiones o envite de sabias intrigas- que hoy ya no es para el turista más que un noble testigo de esplendores pasados, una etapa, un objetivo de excursión, un lugar a donde uno va para estirar las piernas.

Tras una serie sin gloria de repartos familiares, de años de escasez y de expedientes financieros que irá repitiéndose con negra monotonía durante toda la historia de esta hermosa propiedad, un gentilhombre arruinado vendió en 1512 su tierra ancestral de Chenonceaux a uno de sus acreedores: el rico burgués Thomas Bohier que, mediante unos contratos hábilmente tramados y unos embargos apenas legales, se estaba preparando desde hacía mucho para recoger en sus manos aquel hermoso fruto bien maduro. Por aquella época, la propiedad consistía en una extensión considerable de campos y bosques, en una torre de guardia, único resto de una mansión en ruinas, y en un molino a orillas del agua.

Thomas Bohier y su mujer Catherine, nacida también ella de una familia de ricos banqueros turonenses, pertenecían ambos a ese pequeño grupo compacto del mundo financiero, que fueron los recaudadores de impuestos del siglo XVI, y cuyos miembros se repartían el pastel de la tesorería del reino. Catherine era sobrina lejana del gran Semblançay, que acabó ahorcado en Montfaucon por malversaciones y cuyo nombre sigue siendo conocido por los aficionados a la poesía gracias a un epigrama de Marot en donde celebra su intrepidez a la hora de subir al patíbulo. Este poderoso personaje respaldó a Thomas en sus esfuerzos por apropiarse de Chenonceaux. Thomas llevaba, por su parte, la recaudación de impuestos en Normandía; había acompañado a dos reyes de Francia en sus expediciones a Italia como maestro de cuentas y tesorero general de la guerra; este banquero astuto era bien visto en la Corte, por ser hombre de recursos en tiempos difíciles.

Catherine compartía, seguramente, la afición de su marido por el lujo y el arte moderno que, en el siglo XVI, era el arte italiano. Una vez dueños del lugar, los Bohier empezaron por restaurar la torrecilla de vigía en ese estilo casi medieval de ventanas con follajes de piedra, de ficticios caminos de ronda y de matacanes decorativos que, en cierto modo, constituye el gracioso pseudo gótico del Renacimiento. Entre 1515 y 1522, Catherine Bohier, durante las largas ausencias de su marido a quien sus funciones retenían junto al rey en París, o en los ejércitos dirigió la construcción del castillo propiamente dicho. Se ignora el nombre del maestro albañil, probablemente turonense, a quien ella encargó esta empresa, pero es fácil imaginarnos a esa mujer -que había sido joven en tiempos de Ana de Bretaña y que tal vez llevaba todavía las cofias almidonadas de la antigua Corte- cabalgando a lomos de su mula o

de su yegua enjaezada y recorriendo las seis largas leguas que separan Tours de Chenonceaux para vigilar las excavaciones y la marcha del grueso de la obra.

En 1521, Thomas partió por cuarta vez a reunirse con los ejércitos del rey en Italia. Si es que tuvo tiempo para echarle una ojeada al castillo aún enmascarado por los andamios, lo que entonces viese no se diferenciaría mucho, en lo esencial, de lo que tenemos hoy ante los ojos: una vivienda cuadrada con torrecillas en los ángulos y con unos fosos aún medievales, bañándose en el río, al que se adosaba su fachada meridional. La nueva construcción había sido ingeniosamente colocada sobre los pilares del antiguo molino y éstos, vaciados, se destinaron para cocinas, bodegas, carnicerías, lugar donde amarrar las barcas, con el fin de proveer a esa realidad en estado bruto perteneciente al campo de los criados y en cuyos molestos detalles no entra el amo. Los hermosos pisos superiores, con sus ventanales generosamente abiertos al sol y al aire, con sus estancias en fila cuyos parquets y enlosados quedaban aún por poner, su escalera recta -invento italiano- que sustituía a las antiguas escaleras de caracol de la Edad Media, daban testimonio de la amenidad que el Renacimiento introdujo en las costumbres. Demostraban asimismo que no en balde Thomas había visto las hermosas villas de la llanura lombarda. El recaudador de impuestos se proponía, sin duda, traerse de Italia esta vez muebles y colgaduras.

Thomas nunca volvió a ver Chenonceaux. Murió menos de tres años más tarde en el pueblo piemontés de Vigelli, en la retaguardia de las tropas francesas derrotadas. El museo napolitano de Capodimonte posee una serie de tapices encargados por los Habsburgo para celebrar su victoria de Pavía, que al año siguiente vino a poner punto final a esa serie de expediciones desastrosas, entusiasmo y locura de tres generaciones de franceses. En ellos encontramos una imagen realista de los desastres de la guerra, en medio de los cuales cerró los ojos Thomas Bohier: campesinos indiferentes a la suerte de los ejércitos pero templando por su ganado; reitres que se apoderaban del botín o robaban al habitante; lacayos y prostitutas que huían hacia el enemigo; nobles señores desazonados, arrastrando por el barro su birrete de plumas, sus extravagantes braguetas y sus talabartes bordados. Catherine, ya viuda, se instaló en el castillo por fin terminado: sobrevivió a su marido un poco más de dos años.

«Hay que tener treinta años para pensar en la propia fortuna -dice La Bruyère-; a los cincuenta años no está hecha; se construye ya en la vejez y uno muere cuando todavía anda entre pintores y cristalersos». Poco más o menos, ésta es la historia de los Bohier. Para aquella gran burguesa que durante dos años arrastró su existencia de viuda entre aquellas paredes nuevas, aquella propiedad mal adquirida no fue, seguramente, más que un sueño frustrado. Y sin embargo, ese castillo donde vivieron o permanecieron algún tiempo seis reinas, debe el aspecto que hasta ahora ha conservado a esta mujer de financiero. El puente que ella proyectaba echar sobre el Cher no fue construido hasta que llegó Catalina de Médicis; la decoración interior fue renovada en gran parte durante la época de Enrique II y más tarde fue más o menos rehecha y empeorada por los restauradores del siglo XIX; no obstante, en conjunto, Chenonceaux sigue siendo tal y como lo hizo Catherine Bohier.

Diana de Poitiers tenía cuarenta y ocho años cuando, en 1547, en el mismo año de su advenimiento, el rey Enrique II le regaló Chenonceaux. Al hacer esto, estaba regalando lo que no le pertenecía a él, sino a la Corona. Chenonceaux, entretando, se había convertido en propiedad del Estado. En efecto, el hijo de Thomas y de Catherine, Antoine Bohier, y su mujer, Anne Poncher, tuvieron que renunciar muy pronto a aquella casa en donde vivieron -si es que lo hicieron- con desvalimiento y temor. A partir de 1527, el padre de Anne, el tesorero Poncher, había subido con Semblançay las escaleras de Montfaucon, y Antoine Bohier, implicado en lo que fue uno de los mayores escándalos financieros del Renacimiento, se decidió a entregar su propiedad en pago de una enorme multa. Pero la prudente Diana tenía gran empeño en simular que había comprado Chenonceaux a un

particular, por miedo a que le quitaran algún día su castillo, al haber sido adquirido ilegalmente al Estado, en el caso de que, por desgracia, viniera a faltarle el apoyo de Enrique. Se las arregló, pues, para que anularan por fraudulenta la cesión de Chenonceaux a la Corona, ratificada desde hacía dos años, con el pretexto de falsificación en el inventario de la propiedad; después, compró a bajo precio el castillo que le habían devuelto a Antoine Bohier únicamente para poder sacarlo con más facilidad a subasta. Amenazado de nuevo con verse obligado a cancelar su deuda con el Estado, de la que se creía libre al haber entregado Chenonceaux, Bohier huyó a Venecia llevándose con él los títulos de propiedad de la demasiado apetecible finca, de la que se había apoderado la favorita con tanta facilidad. El rey apoyó a Diana de Poitiers en una inicua comedia judicial que duró siete años; Diana triunfó por fin y fue legalmente dueña de Chenonceaux que no le costaba nada, puesto que Enrique le había proporcionado el dinero necesario para comprarlo a vil precio. Vale la pena recordar esta historia cuando se contemplan, en los museos, los admirables retratos que Clouet o Jean Goujon nos han dejado de esa diosa del Renacimiento. La fría Diana tenía astucias de notario deshonesto y un temperamento de avaro.

Diana de Poitiers es una de las pocas mujeres que han llegado a ser célebres por su belleza exclusivamente, una belleza tan absoluta, tan inalterable, que rechaza a la sombra la personalidad misma de quien la poseyó. La imaginación popular ha tratado en vano de animar a ese hermoso mármol: le atribuyeron una melodramática aventura con Francisco I, a quien se habría entregado siendo muy joven para salvar a su padre, condenado a muerte. La historietita se encuentra en Brantôme, y en ella Diana permanece anónima, pero el narrador cuenta o, más bien, inventa, las palabras bastante verdes del padre, muy contento de salir tan bien parado; palabras que Hugo transforma en una larga y virtuosa parrafada de indignación al principio del *Rey se divierte*.

Pero sólo es una leyenda, y en este acto de abnegación filial hay una suerte de generosidad de la que Diana no era capaz, según parece. Lo que de ella sabemos es menos dramático y más singular. De muy noble familia, casada en edad temprana con un anciano señor, esposa correcta y madre de dos hijos, tenía treinta y siete años y estaba ya viuda cuando conoció en un baile al futuro Enrique II, de diecisiete años. Aquella extraña pasión por una mujer veince años mayor que él constituye la única locura de este príncipe prudente y sombrío que fue, en suma, un monarca formal. En cuanto llegó a rey, entregó a Diana las joyas de la Corona; la hizo duquesa; dilapidó por ella el dinero del Estado. Ya hemos visto por lo que antecede hasta dónde llegó, contra toda justicia, y por amor a Diana, en el asunto de Chenonceaux.

Enrique estaba casado con una italianita de diecisiete años, de tez olivácea y hermosos ojos: Catalina de Médicis, que más tarde figuraría como reina viuda poseída por el genio de la intriga, dispuesta a todo cuando se trataba de defender el patrimonio de sus hijos. Pero cuando Diana aparece en escena, Catalina aún no es más que una extranjera aislada en la Corte Francia y locamente enamorada de su joven marido. Fue prudente: no importunó con sus quejas a Enrique, quien continuó cumpliendo fielmente con ella sus deberes de esposo (o más bien acabó por hacerlo, pues al parecer los prudentes consejos de Diana tuvieron mucho que ver con las atenciones del rey para con la reina), de suerte que, tras nueve largos años de esterilidad, Catalina tuvo de él diez hijos. La reina se las arregló para tener la Corte más brillante y las damas de honor más bellas. Sus gustos refinados y su sentido realista de los negocios honraban a Florencia, de donde procedía. Pero al lado de la blanca Diana, Catalina no era más que una mujer demasiado morena para la moda de entonces, a quien sus numerosos embarazos y la pasión por las buenas viandas habían ensanchado la cintura. La reina y la duquesa presidían juntas todas las fiestas; Diana cuidaba a Catalina y a los niños cuando estaban enfermos; sus relaciones se caracterizaban por esos miramientos y esa buena disposición superficial, aunque no necesariamente insincera, que suele ir unida, con más frecuencia de lo que se cree, a la hostilidad y al rencor de dos mujeres cuando comparten un

mismo hombre. Se sabe que el monograma de Enrique que se encuentra por todas partes en Chenonceaux, en el Louvre y en Fontainebleau, así como en otros lugares- estaba formado por una H atravesada por dos C: la C de Catalina. Pero esas dos C, tenían forma de un cuarto creciente, el símbolo de Diana cazadora y, en su intersección con las barras de la H, formaban dos D: la inicial del nombre de Diana. Sutil arreglo que debió agradar, con toda seguridad, al rey y a su querida, y desagradar secretamente a la esposa.

Algunos historiadores bien pensantes se han preguntado si ese amor singular, que aún duraba cuando murió el rey ya cuarentón y la duquesa pasaba de los sesenta años, no sería únicamente un culto platónico a la belleza. Sería el único ejemplo de una pasión platónica que tan cara le salió al Estado. Los cronistas de aquel entonces no imaginaron nada de esto, ni tampoco era ésta la opinión de la reina. Las espléndidas imágenes que Diana mandó o consintió hacer de su desnudez a escultores y pintores no dan tampoco la impresión de que fuera una gazmoña. Más bien parece tratarse de una mujer como otras muchas, más vanidosa que ardiente, sin escrúpulos pero intensamente apegada a las convicciones de su medío y de su tiempo, y con un temperamento avaro en el amor. Por muy apasionadamente que la amase Enrique, Diana se amaba aún más a sí misma; este fervor excluía a todos los demás. Se impuso una durísima disciplina para conservar intacta su perfecta belleza; se obligaba a tomar baños fríos todas las mañana; destilaba con arte lociones y ungüentos: podría ser la patrona ideal de los fabricantes de cosméticos modernos. Consiguió ver realizada su doble ambición: un cuerpo y un rostro siempre jóvenes, y una sólida fortuna que le permitía adornar y mantener esa obra de arte. El más bello de sus supuestos retratos<sup>2</sup> atribuido a Clouet, que ahora se encuentra en el museo de Worcester, en los Estados Unidos, nos la muestra desnuda, con la diáfana bata que se llevaba en su época, con el busto erguido, el pelo bien trenzado entrelazado con perlas, contemplando con sus ojos claros y fríos una colección de joyas extendida sobre la mesa. Un rico espejo, colocado junto a ella, reflejaba el perfil de ese femenino Narciso. Al fondo, una criada saca un vestido de un arca. Sus contemporáneos señalaron que Diana llevó, durante toda su vida, el traje de viuda, no fue, en verdad, por deferencia al viejo marido cuya muerte precedió su gloria de querida del Rey, sino por una especie de conformismo respecto a las buenas costumbres y, sobre todo, porque los colores del luto le sentaban bien. El negro y el blanco, en cualquier caso, añaden un frío resplandor a su belleza lunar.

Chenonceaux nunca fue su castillo favorito; ella prefería su propiedad familiar de Anet, que Enrique II le había ayudado a transformar en residencia principesca. Pero visitó con frecuencia la hermosa morada turonesa; allí recibió una vez a la Reina y a la Corte; el Rey también la visitó allí muy a menudo. Enrique y su querida sexagenaria tenían en común dos pasiones: la afición a la caza y el odio a los herejes; el rostro perfecto de Mme. de Valentinois no debió inmutarse cuando oyó relatar la muerte, en la plaza de Grève, de aquella hermosa viuda, la dama Philippe de Luns, a quien arrancaron la lengua y quemaron en 1557, junto con otras personas de su misma religión: estas medidas son las que mejor defienden la verdadera fe y mantienen el orden dentro del Estado. Pero las necesidades políticas le interesaban menos que una buena gestión de su fortuna. Aquella ama de casa incomparable supo unir, en Chenonceaux, lo útil a lo agradable; redondeó sus posesiones y consiguió triplicar el

---

<sup>2</sup> Señalemos, no obstante, que otro retrato de mujer con espejo, de composición casi idéntica y que se conserva en Dijon, se cree representa a Gabrielle d'Estrées. Es posible, bien es cierto, que un mismo arreglo pictórico sirviera dos veces para dos célebres bellezas de generaciones sucesivas. También es posible que con estos dos retratos, y el supuesto de Diana en la colección Cook, en Richmond, solo represente a una bella anónima.

rendimiento de la propiedad; plantó moreras, pues la seda estaba entonces de moda y, por consiguiente, constituía la gran industria más reciente del siglo XVI. Le apasionaba la belleza de los jardines. Creó terrazas y ordenó parterres; instaló, en los gabinetes de follaje, un juego de pelota y otro de anillos, juegos ambos en los que sobresalía; mandó instalar uno de esos laberintos cuyos senderos secretos recuerdan, en términos de boj y de tresbolillo, los complejos poemas de forma fija del Renacimiento; inventó una fuente. Sus jardineros trasplantaron a Chenonceaux nueve mil pies de fresas silvestres y de violetas, arrancadas en los bosques aún inagotables de la época, cuyos grandes árboles habían visto pasar por allí a los hombres de la Edad Media. La lista de los rosales y de los bulbos de azucenas que mandó plantar en los jardines iguala en gracia floral a un soneto de Ronsard o de Rémy Belleau.

Enrique II firmó en 1559 el triste tratado de Cateau-Cambrésis, que confirmaba en Europa la supremacía de los Habsburgo. Felipe II ganaba con ello el Piamonte, el Milanésado, Montferrat, Córcega, Bresse y varias plazas fuertes del noreste francés. Recién viudo de María Tudor también ganaba una mujer: la joven Isabel de Francia que moriría en España pocos años más tarde, víctima, según dicen, de los celos de aquel sombrío esposo. Entre las fiestas que se celebraron para festejar este brillante matrimonio, el rey mandó organizar, en el Faubourg Saint Antoine, uno de esos torneos que eran ya para el Renacimiento una forma de revivir una Edad Media legendaria: duelos ficticios, realizados por el esplendor de los atavíos, enjaezados y armaduras, y embellecidos por la presencia de un ramillete de hermosas mujeres. Jinete excelente y hábil luchador, el rey anunció como de costumbre su intención de entrar en liza. Al final del segundo día, el 30 de junio de 1559, insistió en romper la última lanza con el capitán de su guardia escocesa, un tal Conde de Montgomery. Una astilla se desprendió de la lanza, pasó a través de la rejilla de oro del casco y se introdujo en el ojo del rey. Lo llevaron desvanecido al Louvre. Catalina, desesperada, recordó entonces el vaticinio de los astrólogos cuando dijeron que el rey moriría en un duelo, cosa que a todos pareció ridículo ya que las testas coronadas no solían librar combates a muerte, ni medir fuerzas con sus súbditos. Recordó asimismo que, tres años atrás, un médico provenzal, el judío bautizado Michel de Notre-Dame (Nostradamus), había descrito en unos misteriosos cuartetos proféticos la muerte cruel de un león con los ojos reventados, dentro de una jaula de oro.

Como la muerte del rey era sólo cuestión de horas, la reina conminó inmediatamente a Diana de Poitiers para que devolviera las joyas de la Corona y el castillo de Chenonceaux. La duquesa se negó a ello: mientras estuviera vivo el Rey, no renunciaría a nada sin orden expresa suya.

Pero once días más tarde moría Enrique y Diana tuvo que restituir las joyas. Resistió en lo concerniente a Chenonceaux, con el que podía quedarse legalmente, puesto que lo había comprado al antiguo propietario por los medios que sabemos, pero Catalina se encarnizó con ella, del mismo modo que ella se había encarnizado con Antoine Bohier. La reina no olvidaba la emoción sentida al hacerle a la favorita una visita, quizá forzada y, en cualquier caso, humillante, en su mansión de Chenonceaux. Mientras que unas cortesanas le proponían seriamente que «le mandara cortar la nariz a la bella duquesa», la reina se contentó, dando pruebas de su gran habilidad, con hacer que el Parlamento obligara a Diana a devolver las sumas recibidas del rey. Herida en lo más vivo, en lo que más quería que era su fortuna, Diana comprendió que había que transigir con la reina. Pero seguía siendo una mujer cerebral. Contando con los apasionados deseos de Catalina por poseer Chenonceaux, se lo ofreció a cambio de las tierras de Chaumont que, desde un punto de vista financiero, valían mucho más. Catalina aceptó. Chenonceaux fue, hasta el final, un buen negocio para Diana.

Diana de Poitiers acabó por retirarse a su palacio de Anet, en cuyo umbral la había representado Jean Goujon, tendida en su esbelta desnudez de diosa de largas piernas -tan curiosamente cercana al canon plástico que hoy rige para las maniqués del siglo XX-, con el brazo alrededor del cuello de un ciervo casi tan divino como ella misma, en una extraña

mezcla de ideal clásico y de poesía medieval de landas y bosques. En una sala del Louvre, ante ese grupo que transpone la realidad en poema, permanecemos soñadores: el ciervo de los bosques jamás representó para Mme. de Valentinois algo distinto del animal aún palpitante cuya pata echando sangre le ofrecían en las cacerías, o del asado humeante indispensable en el menú de sus banquetes. Sólo en el mundo del arte es el ciervo para la hermosa un compañero amistoso; y sólo en el mundo del arte se revela inocentemente a la luz del día esa desnudez escandida a todas las miradas bajo terciopelos y orifreses. Sólo en el mundo del arte es inmortal la querida quincuagenaria de un rey.

La auténtica Diana siguió figurando como persona importante en su retiro casi real. Bien es cierto que sus amigos iban abandonando a la antigua favorita, pero seguía siendo rica y aún era hermosa. Sus sentimientos religiosos la hacían respetable y su odio a los protestantes consiguió que el partido del orden la mirase con buenos ojos hasta el final. Murió septuagenaria, a consecuencia de una caída de caballo. «Yo vi a Mme. de Valentinois a la edad de setenta años -dice Brantôme-, tan bella de cara, tan lozana y tan agradable como cuando tenía treinta... Su belleza, su gracia, su majestad, su hermosa apariencia, seguían siendo las mismas que siempre tuvo y, sobre todo, conservaba una gran blancura... Creo que si esa dama hubiera vivido cien años, jamás hubiera envejecido... ¡Qué pena que tenga que cubrir la tierra cuerpos tan hermosos!»

Catalina había tomado posesión inmediatamente de Chenonceaux. Los arreglos que en él dispuso fueron a la vez ornamentales y prácticos, como los de Diana; incrementó las productivas plantaciones de moreras e instaló en el pueblo un criadero de gusanos de seda y unas hilaturas; puso en los jardines pajareras llenas de pájaros raros y aclimató olivos de su Toscana, que allí prosperaron; formó una biblioteca compuesta, según se dijo, por los hermosos libros que le había comprado a su compatriota el mariscal Strozzi, el Pedro Strozzi del *Lorenzaccio* de Musset. Sobre todo, trasladó allí a su turbulento tropel de niños a quienes le importaba regentar y distraer a un mismo tiempo: a su hijo mayor el pequeño rey Francisco II, destinado a morir a los diecisiete años de una otitis aguda; a Carlos, su segundo hijo, arrebatado por una tisis galopante a los veintitrés años y que escupirá para siempre en la historia la sangre derramada en la matanza de la noche de San Bartolomé; a su tercer hijo Enrique, duque de Anjou, el único que heredó de su madre su inteligencia y su finura; a su hijo más pequeño el duque de Alençon, niño pendenciero y astuto que más tarde sería un príncipe insoportable; a sus dos nueras adolescentes y envaradas con sus trajes de brocado y sus golas almidonadas: María Estuardo -mujer niña del rey Francisco II, a quien esperaban en la vida la desdicha y el crimen, más veinticinco años de cautiverio que acabarían en el patíbulo de Fotheringay- e Isabel de Austria, mujer de Carlos IX, a quien en breve esperaban los crespones de viuda y la muerte, tras unos cuantos años de piadosa rutina en un convento de Viena; también llevó a Chenonceaux a su hija Margot, que casó muy pronto con el protestante Enrique de Navarra y cuyas fiestas nupciales acabarían en matanzas, pero que era galante, risueña, no muy afectada por las tragedias familiares y que, tanco en la leyenda como en la historia, pasa por haber sido una hermosa mujer fácil.

Chenonceaux hubiera bastado, si acaso, para alojar a toda esta familia numerosa, pero también había que hospedar a la Corte. La reina emprendió la tarea de añadir al castillo un puente cubierto -también previsto por el arquitecto de Catherine Bohier y por el de Diana-, destinado a sala de fiestas pero, sobre todo, para unir la presente vivienda a un anejo futuro, colocado simétricamente a la otra orilla del río, y que sólo la falta de fondos le impidió construir. El piso superior fue dividido en pequeñas habitaciones asignadas a los criados y, sin duda y a falta de algo mejor, los mismos cortesanos se las disputaron.

Las fiestas que Catalina dio en Chenonceaux tuvieron, ciertamente, un objetivo político, confesado o secreto, pero era sobre todo debido a su temperamento por lo que esta mujer

agobiada de menesteres creaba a su alrededor ruido, alegría y diversiones espléndidas y fáciles. Todas aquellas fiestas salvo la última, que merece mención aparte, entran dentro del género alegórico y mitológico de moda entonces: hubo ballets y serenatas sobre la hierba y sobre el agua, decorados pintados por Primaticcio, cacerías de jabalíes reguladas como intermedios de teatro, que acababan cómodamente en los mismos jardines del castillo, para que el joven rey, bajando de su cuarto, pudiese rematar a sus anchas a una hembra ya desgarrada por sus perros y acuchillada por sus gentileshombres. Se vio a hermosas muchachas disfrazadas de divinidades clásicas arengar interminablemente a la familia real y -placer recientito que venía de Italia- fuegos artificiales iluminando aguas y bosques. La primera de aquellas fiestas se celebró pocos días después de las ejecuciones sumarias siguientes al motín protestante conocido con el nombre de tumulto de Amboise. Aquellas diversas condenadas a muerte divirtieron en un principio a la Corte, como una especie de chiquillada sangrienta. Pero la gente se cansa de todo: volviendo la espalda a los cadáveres de insurrectos colgados como tordos de los hermosos balcones de Amboise, Catalina regresó a Chenonceaux para que su séquito y sus hijos pasaran una temporada en el campo.

Catalina de Médicis o, más bien, su hijo Enrique III, dio, en mayo de 1577, en los jardines de Chenonceaux, una de esas fiestas de las que se apodera la leyenda después para convertirlas en el fantástico y casi escandaloso símbolo de una época, de un mundo, de una determinada manera de gozar y de soñar.

El 15 de mayo, en Plessis-lez-Tours, Enrique había tratado magníficamente a su hermano menor -el desagradable duque de Alençon- así como a los señores que, junto con él, habían conseguido la victoria de La Charité sobre los hugonotes, y unos días más tarde serían vencedores en Issoire, victorias que fueron seguidas de las habituales matanzas. En la vieja residencia real de Plessis-lez-Tours, el festín que se celebró sobre un fondo de guerra civil parece ser que insistía en uno de esos Mayos típicos dentro de la tradición de las fiestas primaverales de la Edad Media, corregido y embellecido por un discípulo de Primaticcio; se gastaron sesenta mil francos en seda verde para transformar a damas y cortesanos en dríadas y silvanos. Inmediatamente después, Catalina acogió en Chenonceaux a todas aquellas personas.

En aquel escenario, más característico del Renacimiento, la fiesta ofrecida por la vieja reina italiana fue, según parece, aún más desenfadada y suntuosa, más acorde quizá con un trasfondo de viñas romanas o de villas florentinas que con el de un parque francés. El rey, que tenía entonces veintiséis años, asistió a ella engalanado y maquillado como de costumbre; nada prueba, sin embargo, que llevara aquella noche, como se dijo, el atuendo casi femenino, con escote y tres hileras de perlas, que se había puesto durante el carnaval de aquel mismo año. Las damas y señoritas de honor encargadas de servir a la mesa, lucían el traje ajustado y abigarrado propio de los pajes o también, disfrazadas de ninfas al estilo de Fontainebleau, aparecían con el escote y piernas desnudos y el pelo suelto. Pero si bien es cierto que la voluptuosidad reinaba en el festín, lo que sí es seguro es que también reinaba la desconfianza: el rey aborrecía a su hermano. A decir verdad, pocos detalles se saben sobre esa fiesta que tanto calentó la imaginación de los historiadores modernos; se conoce, no obstante, que le salió tan cara a la reina madre, ya apurada financieramente, que tuvo que recurrir una vez más a sus hombres de negocios italianos, quienes se desquitaban inmediatamente sobre el pueblo. Pero es fácil evocar, bajo aquellas arboledas aún jóvenes, el usual boato que deleitaba al siglo XVI: las vajillas de oro, los manteles de seda, los sones exquisitos de rabeles y violas de amor, y también resulta fácil figurarse a las parejas perdiéndose por debajo de los árboles; o reuniéndose en los reductos del nuevo puente cubierto, cuyas galerías iluminadas se reflejaban en el agua.

A esta orgía -si es que fue una-, asistió Catalina, enorme con sus galas de viuda, en compañía de Luisa de Lorena, la joven y piadosa mujer de Enrique III. Algunos historiadores de nuestros días han supuesto que la reina madre contaba con aquellas bellas ninfas y aquellos encantadores falsos pajes para inclinar hacia las mujeres al joven rey, relativamente misógino: hubiera sido valerse de unos medios muy dudosos, más propicios para halagar sus pasiones que para disponerle a pasar un cuarto de hora de intimidad con la reina. Esta loca velada lleva más bien el sello del mismo Enrique que el de Catalina, de sus predilecciones, de sus quimeras. Enrique era de esa clase de hombres para los cuales un traje, la presentación de un ballet, los encuentros únicos de una noche sin precedentes ni consecuencias, son poemas vivos y merecen tantos cuidados y fatigas como las obras de arte más duraderas. Durante aquella fiesta imprudente -en cualquier caso, poco política-, el joven rey no innovaba apenas; realizaba, por el contrario, las secretas aspiraciones del Renacimiento ya en sus postrimerías: su afición a lo equívoco, su sentido voluptuoso de la metamorfosis y del disfraz. Aquella noche fue un anticipo de las comedias de Shakespeare o de los espectáculos de magia mitológica que el Gaveston de Marlowe ofrece a su Eduardo II.

Luisa de Lorena se hallaba destinada a vagar bajo aquellos árboles, sombra desolada vestida con el luto blanco propio de las reinas, durante los doce últimos años de su vida. Esta patética Luisa pertenecía a la ilustre casa de Lorena, de donde también salieron, por el lado materno, María Estuardo y por el lado paterno, María Antonieta. Pero Luisa procedía de una rama pobre y relativamente oscura de esa gran familia; su padre era conde de Egmont, estaba emparentada con la aristocracia de los Países Bajos, siendo sobrina del gran Egmont decapitado por orden del duque de Alba en un cadalso de Bruselas. Pero este recuerdo que hoy nos conmueve, dejaba seguramente frías a las cortes y cancillerías del siglo XVI. La Srta. de Vaudémont tenía veinte años en 1573, cuando Enrique cruzó Nancy camino hacia Polonia, reino tempestuoso cuya Dieta polaca lo había elegido rey. Este rey de veintidós años conoció a Luisa lleno el ánimo de una novelesca pasión por la hermosa y buena María de Clèves, encantadora esposa de un príncipe protestante, que la tenía alejada de la Corte por celos. El complejo Enrique, cuyas escasas aventuras femeninas parecían ser hasta el momento, simples curiosidades sensuales o concesiones a las costumbres establecidas, soñaba con hacer que rompiesen en la corte de Roma el matrimonio de María; al parecer, también ella lo amaba castamente. Luisa, a la que apenas vislumbró, debió gustarle por no se sabe qué parecido con esa María de quien acababa de separarse con lágrimas, apasionados sonetos y promesas de amor eterno.

Un año más tarde, en su palacio de Cracovia, Enrique se enteraba de la muerte de su hermano Carlos IX, que sólo dejaba tras de sí una hija pequeña. Seguido exclusivamente por los ocho o nueve franceses que formaban su círculo íntimo, el joven rey burló la vigilancia de los centinelas y galopó a rienda suelta camino de la frontera, seguido de cerca por sus nobles polacos de caídos bigotes y largos trajes orientales, que le gritaban en latín para que volviera sobre sus pasos. Enrique no cobró aliento hasta llegar a Viena, en donde su caballo cayó reventado, víctima de esta escapada más novelesca que real. En Venecia, donde habían preparado espléndidas recepciones públicas y privadas, se detuvo encantado; cuenta la tradición que allí se contagió de una cortesana del mal del siglo: la trivial infección sifilítica que, añadida en él a la tisis familiar, tal vez explique el desequilibrio nervioso de este príncipe a un tiempo trágico, fútil y lúcido.

En Lyon, el rey se encontró con su madre y con la Corte, y junto con ellos, con los dos partidos igualmente encarnizados, católicos de una parte y protestantes de otra, que se disputaban Francia. Se le planteó inmediatamente la cuestión matrimonio, la más acuciante de todas para aquella familia cuyos hijos morían jóvenes. Enrique acababa de enterarse, con inmenso dolor, de que jamás volvería a ver a María de Clèves; había muerto de parto a los

veinte años, tristemente fiel hasta el final al marido que ella misma describía como el más generoso, pero también el más celoso de los príncipes; esta muerte parecía dejar el campo libre para una importante unión política útil al país.

Hacía no mucho que Catalina le había propuesto a la madura Reina de Inglaterra su hijo por marido, pero su Regia Majestad había rechazado el proyecto que, por lo demás, tampoco le resultaba muy grato al joven; casi lo sentimos: hubiera sido curioso ver en el mismo lecho a los dos seres más singulares y emperifollados de su época. Catalina pensaba ahora en una alianza sueca, que hubiera sido una manera de acercar la Europa católica a la Europa protestante; pensaba en una belleza del Norte, la hija de Gustavo Vasa El rey ya no era el joven generalísimo aclamado no hacía mucho por diezmar sin compasión las filas protestantes en la batalla de Montcontour. En política, pretendía adoptar una línea moderada que, en resumidas cuentas, heredaba de Catalina pero que él pretendía seguir a su manera. Hay que ver en esta moderación, por lo demás, un medio de neutralizar hábilmente dos facciones una por la otra, más que la preocupación de imponer en su reino la tolerancia o la justicia, en las que nadie pensaba.

Físicamente, Enrique también había cambiado. Sus primeros retratos, pintados por Clouet, evocan a un muchacho joven, orgulloso y fino, de una voluptuosa belleza casi italiana, y acaso ese aspecto explique ciertos elementos de su historia. Muy pronto, sin embargo, se había deshojado esa flor de la adolescencia y el artista parece haberse encontrado frente a un hombre de rasgos borrosos, de barba escasa, de frente huesuda y descubierta, a quien sólo la mirada y la sonrisa dotaban de un innegable encanto. En cuanto a su vida privada, Enrique se había aficionado en Polonia a vivir con un boato casi oriental, unido en él a una imprudente libertad de comportamiento, cosa que pagó con su sangre. Solía rodearse de un grupo de jóvenes arrogantes y encantadores, casi todos de baja cuna y dotados de un buen apetito de dinero y de honores, molestos «mignons», algunos de los cuales, sin embargo, sirvieron con intrepidez a su príncipe. Finalmente, el rey se oponía con firmeza a los anhelos matrimoniales de su madre... Enrique, obligado a casarse, no consentía hacerlo de no ser con aquella oscura Srta. de Vaudémont que había conocido un año antes en Nancy.

Aquella unión, que no tenía nada de política, escandalizó a Catalina. Además, temía que aquella alianza diera aún más importancia a la casa de los Lorena, cuyos príncipes -que dirigían lo que podría llamarse la derecha católica- eran ya peligrosamente poderosos. Enrique resistió contra todos. Envió sin perder tiempo a uno de sus favoritos para que se desposara con Luisa en su nombre, como solía hacerse por entonces en las cortes. La joven, hasta el momento, había vivido una existencia retirada, bajo las miradas de las dos madrastras que sucesivamente le había dado su padre; pensó que era una broma pesada cuando vio que su madrastra, Catherine d'Aumale, entraba en su habitación muy de mañana y le hacía una respetuosa reverencia antes de anunciarle que iba a ser reina de Francia.

Enrique y Luisa fueron coronados juntos en Reims, y hubo que retrasar la ceremonia varias horas, ya que el rey no acababa nunca de vestir y engalanar con sus propias manos a aquella reinecita a quien los textos de la época proclaman encantadora. ¿Lo era de verdad? Menos halagador, un retrato suyo que hay en el Louvre nos la muestra como una muchacha joven algo carneruna, de ojos grandes y soñadores, de expresión dulce y bastante obstinada.

Esta pareja, a la que tal vez unía un matrimonio casi blanco, permaneció unida durante quince años. Luisa seguía practicando, como ya lo hacía en Nantes, obras de misericordia: cuidaba a los enfermos en los hospitales, los lavaba, enterraba a los muertos con sus propias manos. Aquellas piadosas ocupaciones no le impedían seguir al rey en la mayoría de sus incesantes desplazamientos a Blois, a Chenonceaux, a Plessiz-les-Tours, a Amboise, a Oinville, junto a la reina madre y a unos favoritos cubiertos de oro, hermosos muchachos pendencieros que se mataban unos a otros en duelo, y cuya muerte lloraba Enrique al igual que había llorado la de María de Clèves. Uno de ellos obtuvo en matrimonio a la propia

hermana de Luisa; la noche en que se celebraron aquellas bodas, que fueron espléndidas, la reinecita se atrevió incluso a ofrecerle al rey un ballet de su invención: compareció en el mismo disfrazada de ninfa y ornada con una dulzura y una gravedad casi celestiales -dice un cronista de la época- bajo sus perlas y sus brocados de plata.

El *Diario* de Pierre de l'Estoile nos informa de que también participaba en otras ceremonias más siniestras: asistió al lado del rey y de la reina madre al descuartizamiento del traidor *Salcève*, en un palco pequeño del Ayuntamiento, especialmente preparado y engalanado en esta ocasión para sus Majestades, y en el que podemos suponer no faltaba ninguna clase de elegancia ni de comodidades. Después de que los caballos hubieran realizado, por dos veces consecutivas, el esfuerzo que se les pedía, el miserable fue estrangulado por una gracia especial. La costumbre llega a regir hasta tal punto nuestros sentimientos que, probablemente, a la caritativa reinecita le pareció muy natural esa horrible escena: la fuerza de unas bestias inocentes utilizada para desgarrar un cuerpo vivo, los poderosos animales azotados o excitados con gran acompañamiento de palabras malsonantes, los aullidos de la víctima y hasta el feroz placer de la muchedumbre. Nos preguntamos asimismo qué pensaría de las distracciones menos sangrientas, de las escapadas nocturnas del rey y de sus camaradas, que insultaban o molestaban a los transeúntes, o también de aquellos ataques de lirismo religioso, cuyo equivalente tal vez encontremos, en nuestros días, en la Semana Santa de Sevilla, durante los cuales Enrique y sus amigos, vestidos con el tradicional atuendo de los penitentes, con el pecho desnudo y la cabeza cubierta de ceniza, exhibían súbitamente, en las plazas públicas, los gritos y llantos de la penitencia.

Una obsesión constante los unía uno al otro: la preocupación por tener ese hijo que consolidaría -según se pensaba, con razón o sin ella- la dinastía. Sobre esto nada hay seguro y el rey y la reinecita guardaron sus pobres secretos de alcoba. El mismo año en que se celebró la fiesta loca bajo los árboles, el rey regresó a Chenonceaux y luego a Amboise, en busca de Luisa, que se escondía en Touraine, enferma de pena, temiendo sin razón verse repudiada por esterilidad. En cuanto a la opinión pública, atribuía esta falta de progenitura a lo que creía saberse sobre las enfermedades y placeres del rey. Fuera lo que fuese, Enrique y Luisa siguieron esperando un milagro hasta el final; multiplicaron los donativos a las iglesias; hicieron fatigosas peregrinaciones, a veces a pie; se trajeron de Chartres, piadosamente, unos camisones bendecidos. Un buen día, una de las damas de honor le aconsejó a la reina que procurase un heredero al trono por el medio más humano del adulterio: Luisa retiró sus favores a la mala consejera.

Pese a sus ataques de dramática devoción, aquel rey, buen católico, no tenía nada de sectario: supo oponer su negativa a la demanda, ejercida con presiones, de instalar la Inquisición en Francia. De joven incluso llegó a tener su crisis de evangelio, y llevaba con él un salterio, menos por convicción, probablemente, que por moda. Pero las dos religiones en conflicto ya no eran apenas -como les ocurre casi siempre, en casos semejantes, a las ideologías rivales- sino el pretexto o el disfraz de los violentos y de los ambiciosos, un medio de excitar la histeria de las masas, una manera de santificar a los ojos de los tontos las ambiciones de los listos. Los príncipes protestantes pensaban en sus prerrogativas y en su parte de poder; los jefes de la Liga perseguían objetivos aún peores. Acorralado durante toda su vida entre dos facciones casi igualmente fatales para la monarquía, no es extraño que Enrique diese, tan pronto a derecha como a izquierda, unos bandazos desesperados.

Cada cual conoce o cree conocer la continuación de los acontecimientos, aunque el relato se vea a menudo falseado por partidismos, o melodramatizado por la historia popular. En mayo de 1588, el rey tuvo que huir de París en pleno caos de la Liga, casi igual que antaño lo había hecho en Cracovia, pero este hombre, agotado prematuramente, ya no era el despreocupado jinete de antaño. En agosto, mediante su Edicto de Alençon, Enrique, desamparado y empujado por su madre a hacer concesiones, dio prebendas a esa misma derecha católica y a

sus inquietantes cabecillas como el duque de Guisa y su hermano el cardenal, que jugaban a un tiempo a demagogos y a dictadores. En diciembre, vigilado de cerca por los Guisa en su castillo de Blois mal secundado por los dispersos Estados Generales, el rey se negó a firmar el acta que apartaba del trono a su primo protestante Enrique de Navarra, decisión que hubiese permitido al de Guisa hacerse con la corona de Francia.

Los aficionados a grandes escenas históricas, retenida su atención por el melodrama de Blois, olvidan con demasiada facilidad que fue durante el verano de 1588 cuando la Armada Invencible se había echado a la mar; el zafarrancho tan francés y tan parisino de la Liga se situaba, en realidad, en uno de los extremos del gran movimiento de cerco a la Europa occidental previsto por Felipe II. Parece ser que el duro golpe asestado a España por el terrible naufragio de su flota tuvo por consecuencia aumentar la resistencia de Enrique contra los cabecillas de un partido sobornado por el oro español. En cierto sentido, el viento y la lluvia, que aquellos días azotaban salvajemente el paisaje de Turena, eran la retaguardia de las tempestades que acababan de tragarse, unas semanas atrás, los últimos restos de la temible escuadra. Enrique se había recuperado. Con astucias y precauciones de prisionero, este príncipe, a quien sus enemigos creían dispuesto a abdicar sin resistencia, se preparó a librarse del agitador mediante el asesinato, único medio que le quedaba.

La noche anterior al crimen, Enrique, resuelto a llevarlo a cabo pero roído por la inquietud, fue a buscar algún reposo junto a la reina, a quien seguramente ocultó el motivo de su insomnio. Había aprendido, desde hacía mucho, a desconfiar de todos y hasta de su madre que, por lo demás, ya no era sino una mujer anciana y enferma, que dormitaba entre pócima y pócima, pero a la que alertaron, sin embargo, los ruidos insólitos de aquella noche de vigilia. También tenía el rey algunas razones para desconfiar de su mujer, emparentada con esos mismos príncipes lorenos a quienes pensaba matar. Los posteriores acontecimientos prueban la total lealtad de Luisa, pero es muy probable que ella no supiera aquella mañana por qué Enrique mandó que lo llamaran y vistiesen antes del amanecer. Todo aconteció según el plan preparado. El asesinato del de Guisa apenas conmovió la opinión de Europa: «El rey de España ha perdido a otro de sus capitanes», murmuró Sixto Quinto. Un billete que encontraron en los bolsillos del de Guisa, en donde anotaba que mantener en Francia la guerra civil costaba doscientos mil escudos al mes, demostró al rey que no iba descaminado sobre la fuente del mal.

Pero París hervía como un caldero de brujas. Pocos días después, cuando la muerte de la anciana reina convertía a Luisa en la única figura femenina del entorno del rey, un joven buhonero parisino trajo noticias de la gran ciudad. Con la imprudente familiaridad que lo caracterizaba, Enrique lo mandó pasar de buena mañana al cuarto donde dormía con Luisa y le preguntó si era verdad que la buena gente en rebeldía ya sólo le llamaba Enrique de Valois. El hombre dijo que sí. «Pues bien -replicó alegremente Enrique-, puedes decirles que has visto a Enrique de Valois durmiendo con la reina». Es fácil imaginar el modesto rubor de Luisa, y su sonrisa; la dulzura de oír, aun en pleno peligro, esa broma que parecía coronarla por segunda vez.

El rey dejó a Luisa en relativa seguridad, en Chinon, cuando partió a reconquistar París con ayuda de Enrique de Navarra. Cuando, en una mañana de julio de 1589, en Saint-Cloud, pocas horas antes del momento previsto para tomar la capital, Enrique fue apuñalado en su gabinete por un fraile parisino al que había concedido imprudentemente audiencia, uno de sus primeros pensamientos de moribundo fue para la reina. Ignorando aún que su herida era mortal o tal vez queriendo evitarle a la joven reina, de todos modos, un peligroso y cansado viaje, le escribió para desaconsejarle que se reuniera con él: «Querida mía, orad por mí y no os mováis de ahí». Luego tras haber reconocido una vez más a Enrique de Navarra por heredero, y haberle recomendado a los favoritos en quienes aún tenía confianza, Enrique expiró a la edad de treinta y siete años. De creer lo que nos dice Brantôme, un joven

gentilhombre de su séquito llamado l'Isle Marivaux, se dejó matar inmediatamente en duelo para no sobrevivir a su señor.

Enrique III ha sido tan vilipendiado por la historia tradicional, que tomó al pie de la letra todos los insultos con que se desahogaban sus contemporáneos de uno y otro bando, para ser después defendido apasionadamente por ciertos historiadores del siglo XX, que es difícil juzgar equitativamente a este complejo príncipe. Moderado por cierto sentido común innato, se resistía a cualquier exceso, pero al mismo tiempo, debido a su intrínseca debilidad, buscando por necesidad la paz en una época en que todos apostaban por la guerra, político más que hombre de Estado, hombre al que perjudicaban sus nervios y sus caprichos pero sostenido por el sentimiento -a un tiempo estricto y profundo- de su función real, este monarca inestable resistió bien que mal catorce años de crisis y legó al morir su corona al hombre a quien las leyes designaban para sucederle en el trono. Era poco y era mucho. Hay en la historia otros príncipes más mediocres y más innobles.

Luisa estaba a punto de abandonar Chinon, en donde acababa de declararse la peste, cuando llegaron, al mismo tiempo y por el mismo mensajero, la última carta del rey y la noticia de su fallecimiento. Sus familiares le ocultaron ambas cosas. Se las arreglaron para para no decirle nada hasta llevarla a Chenonceaux que, aunque ciertamente se hallaba menos resguardado de las posibles escaramuzas que la enorme fortaleza a orillas del Loira, era mucho más cómodo y agradable, más fresco, sin duda, en aquellos meses de verano, y acaso menos expuesto a las epidemias. Hicieron bien. «Querida mía, orad por mí y no os mováis de ahí...». Interpretando al pie de la letra lo que no era más que la recomendación de un herido y no la voluntad de un muerto, Luisa decidió no abandonar nunca más aquella morada en donde, por casualidad, había abierto el último mensaje de Enrique. Esta es la explicación romántica. Otra, más prosaica, nos dice que Chenonceaux, legado directamente a Luisa por la reina madre, era en lo sucesivo la única propiedad que le quedaba a la joven viuda. Fuera lo que fuese, y durante doce años seguidos, aquel lugar de placer iba a servir de capilla ardiente a un recuerdo.

El Renacimiento es época de grandes lutos de viudas: Juana la Loca por los caminos de España; Margarita de Austria en Brou; Vittoria Colonna en su claustro de Roma y, tal vez con menos sinceridad, Catalina de Médicis en el Louvre. Pero ninguno de estos duelos resulta tan patético como el de esta pequeña reina unida hasta el final a un príncipe insultado por unos y olvidado por otros. Luisa mandó tapizar de negro la planta baja de Chenonceaux. La capilla, adornada con una imagen de Cristo agonizante, estuvo perpetuamente preparada para una misa fúnebre. Mandó pintar en el techo los macabros emblemas funerarios que estuvieron de moda durante el Renacimiento: cráneos, huesos, picos de enterrador y, sobre todo, lágrimas a millares. Un artesonado decorado de esta suerte puede aún verse en el techo de la galería grande, testimonio algo borroso de ese dolor extraordinario. Al mirarlo, uno se da cuenta otra vez de que aquel siglo, que tan frenéticamente amó la vida, supo igualmente extraer de la muerte lo que ésta tiene de poesía, de esplendor y de intimaciones de eternidad. La época en que la frágil Luisa acababa su existencia en su retiro y en su duelo, es la misma en que Shakespeare escribió los soliloquios de Hamlet y la conversación con el enterrador.

*Mihi, sed in sepulchro.* Mío, pero en el sepulcro. Esta divisa que Luisa adoptó traduce exactamente la realidad de su existencia de viuda. En cierto sentido, la modesta esposa de aneño se confirmaba en Chenonceaux en su papel de amante; tomaba plena posesión de ese marido a quien le habían arrebatado tantas diversiones voluptuosas o trágicas. Nunca estuvo Enrique tan cerca de ella; nunca se había creído ella tan necesaria. Por fin podía pagarle el haberla elegido y haberle guardado hasta el final un lugar en su corazón. Al describir estos años de absorción en el recuerdo de un muerto como una romántica y estéril pesadilla, es posible que olvidemos la piadosa confianza de la reina en la eficacia de la oración, su constante esfuerzo por socorrer a Enrique en el otro mundo y por consolarlo. De rodillas en su oratorio, anquilosada por la humedad que ascendía del río, Luisa, en Chenonceaux,

manifestaba hacia aquel muerto esa misma abnegación sencilla de una mujer que cuida, hasta el agotamiento, a un enfermo amado. Luisa consagraba su vida no a un poético fantasma sino a un alma.

Nos la imaginamos vestida de luto, con ese luto blanco que la costumbre reservaba para las reinas que no fuesen -como lo había sido Catalina- reinas madres, rodeada de su estrecho círculo de gentileshombres y damas de honor. El tren de vida de la casa era muy modesto: Luisa era pobre. Desde hacía más de seis años que Enrique había muerto, la guerra civil seguía haciendo estragos; los precios subían; la propiedad, descuidada, producía muy poco. Pero Luisa, desde siempre, se había acostumbrado a ahorrar; más de una vez recortó Enrique un poco la pensión de su mujer para pagar los gastos de una fiesta o para favorecer a uno de sus favoritos. Se habían burlado antaño en la Corte de los regalitos modestos con que ella respondía a los espléndidos presentes de sus cuñadas. En la chimenea grande ardían escasos leños. Luisa, sentada junto al fuego, protegida por una pantalla bordada con lágrimas, tal vez tuviera en sus rodillas uno de esos perritos de lanas que tanto le gustaban a Enrique y a ella. O bien -resto caduco de antiguas fantasías- tal vez tuviese junto a ella una mona o una cacatúa. Los trajes que lucían las personas de su séquito estaban cortados, al igual que el suyo, por el patrón pasado de moda de los atavíos de la antigua Corte. Se charlaba de los menudos sucesos del campo, del tiempo, que nunca es tan bueno como se espera para las cosechas, del último sermón predicado en la capilla y de la manera en que habían cantado la misa de aniversario del difunto rey; se discutía el menú de la próxima comida, y de si era conveniente sustraer del parco presupuesto el precio de unas cuantas jarras de vino para un convaleciente, o de una canastilla para una recién parida. M. Adam, el intendente del castillo, recriminaba contra Enrique de Navarra, que había permitido a uno de sus coroneles acantonar sus tropas en las tierras de Chenonceaux, derribando los árboles y molestando a los granjeros. El castillo seguía gravado con todas las deudas de la reina madre; el escaso rendimiento de las granjas no daba para apaciguar a los acreedores de Catalina. Era preciso, sin embargo, renovar el parquet en la habitación de la reina; los demás suelos podían esperar. Entre aquellas personas, encerradas dentro del castillo sobre el Cher como en el interior de un navío, crecían pequeñas rivalidades, los rencores mezquinos habituales en las personas obligadas a vivir juntas mucho tiempo; se intercambiaban boberías entre las damas de honor. La condesa de Fiesque, que era italiana, acaso escogiera, para una lectura en voz alta, el volumen de Petrarca perdido en las estanterías, entre las numerosas obras devotas, leyera un poema sobre la fidelidad más allá de la muerte. O bien, con mano insegura, Luisa tal vez hojeara un libro de versos de Desportes -que había sido el poeta de corte de Enrique III- y relejera el extraño soneto que habla de fantasmas desesperados merodeando en torno a la tumba adonde los llevó una muerte violenta. La reina daría las buenas noches, se levantaría para ir a su oratorio o a su cuarto; las personas de su séquito se meterían en la cama pensando que, después de todo, no se estaba tan mal en Chenonceaux en aquellos tiempos difíciles.

La habitación de la reina, situada en una parte saliente que dominaba al río y que más tarde se suprimió al restaurar el castillo, hoy ya no existe; el lugar en donde se situaban sus ensueños nocturnos es, en lo sucesivo, aire impalpable. Pero poseemos el inventario de sus muebles en Chenonceaux; podemos imaginarla abriendo uno de sus lindos cofrecillos de complicadas cerraduras, relejendo quizá una vez más el mensaje del rey: «Querida mía... no os mováis de ahí...». Nunca le había escrito con su sangre, como a María de Clèves, pero el último billete había sido para ella.

Uno se pregunta si los libelos obscenos, que antaño ofrecieron al público, vistos a través de un cristal de aumento, los vicios y flaquezas de Enrique, cayeron alguna vez en manos de esta patética viudita. ¿Los despreciaría, confiando hasta el final en el rey en ese punto igual que en todos los demás? ¿Viviría sumida en una especie de ignorancia vaga en medio de esa Corte

escandalosa o, por el contrario, sabiendo a qué atenerse sobre las transgresiones de Enrique, veía en ello una razón más para pasarse las noches rezando?

De pie junto al ventanal, contemplaba distraídamente la masa oscura de los árboles bajo los cuales aquel a quien comparaban los poetas en otros tiempos con Aquiles entre las mujeres, dio una fiesta de disfraces en una tarde de mayo. Casi todos los jóvenes señores cubiertos de perlas y de piedras preciosas habían muerto: Quélus, Livarot, Maugiron, en duelo; Saint-Mégrin, Du Guast, que la había ido a buscar a Nancy para el rey, asesinados; Anne de Joyeuse, su cuñado, que había caído en una de las escaramuzas de la guerra civil y tal vez justo a tiempo, pues pensaba pasarse al bando de la Liga... El mismo Enrique dormía -mal seguramente- en su sepulcro provisional. Un embajador veneciano apuntaba antaño que, durante las recepciones que se daban en el Louvre, la mirada de la reina no se apartaba del rey, por ternura quizá, pero puede que también a causa del perpetuo temor a un atentado que terminó produciéndose, aunque en su ausencia. Aquellos ojos fieles debieron grabar innumerables imágenes de Enrique. Recordaba al rey el día de su primer encuentro, en Lorena, cuando era espejo de las elegancias, modelo casi estereotipado de un príncipe renacentista; luego al ser extraño, maquillado y engalanado, deslumbrante aparición entre el ruido y el tufo de las fiestas nocturnas; o también al hombre despavorido, presa de incurables angustias, como aquella mañana en que, lleno de espanto por una pesadilla durante la cual se había visto desgarrado por unas fieras, mandó que mataran salvajemente a arcabuzazos a todos los leones que había en los fosos del Louvre, crimen con toda certeza más atroz que la necesaria liquidación de los Guisa. Y finalmente, a ese Enrique que prematuramente envejecido, con sus enfermedades que ella curó: la tos, el dolor de oídos, la fístula lacrimal, el tumor del brazo izquierdo, la erisipela... Seis años, ocho años, once años ya... El castillo sobre el Cher Parecía navegar por el tiempo. Luísa se dormía oyendo el murmullo del agua.

Aparte su preocupación por la eterna salvación de Enrique, otras dos preocupaciones obsesionaban a la reina blanca: hacer que castigarán a los asesinos del rey y dar a su cuerpo definitiva sepultura en Saint-Denis, entre sus antepasados. Cierta era que Jacques Clément, el fraile asesino, a quien el mismo rey había agarrado del cuello, cayó atravesado por las picas de los guardias, pero aquel hombre no era más que la mano asesina; otras manos más sabias habían dirigido el golpe; procedía de esa casa de Lorena a la que Luisa pertenecía y de la que habían salido los peores enemigos de Enrique. La reina viuda abrumaba con sus súplicas a Enrique de Navarra, por fin en el trono, para que persiguiera a los verdaderos responsables, cualesquiera que fuesen su rango o sus títulos. Pero Enrique IV, ocupado en pacificar lo mejor posible su reino, prefería no llamar la atención sobre los antiguos crímenes. Luisa tampoco logró ver realizado su segundo deseo; escaseaba demasiado el dinero para que nadie se preocupara de celebrar suntuosos funerales por ese rey con quien había perecido una dinastía.

Nuevas intrigas se iban formando en torno al retiro de Luisa. La querida de Enrique IV codiciaba Chenonceaux igual que antaño lo había hecho Diana de Poitiers, y el Borbón recién coronado no era menos complaciente que Enrique II con su amada. Gabrielle d'Estrées se confabuló con los acreedores de Catalina que seguían hostigando a la desdichada reinicita; su portavoz, un tal Du Tillet se comprometió, por la suma de veintidós mil escudos, a conseguir que Chenonceaux saliera a subasta. Un ujier que vino de París intimó a Luisa para que saldara sin tardar las enormes deudas de la anciana reina; colocaron unos carteles a las puertas del castillo anunciando su venta y a Luisa se le rogó, con muy pocos miramientos, que se fuera de allí; el Parlamento de París confirmó la incautación y rechazó un recurso interpuesto por la viuda de Enrique III.

Esta serie de pesadillas judiciales parece haber sido, en las mentes de Gabrielle y de su real amante, lo equivalente a los cañonazos de artillería precedentes a la ofensiva ya que en febrero de 1598, el fino bearnés y su querida se presentaron en persona en Chenonceaux, para hacerle una visita amistosa a la reina viuda. Lo de los acreedores de Catalina podría

arreglarse, a condición, no obstante, de que el bastardo del rey, César de Vendôme -que entonces tenía cuatro años- heredara la propiedad, tras haberlo casado con una sobriña de Luisa. Es fácil imaginar lo que sería aquella visita, en una mañana de bruma o de heladas, que ponía por fin algo de vida en la monótona rutina del castillo y que obligaba también a su pobre ocupante a prodigios de ingenio para recibir con dignidad a sus huéspedes. Luisa volvió a ver aquellos días las joyas de la Corona que ella había llevado en tiempos, y podemos figurarnos que la encantadora Gabrielle, orgullosa de su juventud, de su belleza y de un nuevo embarazo obra del rey, debió poner más o menos voluntariamente cierta condescendencia en sus reverencias al fantasma anticuado que era la reina viuda. El «Vert Galant», hábil en los negocios, abundante en expresiones agradables y en cumplidos con las damas, venció con facilidad las últimas vacilaciones de una mujer agotada; en mayo, poco antes de que naciese un segundo bastardo con nombre de victoria: Alejandro de Vendôme, la pareja volvió a Chenonceaux para concretar los detalles de aquel proyecto; es muy probable que la triunfante fecundidad de Mme. d'Estrées trajera amargos recuerdos a Luisa sobre la esterilidad que había constituido su desgracia como mujer y su mala suerte como reina.

En principio; este acuerdo un poco deshonesto dejaba a Luisa el usufructo de su propiedad, pero Du Tillet no pudo salir fiador más que de una parte de los acreedores, hecho con el que tal vez contasen los que organizaron esta maniobra. Pese a los arreglos tan laboriosamente concluidos, se permitió que los demás acreedores de Catalina siguieran hostigando a la desdichada, quien se vio obligada a vender unas perlas para cancelar sus deudas más urgentes. Podemos suponer, además, que el usufructo dejado a Luisa sólo representaba, en el ánimo de Mme. d'Estrées, un compromiso temporal: era de esperar que la viuda de Valois se decidiese un día a refugiarse en uno de sus conventos favoritos y que Gabrielle -que quizá hubiera cambiado, entretando, su título de duquesa por el de reina-, no tendría que esperar mucho para instalarse en Chenonceaux junto con su joven hijo. De hecho, la resplandeciente duquesa murió unos meses después de su doble visita a Turena, a consecuencia de un embarazo difícil, y el bearnés, casi viudo, volvió solo al año siguiente para ratificar el acta que aseguraba tan codiciada propiedad al niño Vendôme.

Con ocasión de esta nueva visita real, Luisa tuvo que suplicar una vez más que se hiciera justicia contra los asesinos de Enrique III, y que el difunto rey tomara por fin posesión de su sepulcro. Fue en vano. Sólo diez años más tarde, cuando Enrique IV acabó sus días a su vez, apuñalado por un asesino, se apresuraron a trasladar, sin ningún decoro, los restos mortales del último de los Valois a la basílica real, pues la etiqueta exigía que el féretro del monarca reinante fuera recibido, a la entrada del panteón, por el rey que lo hubiera precedido en el trono. Luisa ya no era entonces de este mundo.

En 1601, en lo más crudo del invierno, la reinicita abandonó Chenonceaux para ir a cobrar las rentas de su ducado del Bourbonnais, que Enrique IV le había concedido por fin como pensión de viudedad. ¿Se trataba de una partida definitiva a la que se veía forzada o bien pensaba regresar a Chenonceaux, aliviada en parte de sus preocupaciones de dinero? No se sabe. Lo cierto es que la reina no pudo soportar este viaje en aquella época de hielos: cayó enferma en Moulins, en donde murió el 29 de enero. La enterraron en una iglesia de la ciudad; después fue trasladada a la capilla de un convento parisino que ella había contribuido a fundar. De todos modos, a ella no se le habría ocurrido reclamar una sepultura real. La tuvo, sin embargo. Dos siglos más tarde, después de la Revolución francesa, cuando restauraron el panteón de los reyes en Saint-Denis, tras haber sido saqueado y vaciado de sus muertos, buscaron por todas partes unos huesos reales con que llenar mal que bien la cripta secularizada. Se acordaron de Luisa, que así reposa, paradójicamente, en medio de tumbas vacías y de estatuas rotas, al lado de los tristes féretros pertenecientes a los últimos Borbones. Pero demasiado tarde: Enrique III ya no estaba allí. *Mihi sed in sepulchro*. Ni siquiera en la tumba se hallaban destinados Enrique y Luisa a ser uno del otro.

Durante más de dos cuartos de siglo, Chenonceaux apenas fue otra cosa que una magnífica propiedad muy descuidada, cuyas salas ventilaban y cuyos espejos bruñían en las raras ocasiones en que una comitiva real pasaba por allí. No obstante, durante doce años, la duquesa de Mercoeur, madrastra y tutora del intrigante embrollón que fue César de Vendôme, vivió allí retirada, en un exilio semi voluntario, administrando como mejor podía aquella finca apenas libre de litigios, a reserva de roturar una parte del parque para aumentar las rentas de la granja. Alojó en los desvanes del castillo a un convento de capuchinas. Alrededor de 1677, reaparecieron los ujieres, esta vez conducidos por los acreedores del nieto de César, el innoble e ilustre Philippe de Vendôme; consiguieron un embargo que duró veinte años. Las deudas del gran Vendôme casi igualaban a las de Catalina; poco faltó para que talasen todos los árboles sin dejar ni uno, para pagar las colosales comilonas, las jaurías de perros y los onerosos caprichos de los criados del más crapuloso de los príncipes. En 1696, el gordo Vendôme, enriquecido por los azares de la guerra, volvió a tomar posesión de sus dominios e instaló en ellos, durante veinticinco años, a un antiguo compañero de juergas: el castillo, para el tal M. d'Aulnay, apenas fue más que un lugar adecuado para vaciar botellas. Tras la muerte del gran hombre de guerra desarrapado, el castillo pasó a los Condé, ya que un matrimonio ridículo unió al escandaloso Vendôme y a una Mademoiselle de Condé bebedora y no muy agraciada, siendo ya los dos bastante mayores. Chenonceaux resultaba demasiado oneroso para el señor Duque, entre cuyas manos fue a parar; al cabo de unos pocos años, los Condé vendieron la propiedad a M. Claude Dupin, que había dado los primeros pasos en la vida como recaudador de impuestos.

En el siglo XVIII, Chenonceaux volvió, pues, a ser lo que fue al principio de su historia: la propiedad de un financiero. M. Dupin era recaudador de impuestos; su mujer, Louise de Fontaine, pasaba por ser hija natural del Rothschild de la época, que fue Samuel Bernard; este último, en cualquier caso, ayudó a la joven pareja. Marido y mujer pertenecían a esa burguesía rica, inquieta, ávida de literatura y de arte de moda, que dio sus días felices al siglo XVIII. Las sombrías pinturas de los aposentos de Luisa de Lorena fueron embadurnadas de blanco; el castillo volvió a ser la residencia de Juegos y Risas, y también de las bellas artes y hasta de las ciencias, pues la gente de mundo se preocupaba por la física en época de Newton.

Los Dupin tenían un protegido, casi un parásito: un tal Juan Jacobo Rousseau, a quien no había que confundir con su homónimo Juan Bautista, célebre éste por sus poesías religiosas y por unos agradables epigramas subidos de tono. El tal Juan Jacobo, casi desconocido, tenía hermosos ojos, modales mediocres y un carácter atrabiliario algo dulcificado por los deseos de medrar y de gustar a las mujeres hermosas, y entendía lo suficiente de música para componer unas obritas ingeniosas y encantadoras. Su haber literario y musical era, por lo demás, corriente: una comedia no representada y que, probablemente, no era representable; una ópera de la que era autor y que se había representado, precisamente, gracias a los buenos oficios de un miembro de la familia Dupin; otra, en la que no había hecho más que colaborar y que había obtenido algún éxito, pero sin que su nombre apareciera en el cartel. Finalmente -hecho bastante trivial en una época en que abundaban los sistemas y proyectos de reformas-, era inventor de un nuevo método de notación musical, despreciado por la gente del oficio, pero que podría interesar a las mujeres de moda. A primera vista, nada distinguía, pues, a este hombre de talento, de unas cuantas docenas de musiquillos y escritoruelos llegados a la gran ciudad para intentar hacer fortuna. Además, este suizo que trataba de sobresalir en París tenía ya treinta y cinco años, lo que significa a la vez el final de la adolescencia y el comienzo de la vejez para esa clase de empresas. Si hubieran indagado en su pasado -cosa que a nadie se le ocurrió hacer-, lo que en él hubieran visto tal vez hubiese parecido lamentable, ignominioso o sospechoso: pobreza, vagancia, un cargo de lacayo,

inclinación a la pereza y al latrocinio, enfermedad o hipocondría persistente, timideces y manías sensuales, las maternales larguezas de una mujer un tanto loca y encantadora. Mirando con más detenimiento, también habrían hallado en él una inclinación a la ensoñación apasionada que hubiera hecho sonreír a aquella sociedad fina y seca; para terminar y junto con todas las debilidades y bajezas, más escondido aún de lo que estaban éstas, el don peligroso del reformador, la incapacidad para reverenciar al mundo o aceptarlo tal cual es.

Las relaciones entre Rousseau y Mme. Dupin empezaron con un malentendido. Ella lo había recibido en su tocador, con el pelo suelto, los brazos desnudos y la bata entreabierta. Poco acostumbrado a las libertades parisinas, el tímido solicitante pensó que se trataba de una indirecta. Mme. Dupin poseía -al menos si Nattier no ha mentido- una delicada belleza de figurita de Sèvres. No era muy joven, tendría aproximadamente la edad que la tierna Mamá des Charmettes, que le había dado a Rousseau sus primeras lecciones de voluptuosidad, y que Mme. de Larnage, cuyos favores había él obtenido gracias al azar de una noche de hospedaje; al igual que estas dos amantes suyas, pertenecía a ese mundo de mujeres de buena cuna o casi, con quienes siempre había soñado aquel hijo de artesano. Brillante, amiga de las artes, ornada con toda clase de elegancias, Mme. Dupin fue durante un tiempo para él ese delicioso fantasma que después encarnó de forma más prolongada en Mme. d'Houdetot y al que, finalmente, daría vida y realidad en *Julia*. Escribió una apasionada declaración que le fue devuelta con altivo desprecio. Mme. Dupin era virtuosa, hecho digno de resaltar en aquella hija y hermana de mujeres fáciles. No obstante, es muy dudoso que ella lo hubiera echado con la misma falta de miramientos en el caso de haber sido algún duque enamorado.

Pero si Rousseau era hombre de poca monta para ser rechazado con amabilidad, también lo era para que le guardasen rencor. Mme. Dupin le confió a su hijo durante ocho días, pues se había quedado momentáneamente sin preceptor. El joven Dupin de Chenonceaux se hallaba destinado a dilapidar jugando a las cartas buena parte del dinero que había ganado su padre cobrando los impuestos del rey, o el producido por las especulaciones de Samuel Bernard. Acabó en la isla Bourbon, a donde lo mandó su familia tras un escándalo. Este alumno poco aventajado en los estudios crispó a Rousseau de tal manera que, de creer sus palabras, no hubiese consentido ocuparse de él ni una semana más aunque Mme. Dupin se le hubiera ofrecido a cambio. La tarea de Juan Jacobo Rousseau fue más fácil con el hijastro de su protectora, Dupin de Francoeil, a quien enseñaba química pese a ignorarla por lo menos tanto como su alumno. También trabajó poniendo en limpio los escritos de Mme. Dupin, entre los que figura un *Tratado de la felicidad*, título y tema muy en boga durante el siglo XVIII, al menos tanto como en nuestros días un *Tratado de la angustia*. Rousseau frecuentó, pues, asiduamente, y como subalterno, el Hotel Lambert, Hotel donde vivían aquellos financieros en Paris, rodeados de un marco no menos espléndido que Chenonceaux y del cual excluían a Jacobo los días en que recibían a los Académicos.

Estas funciones; interrumpidas durante su estancia en Venecia como secretario del Embajador de Francia con quién Rousseau se enfadó violentamente, duraron en total cerca de cinco años. A un salario anual bastante escaso -de unas novecientas libras- venían a añadirse las discretas gratificaciones que Mme. Dupin entregaba al falso matrimonio de su hombre de letras, y Rousseau, a quien siempre conmovieron los regalos de las damas, no rechazaba aquellos pequeños donativos, como más tarde haría, siendo ya filósofo, el día en que rechazó con rabia los tarros de mantequilla que le envió un admirador. En 1747, los Dupin se lo llevaron a Chenonceaux para pasar allí el otoño.

La invitación debió agrandar a un hombre encerrado entre cuatro paredes desde hacía dos años, en sus diversos pisos de alquiler de París, y tal vez encontrara asimismo algún alivio al dejar momentáneamente a la inepta Teresa -a quien había jurado no abandonar jamás, pero tampoco casarse con ella-, así como a toda una desastrosa falsa familia. Pero en todo tiempo -y hasta la Raspélière de los Verdurin- las quintas de la sociedad parisina han servido,

sobre todo, de escenario campestre para diversiones importadas de la ciudad, y lo que el invitado -que aún no era más que el compositor de las *Musas galantes*- encontraba y, por lo demás, apreciaba de aquel escenario justo lo bastante romántico para recordar al telón de fondo de una ópera, era el lujo del Hotel Lambert trasladado a orillas del agua y bajo los árboles, así como los violines, los clavicordios, la oportunidad de manifestar sus pequeños talentos de sociedad, sin los cuales no hubiera pertenecido a su siglo:

En 1747, fuimos a Turena para pasar allí el otoño, en el castillo de Chenonceaux, mansión real junto al Cher y que ahora pertenece a M. Dupin, recaudador de impuestos. Nos divertimos mucho en aquel hermoso lugar; comíamos muy bien: me puse gordo como un fraile. Nos dedicábamos mucho a la música. Yo compuse allí varios tercetos para cantar, bastante armónicos... Se representaron obras de teatro. Yo hice una en quince días, que constaba de tres actos, titulada «El compromiso temerario». También compuse algunas obritas más entre otras una en verso titulada «La senda de Sylvie», del nombre de uno de los senderos del parque a orillas del Cher; y todo esto se hizo sin que yo tuviese que abandonar mi trabajo sobre química, ni el que estaba haciendo para Mme. Dupin.

Este texto corto, único documento que nos queda de aquellas vacaciones en Turena, bastaría para demostrar que el prerromanticismo aún no había descubierto la poesía de la historia. Juan Jacobo en Chenonceaux no se entretenía emocionándose con el pasado.

Nada esencial acaeció, por lo tanto, para Rousseau, durante aquellas cuatro o cinco semanas de laboriosos placeres: fue un intermedio a la manera de Watteau, un compás inútil en la vida de aquel veleidoso que aún no suponía hasta dónde le iba a llevar su verdadero talento. Y sin embargo, todo hombre se halla de tal modo contenido por entero en cada fragmento de su vida que no es difícil encontrar a todo Juan Jacobo en Chenonceaux. La señora del lugar ocupó un lugar importante entre las escasas experiencias románticas -más soñadas que vividas-, que acabaron conduciendo al torpe adorador a esa mezcla de cordura y locura que encontramos en la segunda parte de *La nueva Eloísa*, una de las más hermosas, pero también de las más ignoradas novelas de amor. Sus dos alumnos, Dupin de Chenonceaux y Dupin de Francoeil, uno de ellos perito en cartas y el otro perito en química, constituyeron para Rousseau uno de sus es casos intentos de pedagogía práctica; es muy posible que le inspiraran los preceptos o consejos del Emilio, que él dedicó en 1761 a la joven y conmovedora Mme. de Chenonceaux, melancólica esposa del jugador ex patriado a la isla de Bourbon. Los tercetos compuestos durante aquel otoño en Turena fueron el preludio de los que aparecen en *El adivino del pueblo*; paseó sus meditaciones de paseante solitario por los senderos del parque; la cortesía sabiamente dosificada de la dueña de la casa o de un paseante de buena compañía, o tal vez la insolencia de un criado que adivinaba en aquel M. Rousseau al antiguo doméstico, pudo hacerle reflexionar sobre la desigualdad de los hombres; lo que sabía sobre la fortuna del recaudador de contribuciones tal vez se halle al origen de ciertas observaciones del *Contrato social* sobre los impuestos en país monárquico. Aquella gente de mundo tan bien instalada en su tiempo que hasta aceptaban las osadías, mientras no les parecieran peligrosas, no podían figurarse (ni tampoco el mismo Rousseau), que su secretario demasiado bien alimentado estaba preparando en Chenonceaux, por un lado, el romanticismo, y por el otro, la revolución.

«El escriba de M. Dupin» volvió a la rue Saint Jacques: «Mientras yo engordaba en Chenonceaux, mi pobre Teresa engordaba en París de otra manera». Situación difícil, que le inspiró la idea de utilizar la institución de los Niños Expósitos. Atendió mejor a su progenitura según el espíritu, ya que su influencia, directa o indirecta, se perpetúa aún hoy en casi todos los temas que nos atañen, ya se trate de literatura o de educación, de las relaciones del individuo con la naturaleza o de sus relaciones con el Estado, puesto que su amor a la

sinceridad hasta en lo inconfesable ayudó a transformar nuestro concepto del hombre, y que su apasionada preocupación por aligerar la vida de todo lo convencional o superfluo, con objeto de recoger así los valores esenciales, se ha ido transmitiendo a través de una larga serie de intermediarios, a Ibsen, a Shaw, a D. H. Lawrence y, por medio de Tolstoï, a Gandhi. En *Las confesiones*, la visita a Chenonceaux cierra, en cierto modo, el período de aprendizaje social de Juan Jacobo; sus relaciones con los Dupin van espaciándose después, un poco porque muy pronto se encariñó con la joven Mme. de Chenonceaux y que Mme. Dupin, al parecer, se complacía tiranizando a esta nuera, de soltera Rochechouart, pero sobre todo porque, en lo sucesivo, Rousseau anduvo cada vez más absorto en su obra. Hoy sigue siendo el único hombre cuyas huellas buscamos en el brillante Chenonceaux del siglo XVIII, entre el tropel esmaltado y mariposeador de un final de verano.

Mme. Dupin se retiró definitivamente a su casa de campo tras la muerte del recaudador de contribuciones; la propiedad volvía de este modo a manos de una viuda, que también se llamaba Luisa. Pero esta viudez no tuvo nada de trágica. Durante treinta años, Mme. Dupin vivió en aquella hermosa morada con la vida más o menos vegetativa de los ancianos. Ni siquiera la revolución trastornó apenas ese torpor de la edad avanzada; el cura del pueblo, muy inclinado hacia las nuevas ideas, era amigo de la casa; dejó a los exaltados martillar los escudos y quemar los documentos que ostentaban firmas reales pero, cuando unos patriotas de «cabaret» propusieron destruir aquella casa que había pertenecido a los tiranos, se las arregló, como se sabe, para esgrimir de nuevo el viejo argumento ya utilizado por los abogados de Diana de Poitiers: Chenonceaux había pasado de particular a particular, y nunca fue propiedad de la Corona. Además, aquel castillo era un puente, y los buenos republicanos no destruyen los puentes. Mme. Dupin cooperó en obras caritativas revolucionarias; prestó un teatro ya instalado «para instruir al pueblo», y unos decorados que tal vez fuesen los de *El compromiso temerario*. Una vez calmada la tempestad, y ya de vuelta, perdonablemente, del amor a las reformas, mostraba con una sonrisa a sus escasos visitantes la habitación del que ella apodaba el Oso de Ginebra, quien entretanto se había pasado a las filas de peligroso Jacobino y de gran hombre. Es posible que el recuerdo de la pasión amorosa manifestada cuarenta años atrás por Juan Jacobo halagara ahora a la anciana señora nonagenaria. También puede ser que lo hubiera olvidado completamente.

La finca a orillas del Cher perteneció durante casi dos tercios del siglo XIX al nieto de Dupin de Francoeil, el conde de Villeneuve. En 1845, George Sand, cuyo nombre de soltera era Dupin, visitó a sus primos de Chenonceaux en compañía de su hijo mayor Maurice; una carta suya nos cuenta que quedó maravillada con la belleza de aquellos lugares, y que apreció especialmente su interior «arreglado a la manera antigua», para resaltar después con maternal indulgencia que su hijo Maurice se divertía mucho vaciando su orinal en el río por las ventanas del castillo. Más tarde, el castillo cayó en manos de una tal Mme. Pelouze, hermana del concusionario Wilson, el deplorable yerno del presidente Grévy. Ambos hermanos dieron en Chenonceaux fiestas electorales y pusieron en el castillo el eco y perfume de los escándalos propios de la Tercera República. Mme. Pelouze y su hermano eran de origen escocés: es posible que los zurupetos clandestinos llegados de París, a la hora del cigarro puro, expresaran para su anfitriona cumplidos sobre María Estuardo. Es más probable, no obstante, que sus conocimientos sobre la historia del castillo se limitaran al segundo acto de los *Hugonotes* de Meyerbeer, ambientado como sabemos en los jardines de Chenonceaux y que empieza con un aria de la Reina Margot alabando la hermosura de Turena. En cualquier caso, la rubia Pelouze y su astuto hermano adornaron su propiedad al estilo de Meyerbeer y Scribe.

A decir verdad, no era la primera vez que el dinero de los negocios se invertía en Chenonceaux, pero el gusto había degenerado, desde los Bohier-Sem blançay a los Pelouze-Wilson. Una de las peores desventuras que pudieron sucederle al castillo fue ser

decorado de nuevo por los cuidados de estos últimos y bajo la dirección del arquitecto de Sainte-Clotilde. Mme. Pelouze contrajo deudas y no consiguió saldarlas ni siquiera vendiendo la cruz de la Legión de Honor; la quiebra y el embargo subsiguientes tampoco eran catástrofes nuevas para Chenonceaux.

Antes de este bufo episodio, la vieja propiedad había recibido otra visita importante. En 1847; Gustave Flaubert, a la edad de veintiséis años, lo convirtió en una de sus etapas preliminares a un largo recorrido que hizo por Bretaña, en compañía de Maxime Du Camp. Ambos viajeros admiraron el castillo y su «suavidad singular», «su aristocrática serenidad». Les enseñaron unos aposentos que se visitaban por entonces, y las breves notas tomadas por Flaubert en *Por campos y playas* nos dan una idea de lo que por entonces era aquel decorado decente y sin lujos, con sus viejas cortinas y sus auténticas chimeneas estilo Renacimiento, antes de que Mme. Pelouze le hubiera añadido el estilo Enrique II del Segundo Imperio. No olvidaron mostrarle la cocina y Flaubert, acaso hambriento por el largo camino recorrido a pie, quedó fascinado ante la abundancia y el perfume que salía de las cacerolas, cuyo contenido -menos afortunado en eso que Rousseau- no tuvo ocasión de probar. Pero la imaginación histórica se había desarrollado desde la época de Juan Jacobo. En *La educación sentimental*, es en Fontainebleau donde Frédéric, dejando plantada en pensamiento a su encantadora y trivial querida, queda sumido en una ardiente ensoñación delante de las imágenes y emblemas de Diana de Poitiers, pero parece ser que fue en realidad en Chenonceaux donde Flaubert halló por vez primera este recuerdo. En el cuarto llamado de Diana, le mostraron como perteneciente a la favorita cierta cama con un dosel de damasco color cereza y blanco, y él pensó en cuáles serían los singulares deleites de darse la vuelta sobre un colchón que había pertenecido a Mme. de Valentinois, voluptuosidad que bien valía, según él, la que procuran otras realidades más palpables. Le enseñaron también viejos retratos, ante los cuales soñó con antiguos bailes y antiguas estocadas. También le enseñaron unas armaduras en la sala de armas, una trompa de caza colosal, un estribo que, según le dijeron, había pertenecido a Francisco I, y unas porcelanas de Catalina de Médicis. La era de los turistas acababa de empezar.

Cambiamos de perspectiva: dejemos ahí a todas esas figuras sobradamente conocidas, a esas siluetas de linterna mágica procedentes de la Historia de Francia o de la Historia Literaria de Francia. Pensemos un poco en otros ocupantes sucesivos del castillo, en los habitantes anónimos que superaron en número a los que ya conocemos o creemos conocer: en los criados con sus trabajos, sus intrigas y sus propias preocupaciones; en los cocineros que, en el interior de las galerías del antiguo molino, sangraron, desplumaron, destriparon, trincharon, asaron o sancocharon, prepararon durante cuatro siglos millares de comidas; en los lacayos que acondicionaron el castillo y que pusieron quitaron, temporada tras temporada, el mobiliario ambulante que arrastraban consigo de castillo en castillo los príncipes y señores del Renacimiento; en los que lustraron las arcas de Catalina de Médicis y limpiaron de polvo las maderas sobredoradas de los Dupin; en los Scapines y Mascarillas del caballero d'Aulnay y en las criadas con blanco delantal del conde de Villeneuve. Salgamos del castillo, pensemos en los jardineros que hicieron, deshicieron y rehicieron esos arriates o «parterres»; en las oscuras dinastías de granjeros y guardabosques que también tendrían, sin duda, sus acaparadores y sus pródigos, sus reales mujeres y sus tristes viudas. Evoquemos a los albañiles de pie en sus andamios, al arquitecto consultando su plano, que fue seguramente el más indicado para gozar con conocimiento de causa de la belleza de los materiales o de la osadía de las estructuras. Alejémonos unos cuantos pasos: pensemos en las innumerables generaciones de pájaros que han dado vueltas en torno a esas murallas, en la sabia arquitectura de sus nidos, en las genealogías reales de animales del bosque y en sus guaridas o refugios sin boato, en su vida escondida, en su muerte casi siempre trágica y a menudo causada por el hombre.

Demos un paso más a lo largo de los senderos: pensemos en la poderosa raza de los árboles cuyas diversas especies han ido sucediéndose o suplantándose en este lugar y comparados con cuya antigüedad son poca cosa cuatrocientos o quinientos años. Un paso más aún, lejos de toda preocupación humana, y tenemos ante nosotros el agua del río, el agua, más antigua y más nueva que forma alguna y que, desde hace siglos, lava los trapos sucios de la historia. La visita a las viejas moradas nos puede conducir, sin que nos demos cuenta, a unos puntos de vista que no nos esperábamos.

*Mount Desert Island, 1956 y 1961.*

### **El negro cerebro de Piranesi**

«El negro cerebro de Piranesi...», dice en alguna parte Victor Hugo. El hombre a quien pertenecía ese cerebro nació en 1720 de una de esas familias venecianas en las que convivían armoniosamente la vida artesana, las profesiones liberales y la Iglesia. Su padre -cantero-, su tío Matteo Lucchesi -ingeniero y arquitecto-, junto al cual adquirió el joven Giovanni Battista los rudimentos de saberes técnicos que, más tarde, sustentaron su obra, y su hermano Angelo -cartujo-, que le enseñó la historia de Roma, contribuyeron a formar los diversos aspectos de su porvenir de artista. El tío Matteo, sobre todo, fue -si nos atrevemos a llamarlo así-, una suerte de primer y bastante mediocre antecedente de Piranesi: su sobrino heredó de él, no sólo una teoría errónea sobre los orígenes etruscos de la arquitectura griega, que defendió con obstinación durante toda su vida, sino también su respeto por el arte arquitectónico considerado como una forma de creación divina. El gran grabador, que fue el intérprete y casi el inventor de la trágica belleza de Roma, ostentó hasta el final con orgullo, y acaso algo arbitrariamente, el título de arquitecto veneciano: *architectus venitianus*. Fue igualmente en Venecia donde aprendió la pintura con los hermanos Valeriani y, más significativamente aún, con los Bibbiena, virtuosos y poetas de arquitecturas de teatro. Finalmente, tras regresar por unos meses a Venecia en 1744, cuando ya empezaba a echar sus raíces en Roma, parece ser que frecuentó brevemente el taller de Tiépolo; en cualquier caso, este último maestro del gran estilo veneciano ejerció sobre él su influencia.

Fue en 1740 y a la edad de veinte años cuando Piranesi, como dibujante agregado al séquito del embajador veneciano Foscarini, cruzó por primera vez la Puerta del Pueblo. Ningún hombre -si en aquel momento se hubiera podido pronosticar su porvenir- merecía tanto como él una entrada triunfal en la Ciudad Eterna. De hecho, el joven artista empezó por estudiar el grabado junto a un tal Giuseppe Vasi, minucioso fabricante de vistas de Roma, a quien su alumno parecía demasiado buen pintor para que llegara a ser nunca un buen grabador. Con razón pues el grabado, en manos de Vasi y de otros muchos honrados fabricantes de estampas, no era más que un procedimiento económico y rápido de reproducción mecánica, para el cual un exceso de talento resultaba más peligroso que útil. No obstante y por motivos en parte exteriores -tales como la dificultad de hacer carrera de arquitecto y decorador en la Roma un tanto adormecida del siglo XVIII-, en parte debidos al temperamento mismo del artista, el grabado acabará siendo para Piranesi el único medio de expresión. Las veleidades del pintor de decorados, la vocación entusiasta del arquitecto, ceden en apariencia el pasó al grabador: en realidad, han impuesto a su buril cierto estilo y ciertos temas. Al mismo tiempo, el artista ha encontrado su tema, que es Roma, con cuyas imágenes llenará, durante casi treinta y ocho años, las aproximadamente mil planchas de su obra descriptiva. En el grupo más restringido de las obras de su juventud, donde reina, por el contrario, una libre fantasía arquitectónica y, en particular, en las fogosas *Prisiones imaginarias*, combinará con audacia elementos romanos, transferirá a lo irracional la sustancia de Roma.

Aparte la breve ausencia de 1744, en que regresa a Venecia por la razón que suele obligar a los poetas y artistas a volver a casa: la falta de dinero, Piranesi no abandonó Roma más que para explorar sus alrededores inmediatos y para hacer dos peregrinaciones de más consideración -sobre todo en aquellos tiempos de caminos difíciles-, una de ellas a Umbría en 1764, a la búsqueda de antigüedades etruscas de Corneto y de Chiusi; la otra en 1774 al reino de Nápoles, en donde Pompeya y Herculano, recientemente descubiertas, y Pesto, hallada no hacía mucho, eran por entonces unas atracciones novísimas. Piranesi nos ha dejado unos croquis alucinados de las calles muertas de Pompeya; de Pesto se traerá unos dibujos admirables que prueban una vez más que los ojos y las manos de un pintor son más sabios que su cerebro, dado que él continuó considerando hasta el final la arquitectura griega como un simple sucedáneo de la etrusca y muy inferior al arte del albañil romano. Esta teoría, menos insostenible entonces que en nuestros días debido a la ignorancia casi total en que se estaba de la Grecia propiamente dicha, lo comprometió en una larga querrela con algunos anticuarios de su tiempo, entre otros el ardiente Wincklemann, amante y teórico de la estatuaria griega. El incomparable abate situaba a Grecia en el lugar que le correspondía, en el primero, pero al carecer casi por completo de originales helénicos de la época grande, llegaba a exaltar, como características del arte griego, unas mediocres copias helenísticas o grecorromanas, y a caer, a su vez, en la sistematización y el error. Esta vana querrela sirvió a Piranesi, sin duda, tan pronto de excitante como de derivativo; merecería ser olvidada si no fuera interesante ver enfrentarse así, ante un problema mal planteado, a dos hombres que revivificaron nuestro concepto de lo antiguo.

Se conocen algunos de los sucesivos domicilios romanos que ocupó Piranesi: primero fue el palacio de Venecia, entonces embajada de la Serenísima República cerca de la Santa Sede; más tarde la tienda del Corso en donde, de regreso a su visita al país natal y reñido con su familia que le había suprimido su ayuda material, se instaló como agente del mercader de estampas veneciano Giuseppe Wagner; finalmente, el taller de la Via Felice -la vía Sixtina de hoy-, en donde las segundas pruebas de las *Prisiones* se hallaban en venta en casa del autor al precio de veinte escudos y en el cual Piranesi acabó su existencia de artista afamado y cubierto de honores, Miembro de la Academia de San Lucas en 1757 y ennoblecido por Clemente XIII en 1767.

Como tantos otros hombres de buen gusto por entonces instalados en Roma, el caballero Piranesi no desdeñó dedicarse al provechoso oficio de corredor de antigüedades; algunos de los grabados de sus *Vasi*, *Candelabri*, *Cippi*, *Sarcophagi*, *Tripodi*, *Lucerne ed Ornamenti antichi* sirvieron para que, entre los aficionados, circulase la imagen de una pieza hermosa. Al parecer, se rodeó sobre todo de un grupo de artistas y de conocedores extranjeros: el amable Hubert Robert que parece, a veces, haberse impuesto la tarea de retraducir, en términos de rococó, la Roma barroca de Piranesi; el editor Bouchard, que publicó las primeras pruebas de las *Prisiones* y de las Antigüedades romanas. «Buzzard», como lo escribía Piranesi que, sin duda, ceceaba su nombre a la manera veneciana. Entre los ingleses se contaban el arquitecto y decorador Robert Adam, que adaptó el clasicismo italiano a los gustos y usos británicos, y ese otro arquitecto londinense, George Dance, que se inspiró, según dicen, de las *Prisiones imaginarias* para construir los muy tangibles calabozos de Newgate. El hilo que hasta el final lo unió a Venecia fue, durante aquellos años, la amiscad de la familia papal y bancaria de los Rezzonico: el papa Clemente XIII le encomendó menudas tareas de decorador y se dirigió a él como arquitecto para hacer unos trabajos en San Juan de Letrán que, por lo demás, jamás se realizaron, ni siquiera se emprendieron. En 1764, un sobrino del papa, el cardenal Rezzonico, encargó a su vez a Piranesi que reconstruyera parcialmente y redecorase la Iglesia de Santa María del Aventino, propiedad de la Orden de Malta, de la que él era Gran Prior. Este encargo modesto se prestaba menos a la majestad que a la gracia: Piranesi transformó la pequeña fachada de la iglesia y los grandes muros de la plaza de los Caballeros de Malta, en un amable

conjunto ornado de blasones y trofeos en donde, al igual que en sus *Grutescos*, se combinaban elementos arquitectónicos de la antigüedad con fantasías venecianas. Esta fue la única ocasión en que aquel hombre, loco por la arquitectura, pudo expresarse con verdadero mármol y verdaderas piedras.

Lo que sabemos sobre la vida privada de Piranesi se reduce a su matrimonio con la hija de un jardinero, hermosa niña de ojos negros en quien el artista creyó ver el tipo romano más puro. Cuenta la leyenda que Piranesi conoció a esta Angelica Pasquini en las ruinas entonces noblemente desiertas del Foro, en donde se hallaba dibujando aquella tarde, y la tomó por mujer tras haberla poseído en el acto sobre aquel suelo consagrado a la memoria de la Antigüedad. Si la anécdota es auténtica, el violento soñador debió figurarse que estaba gozando de la misma Magna Tellus, de la Dea Roma encarnada en aquel cuerpo sólido de joven popolana. Una versión disrinta pero que no contradice a la primera, dice que el artista se apresuró a celebrar el matrimonio cuando supo que la hermosa le aportaría en dote la cantidad de ciento cincuenta piastras. Fuera lo que fuese, tuvo tres hijos de esta Angelica, que continuaron, sin genialidad pero asiduamente, sus trabajos: Francesco el más competente, unió como su padre al oficio de grabador el de arqueólogo y corredor de antigüedades; él fue quien le procuró a Gustavo III de Suecia los mármoles mediocres (y a veces dudosos) que hoy forman una pequeña colección conmovedora de «entendido aficionado» del XVIII, en una sala del Palacio Real de Estocolmo.

Debemos a un francés, a Jacques-Guillaume Legrand, el haber recogido de labios de Francesco Piranesi la mayoría de los detalles que poseemos sobre la vida, las palabras y el carácter de Piranesi, y lo que aún queda de los escritos del artista confirma sus declaraciones. Vemos a un hombre apasionado, ebrio de trabajo, que se despreocupaba de su salud y de sus comodidades, que despreciaba la malaria de la Campiña romana y se alimentaba exclusivamente de arroz frío durante sus largas estancias en los parajes solitarios y malsanos que eran por aquel entonces la Villa de Adriano y las antiguas ruinas de Albano y de Cora; que sólo una vez a la semana encendía su parco fuego de campamento para no distraer nada del tiempo de dicado a sus exploraciones y trabajos. «La verdad y el vigor de sus efectos -señala Jacques-Guillaume Legrand con esa sobria pertinencia que caracteriza a los pensadores del siglo XVIII-, la justa proyección de sus sombras y su transparencia, o felices licencias a este respecto, la indicación misma de las tonalidades de color, se deben a la observación exacta que él hacía de la naturaleza, bajo el sol ardiente o el claro de luna.» Es fácil imaginarse, bajo el insoportable resplandor del mediodía o en la noche clara, a ese observador al acecho de lo inalcanzable, buscando en lo que parece inmóvil aquello que se mueve y cambia, escudriñando con la mirada las ruinas para descubrir en ellas el secreto de un resalto, el lugar de un sombreado, al igual que otros lo hicieron para descubrir tesoros o para ver salir a los fantasmas. Este gran artesano sobrecargado de trabajo murió en Roma en 1778, de una enfermedad del riñón mal curada; fue enterrado a expensas del cardenal Rezzonico en la iglesia de Santa María del Aventino, en donde hoy se visita su tumba. Un retrato situado en el frontispicio de las *Prisiones* nos lo muestra cuando tendría unos treinta años, con el pelo corto, los ojos vivos, las facciones algo blandas, muy italiano y muy hombre del siglo XVIII, a pesar de sus hombros y sus pectorales desnudos de busto romano. Destaquemos, desde el punto de vista de la cronología únicamente, que Piranesi era, con unos pocos años de diferencia, el contemporáneo de Rousseau, de Diderot y de Casanova, y que pertenecía a una generación anterior al inquietante Goya de los *Caprichos*, al Goethe de las *Elegías romanas*, al obseso Sade, y a ese gran reformador de las prisiones que fue Beccaria. Todos los ángulos de reflexión y de incidencia del siglo XVIII tienen su intersección en el extraño universo lineal de Piranesi.

A primera vista, parece posible hacer una selección dentro de la obra casi demasiado abundante de Piranesi; relegar, por ejemplo, como lo hicieron antaño algunos críticos timoratos, las dieciséis planchas de las *Prisiones* al apartado reservado a la locura y al delirio, y reverenciar, por el contrario, en las *Vistas* y en las *Antigüedades de Roma*<sup>3</sup>, un discurso lógico, una realidad cuidadosamente observada y noblemente transcrita. O bien, al intervenir como siempre la moda para invertir paradójicamente los términos, hacer de las *Prisiones* la única obra en donde el gran grabador ejerció libremente su genio, y rebajar las *Antigüedades* y las *Vistas* a la categoría de lugares comunes de un virtuosismo admirable, pero fabricados para atender las necesidades de una clientela prendada de tópicos históricos y de parajes célebres asegurándose así su venta. Y es cierto que nunca se insistirá lo bastante en que las voluminosas colecciones de las *Vistas* y de las *Antigüedades de Roma* representaron, para el hombre de buen gusto del siglo XVIII, lo equivalente a los álbumes de fotografías artísticas que hoy se ofrecen al turista que desea confirmar o completar sus recuerdos, o al lector sedentario que sueña con viajar. Casi podría decirse que, en comparación con los grabadores que lo precedieron, Piranesi, en las *Vistas*, se halla en la posición que hoy ocupa, respecto a sus más mediocres y literales colegas, el gran fotógrafo que aplica con virtuosismo efectos de contraluz, de bruma o de crepúsculo, ángulos de vista insólitos reveladores. Y, sin embargo, desnaturalizaríamos por completo la obra de Piranesi si estableciéramos una escala de valores partiendo del nivel casi artesanal de su álbum *Sobre diversos modos de adornar las chimeneas*, o de sus modelos de péndulos o de góndolas, para subir después al grado aún semi comercial de las *Vistas* y de las *Antigüedades* y alcanzar en las *Prisiones* una suerte de pura visión subjetiva. En realidad, el delgado álbum de las *Prisiones*, con sus negras imágenes nacidas, según se dice, de un ataque de fiebre, corresponde también a un género establecido y casi a una moda: un pintor como Pannini, unos grabadores como los Bibbiena, edificaron, antes que Piranesi o al mismo tiempo que él, esas audaces maquetas de ópera o de tragedia imaginarias, esas construcciones hechas de elementos reales hábilmente imbricados en el plano del sueño. Por otra parte, sus dibujos de artesano dan testimonio, no sólo del mismo temperamento, sino de las mismas obsesiones que sus más audaces o poderosas obras maestras. La chimenea ornada con símbolos y animales fabulosos del *Arte d'adornare i cammini*, digna de encuadrar el fuego en el gabinete de un Rosa Cruz, es de la misma mano que trazó los gigantescos leones en la plancha V de las *Prisiones*; el dibujo de un proyecto para una carroza atestigua la misma exquisita sensibilidad que el complicado esquema de las *Grandes Termas de la Villa de Adriano*. Sin la advertencia que suponen estos trabajos de tipo artesanal, tal vez descuidáramos situar sus obras mayores dentro de la época y de la moda; daríamos demasiada poca importancia al decorador y al hombre hábil que también era. Sin las *Antigüedades* y las *Vistas*, el universo fantasmagórico de las *Prisiones* nos parecería harto rebuscado o ficticio; no discerniríamos en él los materiales auténticos que reaparecen obsesivamente en pleno sueño. Sin las audacias casi demoníacas de las *Prisiones* vacilaríamos en reconocer, bajo el aparente clasicismo de las *Vistas* y de las *Antigüedades romanas*, el canto profundo de una meditación a la vez visual y metafísica sobre la vida y la muerte de las formas.

---

<sup>3</sup> Es por comodidad o para simplificar por lo que aquí se designa, con el título de *Vistas de Roma* o de *Antigüedades de Roma*, las innumerables imágenes de monumentos antiguos que dejó Piranesi. Además de las *Antichità Romane*, de las *Vedute* y las *Varie Vedute di Roma*, una lista completa de la obra descriptiva de Piranesi comprendería también las *Antichità Romane de' Tempi della Repubblica*, las *Antichità d' Albano*, las *Antichità di Cora*, los grabados que adornan su gran obra polémica *Della Magnificanza ed Architettura de' Romani* y algunas otras más.

Los temas de los grabados descriptivos de Piranesi entran en dos categorías que, naturalmente, se entrecruzan. Por una parte, el edificio barroco, aún nuevo o casi: la fachada rectilínea de muro macizo; el obelisco que secciona las perspectivas; la calle en donde la fila de palacios dibuja una línea levemente curva, que es uno de los milagros de Roma; la elipse o el polígono irregular de las plazas llanas y desnudas; el paralelepípedo de las vistas interiores de basílicas; el cilindro y la esfera truncada de los interiores de iglesias con cúpula; la rotonda que gira a cielo abierto; la fuente monumental cuyo pilón redondo imita la curva de la ola; el revestimiento liso y pulido de suelos y paredes. Por otra parte, la ruina vieja ya de unos quince siglos, la piedra hendida el ladrillo hecho migajas, la bóveda que se derrumba y favorece la intrusión de la luz, el túnel de salas oscuras que se abre a lo lejos sobre una brecha de luz natural, el plinto en vilo, suspendido al borde de su caída; el gran ritmo quebrado de acueductos y columnatas; los templos y basílicas abiertos y como si estuviesen del revés, por culpa de las depredaciones del tiempo y de los hombres, de tal suerte que lo de dentro se ha convertido en una especie de exterior, invadido en todas partes por el espacio como un edificio por el agua. Un equilibrio de vasos comunicantes se establece en Piranesi entre lo que todavía es para él lo moderno y lo que ya es, para él y para nosotros, lo antiguo; entre el monumento sólidamente anclado en un tiempo que sigue siendo el suyo, y el monumento que llega ya al final de su trayectoria de siglos. Una vez derrumbado, ese *San Pablo extramuros* apenas diferiría del templo clásico al que antaño pertenecieron sus columnas; deteriorada, esa *Columnata de San Pedro* se asemejaría a los pórticos del Circo de Nerón a los que sustituye. De estar intactos, ese *Templo de Venus* o esas *Termas de Caracalla*, por el lujo de los mármoles, por la abundancia de los estucos y lo exagerado de sus estatuas gigantescas, responderían a las mismas preocupaciones de boato y de prestigio que una construcción de Bernini. El genio del barroco dio a Piranesi la intuición de esa arquitectura prebarroca que fue la de la Roma imperial; lo salvó del frío academicismo de sus sucesores, con quienes en ocasiones se le confunde y para quienes los monumentos de la antigüedad son textos escolares. Al barroco le debe, en las Vistas de Roma, esas repentinas rupturas de equilibrio, ese reajuste voluntario de las perspectivas, ese análisis de las masas que fue en su momento una conquista tan considerable como más tarde el análisis de la luz por parte de los Impresionistas. Le debe asimismo esos grandes juegos imprevistos de sombra y de luces, esa luz que se mueve, tan distinta de los cielos de eternidad que los pintores del Renacimiento ponían tras sus palacios y sus templos imitados de la antigüedad, que el Corot italiano hallará de nuevo en el siglo XIX. Finalmente, le debe al barroco ese sentido de lo sobrehumano que llevará hasta sus últimas consecuencias en las *Prisiones*.

Bien es cierto que el autor de las *Vistas* y de las *Antigüedades romanas* no inventó ni la afición a las ruinas ni el amor a Roma. Un siglo antes que él, Poussin y Claude Gelée también habían descubierto Roma, con ojos nuevos de extranjeros; su obra se había alimentado de esos parajes inagotables. Pero, mientras para un Claude Gelée, para un Poussin, Roma había sido sobre todo el admirable telón de fondo de un ensueño personal o, por el contrario, de un discurso de orden general; un lugar sagrado, finalmente, cuidadosamente purificado de toda contingencia contemporánea, situado a mitad de camino del divino país de la Fábula, es la Ciudad misma, en todos sus aspectos y con todas sus implicaciones, de las más triviales a las más insólitas, lo que Piranesi captó en cierto momento del siglo XVIII, en sus aproximadamente mil planchas a la vez anecdóticas y visionarias. No se limitó a explorar los monumentos antiguos, como un dibujante que busca un punto de vista; él en persona hurgó en los escombros, un poco por encontrar las antigüedades con que comerciaba, pero sobre todo para averiguar el secreto de sus cimientos, para aprender y demostrar cómo fueron contruidos. Fue arqueólogo en una época en que ni esta misma palabra era de uso corriente. Siguió hasta el final numerando prudentemente en las planchas cada parte de edificio, cada fragmento de ornato que permanecía en su sitio y poniendo, en el margen inferior, las notas

explicativas correspondientes, sin inquietarse nunca, como lo haría seguramente un artista de hoy, de si disminuía con aquellas precisiones de manual o de dibujo lineal, el valor estético o pintoresco de su obra. «Cuando me percaté de que en Roma, la mayor parte de los monumentos antiguos yacían abandonados en campos o jardines, o bien servían de cantera para construir nuevos edificios, resolví preservar su recuerdo en mis grabados. Por lo tanto, traté de poner en ellos la mayor exactitud posible.» Hay algo ya goethiano en esta frase, en donde se afirma una modesta voluntad de ser útil. Para darse cuenta de la importancia que tuvo esta empresa de salvamento, hay que recordar que al menos un tercio de los monumentos dibujados por Piranesi han desaparecido de entonces acá y los que aún quedan han sido a menudo despojados de los revestimientos y estucos que permanecían, para ser luego modificados y restaurados -en ocasiones con gran torpeza- entre finales del siglo XVIII y nuestros días. En nuestra época, cuando el artista ha creído liberarse rompiendo los lazos que le unían al mundo exterior, vale la pena mostrar de qué solicitud tan precisa por el objeto contemplado salieron las obras maestras casi alucinadas de Piranesi.

Gran número de pintores geniales han sido también arquitectos; muy pocos pensaron únicamente en términos de arquitectura para su obra pintada, dibujada o grabada. Por otra parte, ciertos pintores que han intentado ser al mismo tiempo arqueólogos, como el Ingres de *Stratonice*, por ejemplo, no han conseguido más que un resultado postizo y decepcionante. Por el contrario, sus estudios de arquitecto enseñaron a Piranesi a reflexionar muy continuamente en términos de equilibrio y de peso, de mortero y de obra gruesa. Sus búsquedas de anticuario, por otra parte, lo acostumbraron a reconocer en cada fragmento de antigüedad las singularidades o especificaciones de especie; fueron para él lo que para el pintor de desnudos es la disección de los cadáveres. Parece ser, sobre todo, que la pasión por construir, reprimida en este hombre, que tuvo que limitarse durante toda su vida a las dos dimensiones de una placa de cobre, lo volvió especialmente apto para hallar en el monumento ruinoso el impulso que, en otro tiempo, levantó ese mismo monumento. Casi puede decirse que el material de construcción en las *Antigüedades* es expresado por él mismo: la imagen de las ruinas no desencadena en Piranesi una amplificación sobre la grandeza y decadencia de los imperios, ni sobre la inestabilidad de los asuntos humanos, sino una meditación sobre la perennidad de las cosas y su lenta usura, sobre la opaca identidad que prosigue en el interior del monumento su larga existencia de piedra. Recíprocamente, la majestad de Roma sobrevive, para él, más en una bóveda rota que en una asociación de ideas con César muerto. El edificio se basta a sí mismo; es a la vez drama y decorado del drama, lugar de un diálogo entre la voluntad humana aún inscrita en esas construcciones, la inerte energía mineral y el irrevocable Tiempo.

Esta secreta poesía metafísica parece desembocar, en ocasiones, para ese incomparable compatriota de Arcimboldo, en un rudimento de doble imagen, debido menos a un juego del espíritu que a la intensidad de mirada del visionario. La cúpula desplomada de *Canope* y la del *Templo de Diana en Baies* son el cráneo reventado, la caja craneana de donde cuelgan filamentos de hierba; la *Columna Antonina* y la *Columna Trajana* recuerdan irresistiblemente, en esta obra tan desprovista de erotismo, sin embargo, a tal verso delirante de Théophile Gautier sobre la *Columna Vendôme*; el obelisco que yace hecho pedazos al pie del *Palacio Barberini* es un cadáver descuartizado por no se sabe bien qué *bravi*. Con más frecuencia aún, en lugar de asimilar simplemente a la forma humana la forma creada por el hombre, la metáfora visual tiende a sumir de nuevo el edificio dentro del conjunto de fuerzas naturales, de las cuales la más complicada de nuestras arquitecturas no es sino un parcial e inconsciente microcosmos. Las ruinas se apoyan en el palacio nuevo como un tocón en las arboledas vivas; la cúpula, medio enterrada, parece un montículo que escalan rebaños de arbustos; el edificio adquiere aspecto de escoria o de esponja, alcanza ese grado de indiferenciación en el que ya no se sabe si esa piedra recogida en la playa fue antaño trabajada por mano del hombre o

modelada por las olas. El extraordinario *Muro de sostenimiento de la tumba de Adriano* es un acantilado azotado por los siglos; el Coliseo vacío es un cráter apagado. Esta intuición de las grandes metamorfosis naturales acaso no sea nunca tan visible en Piranesi como en los dibujos que se trajo de Pesto y que su hijo Francesco terminó honorablemente tras su muerte, poblándolos de rústicos y de ganado teocritianos. Pero la violencia cede el paso a la calma; la metáfora se disuelve en una simple afirmación del objeto contemplado. Grecia, a la que el dibujante se acercaba sin conocerla, respira en ellos con su robusta belleza a un tiempo individual y abstracta, tan diferente de la grandeza utilitaria y romántica de Roma. El templo destruido no es más que el resto de un naufragio en el mar de las formas; él mismo es Naturaleza: sus fustes son lo equivalente a un bosque sagrado; sus llenos y sus vacíos son una melodía al modo dórico; su ruina sigue siendo un precepto, una admonición, un orden de las cosas. La obra de este poeta trágico de la arquitectura va llegando a su fin con este éxtasis de serenidad.

Antes de dejar las *Vistas*, miremos un instante con la lupa en la mano la minúscula humanidad que gesticula sobre las ruinas o por las calles de Roma. Fantoccini, burattini, puppi: esas damas con miriñaque, esos gentileshombres con espada y traje a la francesa, esos monjes encapuchados y esos monseñores pertenecen al repertorio de la Italia del XVIII; una atmósfera de Goldoni o de Casanova, un perfume más veneciano que romano emana de los mismos. A estos personajes dignos de un cuadro costumbrista reducidos a infimas proporciones por la enormidad de las arquitecturas, Piranesi unió el picaresco tropel de muleros de la campiña romana, de trasteverinas cargadas de chiquillos, de mendigos, de cojos y, diseminados por todas partes, de cabreros hirsutos y ágiles, apenas más humanos que sus carneros y sus cabras. En ninguna parte trató el artista -como tantos pintores barrocos y románticos de Roma lo hicieron antes o después que él- de armonizar la nobleza y la gravedad humanas con la dignidad de los edificios. Apenas si, por aquí y por allá, una figura menuda de algún hermoso joven, de pie o tumbado, paseante solitario, soñador o simplemente mozo de turno, sugiere entre esos fuegos fatuos humanos lo equivalente a una estatua antigua. «En lugar de estudiar el desnudo o los únicos modelos buenos, como son los de la estatuaria griega -escribe a finales del siglo XVIII su primer biógrafo Bianconi-, se complacía dibujando los más feos lisiados y los jorobados más horrorosos que podían verse en Roma. Cuando había tenido la suerte de encontrar a uno de estos monstruos mendigando a la puerta de la iglesia, se alegraba tanto como si hubiera descubierto a un nuevo Apolo del Belvedere.» La presencia de estos pordioseros pone a veces, en los parajes desiertos de Piranesi, la sugerencia de un peligro. En una de las planchas de las *Antigüedades*, dos danzarines violadores de sepulturas se disputan un esqueleto casi tan gracioso como ellos mismos; otro ladrón se ha apoderado del cráneo mientras que, a dos pasos de allí, sobre la tapa volcada del sarcófago, un bucráneo esculpido pone la imagen de la calavera animal al lado de la calavera humana. Literalmente, la ruina hormiguea: a cada ojeada que le echamos descubrimos un nuevo grupo de insectos humanos bafullando entre los escombros y las malezas. Harapos, hábitos y falbalas penetran de concierto en los relucientes interiores de iglesia, sin olvidar a los perros, que se muerden unos a otros y se espulgan hasta al pie de los santos altares. Los curiosos y los merodeadores de Piranesi viven con esa vida alegre, endiablada, a veces inquietante y mefistofélica antes de tiempo que, de creer a los pintores, desde Watteau hasta Magnasco y desde Hogarth a Goya, fue desde el comienzo al fin una de las características del siglo.

El grotesco contraste entre las pompas papales y las grandezas antiguas, por una parte, y por la otra las miserias y pequeñeces de la actual vida romana, ya había sido percibida por el Du Bellay de las *Añoranzas*, que fue también uno de los primeros poetas en celebrar in situ la majestad de las ruinas de Roma. Estalla de nuevo en Voltaire, en la estridente apertura de los *Viajes de Escarmentado* («Partí muy contento de la arquitectura de San Pedro»); volveremos a encontrarlo un siglo más tarde en Belli. Parecería natural prestarle al autor de las *Vistas* las

mismas intenciones de contrapunto burlón, pero esos personajillos de comedia costumbrista o de novela picaresca son demasiado corrientes de aspecto y de formato para suponer necesariamente un fondo de ironía en Piranesi, o de oculto desdén: esa frívola chusma y ese pimpante mundillo le sirvieron simplemente, como a tantos otros grabadores de su tiempo, para destacar la altura de las bóvedas y la longitud de las perspectivas. Todo lo más fueron para él un *scherzo* contrastante con el solemne *largo* de las arquitecturas. Y sin embargo, esos homúnculos que nos encontramos absurdamente encaramados en los vertiginosos pisos de las *Prisiones*, responden demasiado a cierto sentido de lo irrisorio y lo fútil de la vida humana para no adquirir, al menos implícitamente, un valor de pequeñísimos símbolos, para no recordarnos a un jugueteo medio matemático, medio satírico, que obsesionó a muchas de las mejores cabezas del siglo XVIII: *Micromegas*, *Gulliver en Lilliput*.

El primer álbum de las *Prisiones* o, para traducir más exactamente su título, de las *Prisiones imaginarias* (*Invenzioni Capric di Carceri*), no está fechado, pero se supone que fue publicado en 1745. El mismo Piranesi les asigna una fecha más antigua en el catálogo de sus obras: «Planchas realizadas en 1742»; su autor, por aquella época, tenía, pues, veintidós años. De modo que esas catorce planchas de las primeras *Prisiones imaginarias* son poco más o menos contemporáneas de dos obras de juventud: *Prima Parte di Architettura y Opere varie di architettura*, en las que Piranesi pone en pie unos edificios ficticios de perspectivas sabiamente complicadas, retazos de bravura casi obligados para los artistas educados en la tradición barroca, y entre los cuales figura ya la imagen aislada de una *Sombria Prisión*. Siguen de cerca a la publicación de las fantasías arquitectónicas de Giuseppe Bibbiena: *Architettura e Prospettiva*, publicadas en Augsburgo en 1740. Su conclusión, o sus primeros retoques, se sitúan hacia la época de la estancia en Venecia de 1744, durante la cual se supone que Piranesi trabajó junto a Tiepólo, otro prestidigitador de las arquitecturas de teatro. Pero estas imágenes que, por muchos de sus aspectos, entran a formar parte de una moda, se salen deliberadamente de ella por su intensidad, lo extraño de sus formas, su violencia; por el efecto de no se sabe qué clase de quemadura negra. Si, como se afirma, las delirantes *Carceri* nacieron de un ataque de fiebre, el paludismo de la Campiña romana favoreció al genio de Piranesi liberando momentáneamente unos elementos que hubieran podido permanecer controlados hasta el fin, y como subyacentes en su obra.

Hay que ponerse de acuerdo sobre lo que significa la palabra delirio. De suponer auténtica su legendaria malaria de 1742, la fiebre no le abrió a Piranesi las puertas de un mundo de confusión mental, sino las de un reino interior peligrosamente más amplio y complejo del hasta entonces vivido por el joven grabador, aunque compuesto, en suma, de materiales casi idénticos. Aumentó, sobre todo -hasta el eretismo y casi hasta la tortura- las percepciones del artista, haciendo posibles, por una parte, el impulso vertiginoso, la embriaguez matemática, y de la otra, la crisis de agorafobia y de claustrofobia aunadas, la angustia del espacio prisionero, de donde salieron, con toda seguridad, las *Prisiones*. Nada más útil, desde ese punto de vista, que comparar esas *Prisiones imaginarias* con una de las planchas técnicamente perfectas pero fríamente lineales de la *Prima parte de Architettura* y del *Proyecto para un Templo*, fechado en 1743 y, por consiguiente, contemporáneo o incluso un poco posterior a las primeras pruebas de las *Prisiones*. Prolongad esas perspectivas; elevad esa bóveda artesonada de ya desproporcionada altura; envolved a esas arquitecturas aún secas y a esos pequeños figurantes de ópera en una atmósfera de ensueño; haced que suba de modo más inquietante el humo de esas urnas clásicas; agravad y simplificad cada línea y lo que obtendréis diferirá poco de esas *Prisiones* alucinadas. Lo que significa, en suma, que, en las *Prisiones*, el genio de Piranesi entra en juego por primera vez.

Esta sucesión inaudita de catorce planchas y la serie, más ligera, de cuatro composiciones decorativas: los *Grutescos* de 1744, son las únicas obras en donde Piranesi se abandona a lo que él mismo llama sus caprichos o, para expresarlo mejor, sus obsesiones y sus fantasmas.

Por muy diversos que sean, *Prisiones* y *Grutescos* acusan ambos el primer choque de lo antiguo y lo romano sobre el veneciano Piranesi. Los *Grutescos* combinan en encantador «pot-pourri» rococó, fragmentos de columnas, bajorrelieves rotos y calaveras que recuerdan un poco los adornos gentilmente macabros de algunas losas sepulcrales del siglo XVI, y también los cráneos y esqueletos frágiles del cincelado alejandrino. Las elevadas *Prisiones*, en cambio, ofrecen una especie de imagen invertida de la grandeza romana y barroca reflejada en la cámara oscura de un cerebro visionario. La sombría fantasía que, más tarde, reabsorbida en el interior de lo real y concreto, seguirá impregnando las *Antigüedades romanas*, se halla en estas dos obras de juventud al estado libre y, por decirlo así, químicamente pura. En las *Prisiones*, sobre todo, conviene recordar que el autor de esta extraordinaria serie sólo tenía veintidós años. Si se pudiera comparar a un artista de la era barroca con un poeta de la época posromántica, nos arriesgaríamos a probar que esas *Carceri* del joven Piranesi son el equivalente de las *Iluminaciones* de un Rimbaud que no hubiera renunciado después a escribir. Quizá fueron también su *Estancia en el Infierno*.

Esas *Prisiones* que la crítica moderna pone en el pináculo no fueron, por lo demás y como era de esperar, ni apreciadas ni entendidas, con lo cual se vendieron muy poco. En 1716, es decir, casi diecisiete años después de publicarse el álbum en su primer formato, Piranesi, que tenía ya cuarenta años, ofrecía al público una segunda edición, muy retocada: (*Carceri d'invenzione di G. B. Piranesi*) y esta vez, contenía dieciséis planchas. Al mismo tiempo, la palabra *Capricho* que figuraba, en buen lugar, en el frontispicio de las primeras pruebas, había desaparecido de esta edición definitiva, por una omisión significativa o tal vez debida únicamente a la modificación formal de la portada.

Mirándolo bien, los otros cambios introducidos por Piranesi en las *Prisiones* son casi todos de dos clases: ha multiplicado los trazos que permiten entintados más generosos, ha disminuido los grandes espacios claros y ha oscurecido y aumentado los rincones de sombra; ha añadido también -por todas partes-, a las misteriosas máquinas que se perfilan en primer plano o en los lugares más recónditos de las salas, ruedas, poleas, grúas, tornos y cabestrantes que las convierten, decididamente, en instrumentos de tortura más que en los artefactos de construcción que también hubieran podido ser; las ruedas y plataformas se han erizado siniestramente de clavos; de un brasero que arde, paradójicamente, al borde de una galería proyectada en pleno vacío, han surgido unas estacas ennegrecidas que sugieren confusamente la idea de suplicios; en la plancha IV de las segundas versiones, una inmensa y oscura rueda de Santa Catalina ha ocupado el lugar de la noble columna sobre la que se centraba la perspectiva; los racimos de cadenas que cuelgan de las murallas han proliferado como los de una detestable viña. Además, Piranesi ha añadido a la colección dos nuevas planchas (II y V), más vehementes y más sobrecargadas que las demás de reminiscencias arqueológicas. Para terminar, ha suprimido la decimocuarta y última hoja del primer álbum, en donde se veía, sobre un fondo casi claro, a dos personajes bajando los peldaños de una escalera central, mientras que una figura pequeña y tapada, especie de misterioso contrapeso, aparecía a la derecha en una escalera excusada. Esta obra de encanto extraño que parece, antes de tiempo, lo equivalente a una especie de final en un ideal *Fidelio*, ha sido sustituida por la imagen de un negro panteón ornado con bustos romanos que gesticulan y de lúgubres inscripciones que recalcan, casi excesivamente, que nos hallamos dentro de una prisión.

De entre las numerosas razones que puede tener un artista genial para modificar su obra, la más corriente nada tiene que ver aquí. No se trata de un trabajo aún tachado de inexperiencia y que el autor vuelve a repetir una vez alcanzada la maestría: nada, por el contrario, iguala o supera el virtuosismo manifestado en estas segundas pruebas si no es, quizá, de las primeras. Todo lo más puede decirse que, en el intervalo, Piranesi ha estudiado más a Rembrandt, cuya obra de grabador sabemos admiraba y que, con toda seguridad, influyó en sus producciones, tan típicamente italianas, sin embargo. Es posible, ciertamente que Piranesi fuera arrastrado

junto con todo su siglo por la corriente que llevaba al arte barroco hacia el prerromanticismo, y que modificara voluntariamente su obra en el sentido de la novela gótica. También puede ser que, por una razón cualquiera, la idea de crimen, la noción de vindicta legal hayan preocupado cada vez más al autor de las *Prisiones*. Pero no olvidemos, sobre todo, la presuposición de qué el artista del siglo XVIII debía ofrecer a su público un discurso organizado, cuya significación sería patente para todos, y no el producto más o menos indescifrable de una ensoñación subjetiva. Todo sucede en esas *Prisiones*, como si Piranesi cuando estaba lúcido se hubiera esforzado por hacer más convincentes, más coherentes, esas imágenes que acaso habían perdido para él su sentido, el que habían tenido durante la inspiración o el delirio; por justificar su título añadiendo a esos calabozos trascendentales y a esas cámaras de tortura vertiginosas el detalle irrecusable tomado de los calabozos auténticos y de las torturas verdaderas; por volver, en suma, a situar en el plano de nociones y emociones comprensibles aún hallándose despierto, lo que en un principio que una prodigiosa alucinación de arquitecto, el sueño de un constructor ebrio de puros volúmenes y de puro espacio.

Tomadas en conjunto y, ya se trate de la edición de 1761 o de otra más antigua, lo primero que nos choca es que las *Carceri* se parecen muy poco a la imagen tradicional de una cárcel. Desde siempre, la mayor pesadilla del encarcelamiento ha consistido sobre todo en *verse oprimido dentro de un lugar estrecho*, en verse tapiado en el interior de un calabozo que tiene ya las dimensiones de una tumba. *Tu in questa tomba...* Comporta asimismo la miseria física, la suciedad, los parásitos, las ratas moviéndose en la sombra, todo el decorado repelente de los calabozos y de las mazmorras que obsesionaron la imaginación romántica. A estas características lúgubres permanentes, nuestra época añadiría el frío funcionalismo de sus cárceles modelos, la banalidad siniestra de los barracones en campos de concentración, tras la cual se esconden la tortura y la muerte modernas, la irrisoria higiene de las duchas de Belsen, la imagen de una humanidad almacenada en masa dentro de los mataderos de la primera mitad del siglo XX. Nos hallamos muy lejos de ese infecto horror y de esa sórdida hipocresía con las *Prisiones* megalómanas de Piranesi. La contemplación de los lugares de reclusión de la antigua Roma no pudo inspirarle esas *Carceri* sublimes: la espantosa Cárcel Mamertina, en donde agonizaron las víctimas de la República y las de César, sólo consiste en dos agujeros negros superpuestos de los cuales el más bajo apenas alcanza la estatura humana; Yugurta y Vercingetorix sofocaron dentro de esa fosa sin más salida que el desagüe de la Cloaca Máxima. Tampoco se acordó Piranesi de los calabozos medievales, aunque bien pudo retener, del antiguo Mausoleo de Adriano ciertos elementos de su estructura interior, como el pasillo helicoidal o el panteón de las tumbas, para utilizarlos después, modificados, en ciertas planchas de las *Prisiones*; y los Plomos y Pozos de Venecia, cuya memoria pudo obsesionar a este veneciano cuando dibujaba calabozos, pertenecían asimismo a esa clase de cárceles en donde el encarcelado se ahoga y se hiela dentro de un espacio estrecho. El arte pictórico del pasado y, en particular, las antiguas pinturas hagiográficas italianas, que este hombre del siglo XVIII apenas debió mirar, ofrecen todas de la prisión la variante de una jaula de hierro o de la celda cerrada por una pesada reja, apenas lo bastante espaciosa para que el Santo pueda recibir en ella la visita del ángel que viene a prepararlo para el martirio o bien, por el contrario, a salvarlo; y también Rafael representó en esa forma exigua la prisión de San Pedro en las Logias del Vaticano.

La mayoría de los comentaristas de Piranesi, buscando un punto de partida a las delirantes *Carceri*, se remontan, a falta de algo mejor, a un tal Daniel Marot, dibujante y grabador francés que trabajó en Inglaterra y publicó en 1708 una breve serie de grabados de los cuales uno: la *Prision de Amadis* anuncia ya el estilo exagerado de los calabozos pintados por Piranesi. Pero ese hilo conductor es muy flojo y parece ser más bien que ambos grabadores partieron por separado de un proyecto de decoración imaginaria o real: un rey de tragedia

cautivo del usurpador del trono, un caballero de ópera prisionero de un encantador podría, llegado el caso, llenar con el *bel canto* de su desconsuelo esos palacios vertiginosos que no se parecen a prisión alguna para auténticos presos. La escena I del Acto III del *Artajerjes* de Metastasio, compuesto en 1730, proporciona, por ejemplo, las breves indicaciones siguientes que, dada la afición de la época al «trompe-l'oeil» y a los juegos de perspectiva, hubieran podido llevar muy lejos a un decorador menos preocupado por la verosimilitud que por los bellos efectos de masas y de sombras proyectadas: *Parte interna della Fortezza nella quale è ritenuto Arbace. Cancelli in prospetto. Picciola porta a destra, per la quale si ascende alla Reggia*. Fue probablemente de un practicable de este tipo del que se lanzó Piranesi para alcanzar una región en donde reina una angustia más misteriosa que la del teatro, y que parece traducir la angustia de toda la condición humana.

Contemplemos esas *Prisiones* que son, junto con las *Pinturas negras* de Goya, una de las obras más misteriosas que nos ha legado un hombre del siglo XVIII. En primer lugar, se trata de un sueño. Ningún conocedor en materia onírica vacilará ni un instante ante esas páginas marcadas por las principales características del estado de sueño: la negación del tiempo, la desnivelación del espacio, la levitación sugerida, la embriaguez de lo imposible reconciliado o superado, un terror más cercano al éxtasis de lo que piensan aquellos que, desde fuera, analizan los productos del visionario, la ausencia de lazos o contactos visibles entre las partes o los personajes del sueño y, finalmente, la fatal y necesaria belleza. Además, y para dar a la fórmula baudelairiana su sentido más concreto, es un sueño de piedra. La piedra formidablemente tallada y colocada por la mano del hombre constituye casi la única materia de las *Prisiones*; únicamente aparecen a su lado, por aquí y por allá, la madera de una viga, el hierro de un gato o de una cadena; al revés de lo que ocurría en las *Vistas* y en las *Antigüedades*, piedra, hierro y madera han dejado de ser sustancias elementales para no ser más que una parte constituyente del edificio, sin relación con la vida de las cosas. El animal y la planta son eliminados de esos interiores en donde reina exclusivamente la lógica y la locura humanas; ni el más mínimo musgo desluzca esas paredes desnudas. Los elementos mismos están ausentes o estrechamente subyugados: la tierra no aparece por ninguna parte, cubierta por enlosados o pavimentados indestructibles; el aire ni circula; ni un soplo de viento -en la plancha donde figuran trofeos- anima la seda andrajosa de las banderas; una inmovilidad perfecta reina en esos grandes espacios cerrados. En la parte inferior de la plancha IX, una fuente de piedra ante la que se inclina una mujer (y tanto el personaje como el objeto parecen escapados de las *Vistas de Roma*) constituye la única señal imperceptible de la presencia del agua en ese mundo petrificado. En varias planchas, por el contrario, se halla presente el fuego: asciende el humo de un brasero colocado al borde del vacío, sobre el saliente de una cornisa, y nos recuerda así el brasero del verdugo o el pebetero del mago. En realidad, parece, sobre todo, como si Piranesi se hubiese complacido en oponer la leve e informe ascensión del humo a la verticalidad de las piedras. El tiempo, al igual que el aire, tampoco se mueve; el perpetuo claroscuro excluye la noción de la hora, y la espantosa solidez de los edificios la del desgaste producido por los siglos. Cuando Piranesi no ha podido evitar el introducir en esos conjuntos una viga roída o un noble trozo de ruina antigua, los ha incrustado, como valiosas piedras añadidas, en medio de construcciones sin edad. Finalmente, ese vacío es sonoro: cada *Prisión* está concebida como una inmensa caja de resonancias. Al igual que en las *Antichità* se oía resonar vagamente el arpa eólica de las ruinas, el rumor del viento en las malezas y malas hierbas, el oído alerta percibe aquí un formidable silencio en donde el paso más mínimo, el más ligero suspiro de los extraños y diminutos personajes perdidos dentro de esas galerías aéreas, resonaría de una punta a la otra de las vastas estructuras de piedra. En ninguna parte se halla uno al resguardo del ruido, ni tampoco al resguardo de la mirada, dentro de esos torreones huecos, vacíos por dentro, según parece, y que unas escaleras o unas claraboyas unen a otros torreones invisibles; y esa impresión de exposición total, de inseguridad total,

contribuye quizá más que cualquiera otra cosa a convertir estos fantásticos palacios en prisiones.

El gran protagonista de las *Antigüedades* es el Tiempo; el héroe del drama en las *Prisiones* es el Espacio. El desnivel, las perspectivas voluntariamente inclinadas abundan también en los álbumes romanos de Piranesi; siguen siendo un procedimiento de grabador preocupado por reproducir la totalidad de un edificio o de un paraje, sus diversos aspectos que el ojo, en realidad, no percibe simultáneamente, pero que el recuerdo y la reflexión reúnen inconscientemente después. Casi en todas partes, en sus vistas interiores de basílicas romanas, Piranesi parece colocarse y colocarnos a la entrada del edificio que está dibujando, como si acabáramos de cruzar su umbral con él. De hecho, ha retrocedido al menos un centenar de pasos, suprimiendo mentalmente la fachada que se alza tras él y tras nosotros, lo que le permite incluir en su dibujo el interior de la iglesia todo entero, pero reduce las figuras situadas en primer término a las dimensiones de transeúntes vislumbrados a media distancia, mientras que los personajes del fondo se convierten en simples puntos dentro de este universo de líneas. La receta da por resultado el aumentar desmesuradamente la desproporción ya existente entre la estatura humana y el monumento elevado por el hombre. El alargamiento o el esviaje de las perspectivas de calles y plazas produce el mismo efecto apartando o alejando las construcciones que estorbaban a la vista, alzando majestuosamente la *Fontana di Trevi* o los colosos de *Mont-Cavallo* dentro de un vacío mayor que el espacio libre real, pero que más tarde influirá en los arquitectos y urbanistas del porvenir. En las *Carceri*, ese juego con el espacio se convierte en lo equivalente de lo que son, en la obra de un novelista genial, las libertades que éste se toma con el tiempo.

Nuestro vértigo ante el mundo irracional de las *Prisiones* proviene, no de la falta de medidas (pues nunca Piranesi empleó tanto la geometría), sino de la multiplicidad de cálculos que sabemos exactos y que se refieren a unas proporciones que sabemos falsas. Para que estos personajes situados en una galería al fondo de la sala tengan esas dimensiones de briznas de paja, es preciso que ese balcón, prolongado por otras cornisas aún más inaccesibles, se halle separado de nosotros por horas de camino, y esto, que basta para probar que el sombrío palacio no es más que un sueño, nos llena de una angustia análoga a lo que sería la de una lombriz de tierra que se esforzase por recorrer los muros de una catedral. A menudo, el arranque de un arco cubre, en la parte superior de la imagen, los grados superiores de unas escaleras, y sugiere unas altitudes aún más elevadas que las de los peldaños y rellanos visibles; la indicación de otra escalera que se prolonga más abajo del nivel en donde estamos nos advierte de que ese precipicio sigue también más allá del margen inferior; la sugestión se precisa aún más cuando una linterna suspendida casi al ras del mismo margen confirma la hipótesis de negras profundidades invisibles. El artista logra convencernos de que esta sala desmesurada está, por lo demás, cerrada herméticamente, incluso por la cara del rectángulo que no veremos nunca por hallarse situada detrás de nosotros. En los pocos casos (planchas II, IV y IX) en que una impracticable salida se abre sobre un exterior a su vez cerrado por cuatro paredes, esta especie de «trompe l'oeil» no hace sino agravar, en el centro de la imagen, la pesadilla del espacio cerrado. La imposibilidad de discernir un plan de conjunto añade un nuevo elemento al malestar que nos causan las *Prisiones*: casi nunca tenemos la impresión de estar en el eje del edificio, sino únicamente en un radio vector; la preferencia del barroco por las perspectivas diagonales acaba por darnos aquí la sensación de existir en un universo asimétrico. Pero ese mundo privado de centro es, al mismo tiempo, perpetuamente expansible. Detrás de esas salas cuyos tragaluces se hallan cerrados por rejas, sospechamos que existen otras salas todas iguales, deducidas o que deben deducirse indefinidamente en todas las direcciones imaginables. Las leves pasarelas, los aéreos puentes levadizos que se añaden casi por todas partes a galerías y escaleras de piedra, parecen responder a la misma

preocupación de lanzar al espacio todas las curvas y todas las paralelas posibles. Este mundo cerrado sobre sí mismo es matemáticamente infinito.

En contra de lo que podría esperarse, este inquietante juego de consrucción se revela, al estudiarlo, formado por componentes muy concretos que Piranesi reintroducirá en otros lugares de su obra bajo unos aspectos en apariencia más reales pero, de hecho, no menos visionarios. Esas salas subterráneas se asemejan a los antiguos depósitos del *Emisario del lago de Albano* o a la Cisterna de *Castel Gandolfo*; esos trofeos, al pie de las nobles gradas de la plancha VIII, recuerdan los de Mario sobre la rampa del Capitolio; esos hitos unidos por cadenas provienen de fachadas y patios de palacios romanos en donde sirven comúnmente para cerrar el paso a los coches; esas escaleras que enjaulan al abismo con sus balaustres y sus tramos son -aunque a una escala de pesadilla- las mismas que subían y bajaban diariamente los príncipes y prelados de la Roma barroca; ese hemicycle que se ve en la plancha IV a través de un arco ornado con bajorrelieves antiguos se parece -pero a la manera en que parecen las cosas en sueños- a la columnata de San Pedro; ese complicado sistema de bóvedas y arcos de medio punto es, en más atrevido, como el de las Termas de Caracalla o de Diocleciano; esos anillos de bronce entre los dientes de los mascarones de granito están ahí menos para retener a unos débiles cautivos que para amarrar al muelle las galeras de César. La preocupación por el detalle arqueológico específicamente romano acaba por imponerse con pesada insistencia en las tres planchas añadidas en 1761: con sus bloques apilados al borde de la excavación abierta, sus bajorrelieves poblados de monstruosas fieras, sus busto vislumbrados en medio de una luz sepulcral, parece como si al delirio del arquitecto hubiera venido a añadirse el residuo de las pesadillas del anticuario.

Del mismo modo, las fantásticas máquinas que adornan tan temiblemente las *Prisiones* no son sino viejos aparatos de construcción, cuyo uso ha persistido hasta hoy, y que cualquier ingeniero acostumbrado a las herramientas antiguas reconocería y nombraría a la primera ojeada. El patíbulo dibujado en la segunda prueba de la plancha IX es una escuadra sosteniendo una polea, que sirve desde tiempos inmemoriales para levantar cargas; las escaleras evocadoras del castigo en la horca son las mismas que usan los albañiles y que, en las *Antigüedades*, son apoyadas, aquí y allá, en los muros de Roma; el cilindro armado de largas púas es un torno; el caballete que Piranesi llenó después astutamente de clavos es el que usan los chiquichagues; esa inquietante pirámide de vigas es un cric cuyo dibujo diseñó el mismo artista en *Modo de elevación de grandes bloques de travertino y otros mármoles que sirvieron para construir el sepulcro de Cecilia Metella*; esos cadalsos son andamios. El parecido muy real que existía entre el instrumento de tortura de una época y sus herramientas técnicas permitió a Piranesi sugerir en las *Prisiones* la omnipresencia del verdugo y, al mismo tiempo, mantener al pie de unos muros ya titánicos la imagen de lo inacabado y de lo provisional, el símbolo agotador de los trabajos forzados del arquitecto. Pronto quiso explicar Piranesi la presencia de esas temibles máquinas mediante su empleo en manos de esbirros, ya que, a partir de la *Sombría prisión*, publicada en 1743 en la *Prima Parte de Architettura* que el artista, más tarde, no unió a la colección de las *Carceri*, encontramos la mención siguiente: *Carcere oscura con antenna pel suplizzo de'malfattori*. De hecho; en su obra no se ven por ningún sitio cadáveres colgando de esas horcas inmensas, como el *Campanero* de Félicien Rops, suspendido de la campana mayor del campanario. Ni en las más negras segundas pruebas de las *Prisiones*, la cuerda de una polea y la plomada de un péndulo sirven para otra cosa que no sea rayar, con una curva y una recta magistrales, el abismo rodeado de muros. Ocurre lo mismo con las ruedas gigantes que se alzan al fondo de los calabozos y que a veces encontramos en las *Antigüedades de Roma* reducidas al modesto papel de ruedas hidráulicas o de cabestrantes: ningún ser humano es triturado por sus enormes llantas.

En realidad y aunque los comentadores hayan insistido de buen grado sobre los «suplicios extraordinarios» a los que se ven sometidos numerosos condenados en las *Carceri*, nos

sorprende, por el contrario, la relativa infrecuencia y, sobre todo, la insignificancia de esas imágenes de tormento. Formando reborde al enorme ojo de buey que llena paradójicamente la parte superior de la plancha IX, unos personajes minúsculos flagelan a un prisionero pequeño atado a un poste; un vibrión, desprendido de una cruz de San Andrés, cae como un acróbata desde una altura prodigiosa; y esas inciertas siluetas desempeñan aquí el mismo papel que en lo alto de las murallas de las *Antigüedades* los desmedrados arbustos azotados por el viento. En el centro de la plancha XIII, dos figuras que bajan unas escaleras son, indudablemente, unos cautivos con las manos atadas; en una de las planchas añadidas en 1761 (II), al fondo de una fosa gigantesca, semejante a una ruina despanzurrada de algún monumento antiguo, dos pigmeos arrastran por los pies a un condenado alto, semejante a una estatua derribada; unos curiosos encaramados al borde de esa latomía excitan a los verdugos, a menos que su gesticulación vaya dirigida a un cantero que, un poco más abajo, está cincelando un bloque. Diseminados aquí y allá, hay otros cautivos y otros carceleros que la mirada discierne tras sondear los lugares más recónditos de las *Prisiones*. Pero estas pequeñas imágenes apenas ocupan más sitio que un combate o una agonía de insectos. Tan sólo una vez (plancha X), Piranesi representó claramente a un grupo de condenados a suplicio: un conjunto escultórico de cuatro o cinco titanes atados a unos postes, doblados o postrados en la cúspide de una inmensa dovola. Se dirían un Cristo o un Prometeo desdoblados en varias figuras idénticas, como en ciertas representaciones de los sueños. Colosales, sin relación con la insignificante humanidad que merodea a lo largo de voladizos o que sube unos escalones, apenas nos conmueven más que el cautivo del frontispicio, hermano de los *Ignudi* de Miguel Angel y aún más de las jóvenes figuras que en algunos techos pintaron los Garracci, y que llevan al cuello su cadena como si fuera el nudo de un lazo.

Al igual que sus congéneres de las *Antigüedades de Roma*, los pequeños habitantes de las *Prisiones* sorprenden por su alacridad muy del siglo XVIII. Paseantes, cautivos o carceleros, algunas de esas marionetas saltarinas llevan en la mano una varita que tal vez sea una pica, pero que se parece más al arco de no se sabe qué agria música, o al péndulo de un funámbulo, y que sustituye aquí al junquillo que suelen emplear los ganaderos y que el Piranesi de las *Antigüedades* acostumbra poner en manos de sus rústicos. Hay una sugerencia de suplicios flotando por el aire de las *Prisiones*, pero es casi tan vaga como la sugerencia de un mal encuentro en las *Vistas* de parajes desiertos de la Campiña romana. El verdadero horror de las *Carceri* reside menos en unas cuantas y misteriosas escenas de tormento que en la indiferencia de esas hormigas humanas vagando dentro de espacios inmensos, y cuyos grupos diversos no parecen comunicar casi nunca entre sí, ni siquiera percatarse de su respectiva presencia y aún menos darse cuenta de que, en un rincón oscuro, están dando tormento a un condenado. Y el rasgo más inquietante de esta pequeña multitud, quizá sea la inmunidad al vértigo. Ligeros, muy a gusto en esas alturas delirantes, estos mosquitos no parecen advenir que se hallan al borde del abismo.

Pero, ¿por qué Piranesi dio a las *Prisiones imaginarias* esos caracteres a la vez ficticios y sublimes o, lo que viene a ser lo mismo, por qué eligió para esos suntuosos fantasmas arquitectónicos el nombre de *Carceri*? La influencia de una ilustración de novela caballerescas producida cerca de cuarenta años atrás por un grabador casi desconocido, la hipótesis de un proyecto de decorado para una ópera cuyo nombre no ha llegado hasta nosotros, no explican sino de modo incompleto la elección de ese tema y de esa serie de dieciocho obras maestras.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Dieciocho si contamos, aparte las dieciséis planchas de la edición de 1761, la admirable plancha XIV de la edición definitiva, y la *Sombría prisión* de la *Prima Parte di Architettura*, que pertenece evidentemente al grupo de las *Carceri*.

Con toda seguridad, las *Prisiones* podrían ser uno de los primeros y más misteriosos síntomas de esa obsesión por el encarcelamiento y el suplicio, que invade cada vez más los espíritus durante los últimos decenios del siglo XVIII. Recordamos a Sade y los calabozos de la villa florentina donde su Mirsky encierra a sus víctimas, no porque Piranesi -como ya hemos visto- preludie tan significativamente como podría creerse las crueles manías del autor de *Justina*, sino porque Sade y el Piranesi de las *Prisiones* expresan ambos ese abuso que es, de alguna manera, la conclusión inevitable de la voluntad de poder barroca. Recordamos el requisitorio de Beccaria contra las atrocidades cometidas en las prisiones de la época, que pronto conmovería las conciencias y contribuiría a tomar por asalto las bastillas del Antiguo Régimen. Recordamos, sobre todo, con la sensación del contraste casi grotesco existente entre la visión interna de los poetas y la realidad anecdótica de la historia, que treinta años apenas separan las fantásticas *Carceri* de las prisiones nada poéticas del Terror, y que el amable Hubert Robert, amigo y émulo de Piranesi, iba a tener la ocasión de pintar, en la sórdida incomodidad burguesa de la Conserjería, a Camille Desmoulins esperando la muerte entre un catre, un orinal, una escribanía y una miniatura de su Lucile. Mas pese al grupo prometeico de los cautivos en la plancha X, a pesar también del gesto de compasión o de espanto que parecen esbozar unos personajillos en la sombra, no es nada seguro que Piranesi se hubiera visto afectado por el ataque de horror y de rebelión prerrevolucionaria de los cuales sus *Prisiones* son, no obstante, una de las señales precursoras. En la última plancha de las segundas pruebas, las oscuras inscripciones incompletas: *Infamos... Adterrorem increscen... Audacias... Impietati et malis artibus*, parecen poner al autor del lado de la vindicta pública, del orden romano, y convertir a los prisioneros de las *Carceri* en malhechores y no en mártires.

Relegando a un segundo plano la explicación del sadismo antes de tiempo o de la presencia revolucionaria, acaso haya que buscar el secreto de las *Prisiones* en un concepto que ha preocupado particularmente la imaginación italiana y que en todo tiempo, ha sido fecundo en obras de arte: el del Juicio Final, el del Infierno, el del *Dies Irae*. Pese a la total ausencia de cualquier concepción religiosa como trasfondo de las *Prisiones*, esos negros abismos y esas inscripciones lúgubres no dejan de ser el único y grandioso equivalente que el arte barroco ha dado del terrible embudo y del *Lasciate ogni speranza* de Dante. Elie Faure, en su *Historia del Arte*, había anotado al pasar que el autor de las *Carceri* seguía dentro de la gran tradición del Juicio Final de Miguel Ángel, y esto es cierto incluso únicamente desde el punto de vista de las perspectivas inclinadas y de la ordenación del espacio y, más verdad todavía, en cuanto a perspectivas interiores. La obra de Miguel Ángel, impregnada del pensamiento dantesco, parece haber servido de intermediario entre las *Prisiones* laicas de Piranesi y las viejas concepciones sagradas de la Justicia Inmanente. Ningún Dios, es verdad, asigna, dentro de las *Carceri*, su puesto a los condenados, en los diferentes pisos del abismo, pero su misma omisión hace aún más trágica la imagen de las ambiciones desproporcionadas y del perpetuo fracaso del hombre. Esos lugares de reclusión de donde se eliminan el tiempo y las formas de la naturaleza viva, esas habitaciones cerradas que tan pronto se transforman en cámaras de tortura, pero en donde sus habitantes, en su mayoría, parecen encontrarse peligrosos y obtusamente a gusto, esos abismos sin fondo y, no obstante, sin salida, no son una prisión cualquiera: son nuestros Infiernos.

«Dinamarca es una prisión»; dice Hamlet. «Entonces, el mundo también lo es», replica el insípido Rosencrauz, ganándole por una vez la partida al príncipe vestido de negro. ¿Habría que suponerle a Piranesi una concepción del mismo estilo, la visión clara de un universo de prisioneros? Fácil es para nosotros -ensombrecidos por dos siglos suplementarios de aventura humana- reconocer ese mundo limitado y, sin embargo, infinito; en donde hormigean obsesivos y minúsculos fantasmas: reconocemos el cerebro del hombre. No podemos dejar de pensar en nuestras teorías, en nuestros sistemas, en nuestras magníficas y vanas

construcciones mentales, en cuyos recovecos acaba siempre escondiéndose un condenado. Si esas *Prisiones* relativamente despreciadas durante mucho tiempo, llaman ahora como lo hacen la atención del público moderno, tal vez no sea, como ha dicho Aldous Huxley, porque esa obra maestra de contrapunto arquitectónico prefigure ciertas concepciones del arte abstracto, es sobre todo porque ese mundo ficticio y, no obstante, siniestramente real, claustrofóbico y, sin embargo, megalómano, no deja de recordarnos aquel en que la humanidad moderna se encierra más cada día, y del que empezamos a reconocer los mortales peligros. Cualesquiera que hayan podido ser para su autor las implicaciones casi metafísicas de las *Carceri* (o al contrario, su total ausencia), existe, entre las palabras escapadas de labios de Piranesi, una frase que él quizá pronunciara en tono de broma pero que indica que no ignoraba el lado demoníaco de su propio genio: «Necesito grandes ideas y creo que si me ordenasen hacer el plano de un nuevo universo, cometería la locura de emprender esa tarea». Una vez en su vida, conscientemente o no, el artista ha realizado esa hazaña casi arquimediana, consistente en trazar una serie de dibujos de un mundo construido únicamente por poder o voluntad del hombre: el resultado han sido las *Prisiones*.

Como la mayoría de las glorias artísticas, la de Piranesi fue intermitente y fragmentaria, en el sentido de que afectó sucesivamente a las diversas partes de su obra. Las *Vistas* y las *Antigüedades de Roma* fueron inmediatamente célebres, sobre todo fuera de Italia en donde, al principio, encontraron menos entusiasmo. Puede decirse que reflejaron, para siempre, cierto aspecto de Roma en un momento determinado de su historia. Hicieron más aún: como no poseemos, de épocas anteriores a la de Piranesi, ninguna documentación que las iguale en abundancia ni, sobre todo, en belleza, y que, en particular, nunca conoceremos el aspecto físico de la Roma antigua a no ser por frías e hipotéticas reconstrucciones arqueológicas, la imagen que él nos dejó de las ruinas romanas de su tiempo se ha ido extendiendo poco a poco retroactivamente en la imaginación humana y cada vez que se nombra tal o cual edificio de Roma, nos sorprendemos pensando maquinalmente en sus ruinas tal como las pintó Piranesi.

A partir de los últimos años del siglo XVIII, no ha habido probablemente en ningún sitio ni un solo alumno de arquitecto que no se haya visto influenciado directa o indirectamente por los álbumes de Piranesi, y puede afirmarse que, de Copenhague a Lisboa y de San Petersburgo a Londres o inclusive al joven Estado de Massachusetts, los edificios y las perspectivas urbanas dibujadas en aquella época y durante los cincuenta años siguientes, no serían lo que son si no hubieran ojeado sus autores las *Vistas de Roma*. Piranesi tuvo seguramente mucho que ver con la obsesión que acabó arrastrando a Goethe hacia Italia -en donde encontró una segunda juventud-, así como a Keats, que allí murió. La Roma de Byron es piranesiana, como piranesianas son también las de Chateaubriand y aquella, más olvidada, de Mme. de Staël, y lo mismo pasa con la «ciudad de las tumbas» de Stendhal. Hasta 1870, por lo menos, y la oleada de especulaciones inmobiliarias siguiente a la elección de Roma como capital del nuevo reino de Italia, la apariencia de la ciudad seguía siendo piranesiana, y es aún en gran parte el recuerdo de esa Roma medio antigua, medio barroca el que hoy nos arrastra irresistiblemente hacia esa ciudad más cambiada cada día.

Al difundir entre el gran público el amor a las ruinas, que se limitaba, a finales del siglo XVIII, a unos cuantos artistas y poetas, la influencia de Piranesi dio el paradójico resultado de modificar la ruina misma. El afán de preservar y restaurar, en ocasiones abusivamente, las obras de arte antiguas, es muy anterior al de preservar y restaurar los escombros de los que habían salido. Hasta el día en que se desarrolló esa poesía de la arqueología, cuyos primeros indicios aparecen en los álbumes de Piranesi, las ruinas -con muy pocas excepciones- habían sido consideradas como una mina de donde extraer obras de arte, que se transportaban después a las colecciones papales o principescas; o también, de lo que se quejó el mismo Piranesi, como una cantera de mármol, explotada con vistas a la construcción de nuevos monumentos, por unos papas interesados en devolver a la gloria del cristianismo (y a la suya

propia) lo que había sido grandeza pagana en la Antigüedad. Son esas ruinas resquebrajadas y trágicas las que grabó Piranesi, y la difusión misma de su obra cuenta entre los elementos que han ido cambiando poco a poco el comportamiento del público, y finalmente de las mismas autoridades, y que nos ha llevado a las ruinas etiquetadas, limpias de polvo y revocadas de hoy día, objeto de la solicitud del Estado, y riqueza nacional del turismo organizado.

La moda de las *Vistas* y de las *Antigüedades de Roma* se fundaba sustancialmente no sobre un mérito estético o técnico que muy pocos son capaces de juzgar, sino sobre los temas representados; éstos respondían a los gustos de unos aficionados para quienes los grandes nombres y los grandes parajes de la historia romana formaban parte del caudal escolar. Con las generaciones siguientes, estos conocimientos se reducirían a poca cosa. Además, el interés arqueológico propiamente dicho iba dirigido, en gran parte, a los monumentos de Grecia, hasta entonces inaccesibles -ahora devueltos al patrimonio europeo- y a Egipto y Oriente Medio, nuevamente explorados o investigados. Roma dejaba de ser esa única reina del mundo antiguo que había sido hasta finales del XVIII. Finalmente, esas planchas tan admirables desde tantos puntos de vista, sufrieron la inflación que afectó al grabado en el siglo XIX, confundiéndose entre la multitud sin gloria de las estampas de parajes o monumentos célebres, cuyos ejemplares, con grandes márgenes y enmarcados de caoba o de madera de palisandro, decoraban los comedores de provincias. Poco a poco, las *Antigüedades* y las *Vistas* de Piranesi pasaron con todo lo demás a un rincón oscuro del pasillo, o incluso del desván. Hoy las recuperamos con esa admiración a un tiempo nueva y motivada por primera vez, que a menudo se experimenta en presencia de otras ya fuera de la moda, y luego del olvido que siguió a esa moda.

Los álbumes decorativos de Piranesi, esos dibujos que, más allá del Luis XV, del Luis XVI y del Directorio, anticipaban el estilo Imperio, hallaron inmediatamente cierto eco en Inglaterra, en donde el autor era miembro, desde 1757, de la Sociedad de Anticuarios de Londres; contribuyeron ciertamente por toda Europa al deslizamiento del barroco hacia el neo-clasicismo. Pero, en conjunto, para que esa obsesión casi exagerada por lo antiguo se impusiera a la imaginación de decoradores y ebanistas, hubo que esperar a que los acontecimientos pusieran al orden del día la Roma consular y la de los Césares, así como los cuarenta siglos de historia del Egipto de los Faraones. Es curioso observar, especialmente, que el primer germen de ese estilo pseudo egipcio, con su profusión de Esfinges, de Osiris y de momias, se encuentra, no como podría creerse en los dibujos de estatuas del valle del Nilo, en la *Descripción de Egipto* de Jomard, comenzada en la época de Napoleón y terminada bajo Luis XVIII, sino en el álbum de Piranesi: el *Arte d'adornare i cammini* de 1769, inspirado por las modestas estatuas pseudo egipcias halladas en la Villa Adriana entre 1740 y 1748, y hoy en el Vaticano.

El destino de las *Prisiones imaginarias* fue diferente del resto de la obra de Piranesi. Fueron - como ya hemos visto-, muy poco apreciadas en su época, salvo por algunos escasos entendidos. A partir de 1763, sin embargo, las *Prisiones* figuraban en la biblioteca de Luis XV, y la nota de adquisición alababa sus hermosos efectos de luz. Casi ignorados por el gran público durante el siglo XIX, esos edificios, nacidos de la varita de un sombrío brujo, encantaron, no obstante, a algunos poetas: Théophile Gautier hubiera querido que se representara *Hamlet* en un decorado extraído de las *Prisiones*, con lo cual se hallaba a un tiempo muy atrasado y muy adelantado sobre las ideas de decoración teatral de su siglo. Pero fue sobre todo Victor Hugo quien parece haberse visto más influido por Piranesi, y las alusiones al gran grabador italiano son bastante frecuentes en su obra. Fue, evidentemente, a través de las *Antigüedades* y de las *Vistas*, como este hombre -que sólo vislumbró Roma una vez durante su existencia, y con los ojos de un niño de corta edad- se figuró la ciudad de los Césares; es probable que la *Oda al Arco de Triunfo*, con su evocación de las ruinas de ciudades del pasado y de los escombros del París futuro, no fuera lo que es si el autor no

hubiera ojeado a menudo esas grandes imágenes de la decrepitud romana. Al Hugo poeta (y quizá también al Hugo dibujante) le obsesionaron las *Prisiones imaginarias*. -Esas «espantosas torres de Babel que soñaba Piranesi» sirvieron probablemente de telón de fondo a algunos de sus poemas; en ellas reconocía su propia inclinación hacia lo sobrehumano y lo misterioso. El visionario se encontraba con el visionario.

No obstante, fue sobre todo en Inglaterra donde la influencia de las *Prisiones* parece haber ejercido mayor fuerza sobre ciertas imaginaciones de poetas y artistas. Horace Walpole veía en ellas «unas escenas caóticas e incoherentes en donde la Muerte ríe sarcásticamente», apreciación en sí misma más melodramática que exacta, pero esas negras imágenes parecen resurgir en su novela *The Castle of Otranto*, publicada en 1764, tres años después, por tanto, de la edición definitiva de las *Carceri*, y cuyo decorado es un imaginario torreón italiano. El fantástico William Beckford también se contaba entre los admiradores de Piranesi, y las espaciales salas subterráneas de su *Vathek*, publicado en 1784, tal vez se resientan también de las fuliginosas *Prisiones*. Cosa curiosa, Walpole y Beckford, los dos maestros de la novela gótica, fueron asimismo dos constructores apasionados, y las caprichosas estructuras rococó góticas de uno y gótico moriscas del otro, sin que pueda decirse que toman el relevo del barroco de Piranesi, delatan, no obstante, la misma obsesión por una arquitectura subjetiva. Pero el más hermoso de los textos ingleses concerniente a Piranesi no emana de estos dos ricos entendidos; proviene de las *Confesiones de un opiómano* de De Quincey, o más bien de reminiscencias de Coleridge recogidas por De Quincey. Releámoslo:

Un día en que yo estaba mirando las *Antigüedades de Roma* de Piranesi en compañía de Coleridge, éste me describió una serie de grabados de este artista titulada los *Sueños*, en donde pintaba sus propias visiones durante el delirio producido por la fiebre. Algunos de estos grabados (los describo basándome únicamente en el recuerdo de lo que me contó Coleridge) representan unos amplios vestíbulos góticos; formidables artefactos o máquinas: ruedas, cables, catapultas, etc., dan testimonio en ellos de un enorme poder puesto en marcha o de una enorme resistencia superada. Se ve una escalera, que se eleva a lo largo de una muralla, y a Piranesi subiendo a tientas sus peldaños. Un poco más arriba, la escalera se acaba de pronto, sin barandilla alguna y sin ofrecer más salida que la de caer al abismo. Sea lo que fuere del infortunado Piranesi, se supone que de una manera o de otra, sus fatigas terminan ahí. Pero alzad los ojos y veréis una segunda escalera, situada aún más arriba, sobre la que encontramos de nuevo a Piranesi, esta vez de pie en el orde extremo del abismo. Levantad la vista una vez más y vislumbraréis una serie de peldaños aún más vertiginosos y, encima de éstos, al delirante Piranesi prosiguiendo su ambiciosa escalada; y así sucesivamente, hasta que aquellas escaleras infinitas y aquel desesperado Piranesi se pierden juntos por entre las tinieblas de las regiones superiores. Con esa misma capacidad de ilimitado desarrollo crecía la arquitectura de mis sueños, multiplicándose hasta el infinito...

Lo que primero nos llama la atención en esta página admirable, es su entera fidelidad al espíritu de la obra de Piranesi, y luego su extraordinaria infidelidad en cuanto a su exactitud real. El título, en primer lugar, es erróneo, ya que las *Prisiones* nunca se llamaron *Sueños*, y es interesante ver a los dos poetas apartar, por decirlo así, del frontón de esos prodigiosos palacios, su apelación de *Prisiones*. Seguidamente, la imagen de unos vestíbulos góticos, introducida inconscientemente por los dos grandes románticos en ese mundo arquitectónico específicamente romano. Pero, sobre todo, buscaríamos en vano, en las dieciocho planchas que constituyen la serie completa de las *Carceri*, esa delirante escalera que prosigue su ascensión, interrumpida en algunos tramos por escalones ausentes, y en donde el mismo personaje -que sería Piranesi- reaparece un poco más arriba cada vez, sobre unos nuevos peldaños separados de los anteriores por el abismo. Esta representación, tan característica de

cierto tipo de sueños obsesivos, o bien fue Coleridge quien la transmitió a De Quincey, o bien el mismo De Quincey -que nunca había visto con sus propios ojos el álbum de las *Prisiones*- la insertó después en la descripción que le había hecho Coleridge. Uno u otro se vieron perdonablemente inducidos a error por la misma naturaleza de tan extraño álbum. En efecto, las *Prisiones* pertenecen a ese tipo de obras semi hipnóticas en las que se diría que, entre dos ojeadas, los personajes se han movido, desaparecido o surgido, y que los mismos lugares han cambiado misteriosamente. Las *Carceri d'invenzione di G. B. Piranesi* han suscitado así, en el autor de *Christabel* o en el de *Suspiria de Profundis*, la imagen de una escalera simbólica y de un simbólico Piranesi, más verdaderos que los auténticos, emblemas de su propia ascensión o de su propio vértigo. De este modo se engendran unos a otros los sueños de los hombres.

La historia de las planchas de Piranesi debería hacerse aparte. Francesco Piranesi las llevó a París durante el período revolucionario; pasaron al editor Firmin Didot que las revendió un poco más tarde a la Academia de San Lucas de Roma, en donde aún están. Piranesi calculaba que podía sacar de cada cobre un total de tres mil ejemplares, número muy superior al de la mayoría de los grabadores de su época, cuyas planchas se deterioraban, a veces, tras un centenar de pruebas. Esta extraña resistencia de los cobres, que permitió una amplia difusión de la obra de Piranesi, era debida a la admirable sencillez de sus procedimientos de grabado. Trabajaba lo más posible con trazos paralelos, evitando los contraplumeados que forman en la plancha un islote en donde se almacena la tinta indebidamente durante el entintado. A pesar de esta perfección técnica, los originales de Piranesi acabaron por desgastarse tanto que ya no pueden utilizarse hoy. Incluso cuando él vivía, a menudo volvió a reparar las rayas que tendían a borrarse. Esto hace que sus impresiones más recientes sean también las más oscuras. Conviene no olvidar este detalle cuando se buscan razones psicológicas para el oscurecimiento de las segundas pruebas de las *Prisiones*, aunque la necesidad de tales retoques debió imponerse menos en este caso que para el resto de las obras del mismo artista, reproducidas con mayor frecuencia. Sea lo que fuere, me ha parecido útil terminar este estudio con unos detalles técnicos que demuestran, una vez más, cómo las modestas preocupaciones de perfección artesanal que sentía Piranesi contribuyeron al perfeccionamiento de esas obras maestras, a menudo inquietantes, del gran virtuoso.

*Mount Desert Island, 1959-1961.*

### **Selma Lagerlöf, narradora épica**

Hay pocos novelistas geniales. Los novelistas geniales son más escasos aún. Las grandes poetisas, no es que sean muy numerosas pero existen, sin embargo, en número suficiente para poder formar con ellas todo un ramillete. Pero una gran novela requiere que su autor pueda contemplar la vida y las costumbres sociales con una mirada libre, y hasta ahora apenas se les permitió esto a las mujeres. También supone, en el mejor de los casos, el lujo de hallarse en posesión de un poder creativo que las mujeres parecen haber tenido pocas veces -o al menos no las dejaron manifestarlo- y que, hasta el momento, sólo pudo encontrar su realización en la maternidad fisiológica. Una única y admirable excepción a esto: Murasaki Shikibu, seguramente una de las mejores novelistas del mundo, que floreció en Japón en el siglo XI. Pese a dos o tres nombres que nos encontramos desde esa fecha hasta el XIX pero que, pensándolo bien, no deberíamos incluir en nuestra lista<sup>5</sup>, las demás grandes novelistas se

<sup>5</sup> María de Francia es una narradora exquisita, y Mme. de Lafayette traspone a la novela corta algo de la discreción y de la intensidad de Racine, pero ni una ni otra son novelistas, para hablar con propiedad.

sitúan todas alrededor de los siglos XIX y XX. La lista -que cada uno de nosotros puede establecer a su gusto-, incluye codo lo más una docena de nombres y aun así, algunos de ellos como el de George Sand están en ella más bien por la personalidad de la mujer y no por el talento de la escritora. Sorprende bastante constatar que las anglosajonas, y después las escandinavas, son las que se encuentran en mayoría. Entre estas mujeres de gran talento o geniales, ninguna a mi entender, sobrepasa en altura a Selma Lagerlöf. En cualquier caso, ella es la única que constantemente se eleva hasta la epopeya y el mito.

Su vida fue mediocre, en apariencia: una infancia dichosa en su antigua propiedad de Märbacka, en donde nace el 20 de noviembre de 1858, de una familia de terratenientes, funcionarios y pastores protestantes. Coge la «buena» enfermedad, una coxalgia congénita que se declara cuando la escritora tenía tres años y que la convierte en una chiquilla sedentaria, siempre metida entre libros, atenta a los relatos que narran los viejos a su alrededor. Una adolescencia y una juventud melancólicas; su primer baile, durante el cual nadie invita a bailar a la muchacha coja; un padre más quimérico que práctico, que al final de su vida curaba sus males con aguardiente; la certidumbre de que pronto iba a perder su propiedad querida. Selma consigue tras duras penas el permiso para examinarse en la Escuela Normal con vistas a obtener un puesto de maestra estatal que aseguraría, aunque escasamente, su subsistencia, proyecto que a sus padres les hace menear la cabeza, pues en aquella época las profesiones liberales eran aún una novedad para las mujeres. Unos cuantos años grises pasados en Landskrona, cerca de Malmö, ejerciendo su carrera de maestra. Märbacka, vendida en subasta pública, como iban a serlo en sus novelas la granja de los Ingmarsson y la del padre de Marianne Sinclair; tras largos esfuerzos por encontrar un tono y un estilo propios, la publicación, a los treinta años, de *La saga de Gösta Berling*. La celebridad, que le llega casi enseguida y pronto la gloria, que trajo consigo la posibilidad de dedicarse únicamente al trabajo literario. En 1909, recibe el premio Nobel, que permite a Selma recuperar Märbacka.

Respecto a lo demás, unos cuantos viajes largos valientemente emprendidos por aquella casi inválida; una prolongada y ardiente amistad con una joven viuda perteneciente a la sociedad judía de Göteborg, mujer muy hermosa, enfermiza, herida por la vida y que también -y no sin talento- escribía libros. La «compañera de viaje», como decía crípticamente Selma que, cuando Sophie muera, unos veinte años antes que ella, confesará con melancolía: «Yo estaba segura de su cariño; me hizo sufrir muchas veces y yo también la hice sufrir a ella a menudo». Por otra parte, la tierna fidelidad a la familia, a la madre sobre todo, y a la tía Lovisa, a quien con tanta simpatía evoca en *Märbacka*. Una participación comedida en el movimiento feminista de su época, cuando era aún muy reciente en Suecia (la joven Selma es contemporánea de la primera mujer médico que hubo en su país, y de la primera mujer que logró un doctorado en Letras). Grandes preocupaciones de propietaria agrícola, causadas por la recuperación de Märbacka. La parte tomada en el movimiento pacifista de antes de 1914. Importantes donativos a su comunidad campesina y a los escritores pobres. Una generosidad prodigada sin tasa durante las dos guerras, tanto en el orden financiero como haciendo entrega de su persona mediante artículos, conferencias, lecturas en público, a favor de las personas marginadas o hambrientas; más tarde de la población alemana o rusa que padecía las consecuencias del bloqueo o de la inflación y, finalmente, a favor de Finlandia durante la «guerra de invierno». Parece ser que la imposibilidad de ayudar personalmente a este país al que amaba asestó el último golpe a Selma, ya vieja y cansada. Murió de un ataque de parálisis en Märbacka, el 16 de marzo de 1940.

Una vida es lo que uno hace de ella: estos pocos detalles que encuentro en la muy rica biografía de Selma Lagerlöf escrita por Elin Wagner<sup>6</sup>, nos aportan a la vez todo y nada. Hay

---

<sup>6</sup> Selma Lagerlöf, París, Stock, 1950.

otros que añaden sus luces: nos enteramos de que esta mujer, cuyo genio parece tener sus raíces en la tradición popular, leía mucho y en varias lenguas; también sabemos que se tomó muy en serio sus funciones como miembro de la Academia Sueca y del Jurado del Nobel. Carlyle había influido en ella bastante durante su juventud: al parecer, por efectos de una ósmosis singular, el tono y el estilo de *Gösta Berling* deben mucho al austero profeta escocés. Más tarde, Selma leyó a Swedenborg y encontró en él una confirmación a su propia videncia que la introducía de lleno en otros mundos<sup>7</sup>. Unos ejercicios yoguísticos le ayudaron a mejorar su estado físico y seguramente también a afirmar su sorprendente serenidad, pese al choque que suponían los acontecimientos mundiales que iban a trastornar, ya tarde, a su generación. No parece que siguiera muy lejos por esa vía, pero el yoga es un método que nadie puede abordar -si es que lo hace con seriedad- sin verse para siempre enriquecido y cambiado. Este exotismo nos sorprende un poco en la gran narradora värmlandesa y, sin embargo, recordamos esas minúsculas figuras sentadas en la postura clásica de la contemplación, con las piernas y las manos cruzadas, que adornan ciertos bronceos vikingos, imperceptibles puntos de contacto entre el extremo Norte y un Oriente más cercano de lo que hubiéramos pensado. Una escultora de nuestros días, Tyra Lundgren, en un bajorrelieve dedicado a las mujeres de Suecia que llegaron a ser célebres, ha colocado a Selma Lagerlöf en el centro, rodeada por el lucido tropel que comprende a un tiempo a Santa Brígida y a Cristina de Suecia, a Frederica Brenner y a Ellen Key. La sabiduría de Selma, su humanidad, su tranquila sencillez en lo visible y en lo invisible, bien merecen este lugar de honor.

Se ha hablado bastante confusamente de novela-río: en la obra de Selma tenemos una suerte de epopeya-río nacida de las mismas fuentes del mito. Nace entre los torrentes y cascadas que alimentan impetuosamente las herrerías de Ekey en *La saga de Gösta Berling*, con su hervor de nieve derretida, sus espumas de supersticiones, sus hojas muertas y sus vestigios del siglo pasado mezclados con la loca alegría de la juventud. Esta primera obra tal vez sea la más espontánea de la gran escritora: es como un inmenso himno a la vida y al mismo tiempo un canto de rebeldía inocente. El río pasa después por desfiladeros más severos: en *Jerusalén en Dalecarlia* refleja las montañas sombrías y verdes, los bosques azotados por el huracán, los campos que desde tiempos inmemoriales hizo sagrados la pena humana, campos que Ingmar Ingmarsson y el viejo Matts se niegan a abandonar, ni siquiera para ir a Tierra Santa. El río arrastra en su crecida al tronco de árbol que golpea en pleno corazón al gran Ingmar ya viejo, cuando se esforzaba por salvar a un grupito de niños arrastrados por las aguas. En *Jerusalén en Galilea*, el río pasa subterráneo bajo la aridez del desierto. En *Nils Holgersson* riega toda Suecia, desde Laponia a Sund, reflejando el vuelo triangular de las ocas salvajes acompañadas por el granuja de Nils quien, de tanto ver paisajes y asistir a los trabajos y padecimientos de los hombres, de tanto participar en la existencia hostigada de los animales, adquirirá el corazón y la sabiduría necesarias para ayudar a sus ancianos padres en su pobre granja. Ampliado a las dimensiones de un estuario, mezclado con las aguas del océano, el río rodea a ese vasto archipiélago de islas e islotes, tan pronto sonrientes como sombríos, que son los cuentos y novelas cortas de Selma Lagerlöf: *Los lazos invisibles*, *La hija de la gran ciénaga* y otros más. En un relato que evoca la áspera Suecia del siglo XVI, *Los Florines de Mícer Arne*,

---

<sup>7</sup> De las experiencias parapsicológicas más o menos convincentes anotadas por la misma Selma Lagerlöf, sólo indico aquí, por su belleza, la siguiente transmisión de pensamiento: tarde en la noche, la novelista terminaba una de sus obras a la cabecera de su madre enferma, demasiado cansada o demasiado ausente para hablarle de su libro. La obra terminaba con una apasionada improvisación del antiguo caballero Ekeyby, el violinista Lilliecrona. Por la mañana, la anciana señora le contó que había oído en sueños una música maravillosa de violines.

abraza con sus heladas aguas la isla en donde se esconden los asesinos del viejo sacerdote. En *El hombre fuera de la ley* y en *Carlota Löwenstold* -obras densas, atormentadas, contestables, que escribió al final de su vida-, ensucia sus aguas con los desechos de la maldad y del demencial egoísmo humano, arrastra en sus remolinos los cadáveres de la batalla de Jutland; lame con sus amansadas olitas, finalmente, los paisajes en donde una anciana señora revive su infancia.

También los personajes son de envergadura épica. Bebedor, jugador y libertino, Gösta, el pastor renegado, arde como una llama derramando a su alrededor la alegría y el frenesí de vivir. No obstante, él también es el vagabundo que trocó por aguardiente los sacos de trigo que una pequeña pobretona le había confiado para que se los guardase; y es el ingrato supersticioso que permite expulsen de Ekeby a su protectora, al tomarla por una bruja, aunque luego la vuelva a instalar allí más tarde y la vele en su lecho de muerte; al mismo tiempo, es también el desesperado romántico que sueña con morir envuelto en la paz de los bosques finlandeses; es asimismo el seductor de todas las mujeres hermosas y el amante de ninguna, hasta el día en que se casa con una mujer abandonada que necesita su ayuda. A su lado, la comandanta de Ekeby, con su pipa y sus palabras malsonantes en la boca, tan pronto engalanada con satenes y perlas para recibir a sus invitados en Navidad, como ayudando a sus trenes de mineral en su navegación a través del peligroso lago, es una de las figuras femeninas más robustas que ha producido la novela del siglo XIX. Tenemos dónde escoger entre un montón de inolvidables escenas: aquella en que ella le confiesa al joven descarriado que deseaba morir, que también su vida ha sido dura y difícil, tanto como la de cualquier vagabundo, y que tendría tantas razones como él para escoger el suicidio; la escena en que recibe a su madre sentada a la mesa, cuando ésta le viene a reprochar su comportamiento y ambas mujeres se insultan aunque sigan comiendo plácidamente, mientras los convidados, petrificados, no se atreven ni a decir una palabra, ni a tocar las viandas; la escena, para terminar, en que ella, caída a su vez, llega andando a pie hasta casa de su madre casi centenaria y la encuentra en la lechería, dando órdenes a las sirvientas; sin pronunciar una palabra, la vieja dueña de la casa le tiende a la hija pródiga el cucharón de descremar que, hasta el momento, no había prestado a nadie, devolviéndole así su puesto en el hogar.

Con las dos *Jerusalén*, el ritmo se adapta al paso lento de los campesinos. Estos personajes se mueven con prudencia, preocupados por no alterar nada en las costumbres establecidas ni en el misterioso acuerdo existente entre los espíritus de la naturaleza y el hombre, hasta que una crisis de fanatismo lanza a algunos de ellos por los caminos de Tierra Santa. La obra empieza con las páginas famosas en que Ingmar Ingmarsson, mientras camina detrás de su arado, imagina que está consultando a sus padres y a sus antepasados reunidos en una granja celestial: ¿debe o no tomar sobre sí la responsabilidad de ir a buscar a su novia, cuando ésta salga de la cárcel, tras haber sido condenada a tres años de arresto por infanticidio? Ingmar comprende muy bien que hubiera sido penoso para Brita celebrar el bautizo antes de la boda, pero los viejos no ignoran que la costumbre de anticiparse a la ceremonia nupcial reina en todas partes y en todos los tiempos, en el campo. «Es duro para ti tener relaciones con una mala mujer -dice el padre-. No, padre, Brita no era mala; era orgullosa. -Es lo mismo.» ¿Cómo casarse, en efecto, cuando el entierro del viejo en la primavera ha ocasionado tantos gastos que ni siquiera quedó con qué pintar ni revocar la granja, ni con qué celebrar un banquete de bodas? Pero Ingmar, al ver pasar por el camino a un pintor de brocha gorda con sus cubos de color y sus pinceles, cree haber recibido el consejo que le prometían sus antepasados: durante un largo trayecto en que cada parada es como una estación en el calvario de su orgullo, irá a buscar a su novia que refunfuña, temiendo el desprecio con que van a tratarla en su propio pueblo. Es domingo: Ingmar tiene el valor de entrar con su novia en la iglesia, porque ella siente un repentino deseo de asistir al oficio. Las mujeres dejarán el banco en donde ella se sienta, cerca del umbral. Pero muy pronto aquel desprecio se convertirá en

respeto; los aldeanos reconocerán que aquel hombre, que ha sabido llegar hasta el final de su adversidad, es un digno sucesor de los viejos de Ingmarsgard<sup>8</sup>.

Cuando nos preguntamos de dónde sacan su fuerza los personajes de Selma Lagerlöf, pensamos en un principio que se debe a las poderosas reservas de la austeridad protestante en que la misma autora fue educada. Sólo en parte es acertada esta respuesta, porque es demasiado simple. Esos personajes tan cercanos al mundo de la naturaleza parecen estar motivados, sobre todo, por una estricta adherencia al orden natural: sus buenas resoluciones crecen como los árboles o fluyen como los manantiales. Hay que tener en cuenta también una larga herencia humana que comprende, no sólo la tierna piedad popular de antes de la Reforma (el luteranismo sueco no rompió nunca del todo con los ritos y leyendas de la cristiandad medieval), sino también el legado de los ricos y oscuros «tiempos paganos». Por debajo de la rigidez protestante, la virtud de sus personajes, en el sentido antiguo de la palabra virtud, consiste menos en la observancia de tal precepto o en la fe en tal dogma que en los poderes profundos del hombre y de la raza. Ingmar Ingmarsson es aconsejado por sus ancestros no sólo metafóricamente y mientras está soñando despierto. Estamos acostumbrados, por una parte, a despreciar los buenos sentimientos, considerados por muchos de nosotros como algo falso y, por la otra, a no ver en la grandeza sino pompa teatral y nos resulta difícil aceptar de buenas a primeras esa virtud escrita en el interior del ser como lo está el grano de su madera en el interior del roble.

El crítico danés George Brandès, que «lanzó» a Selma Lagerlöf, destacó inmediatamente en *Gösta Berling* «la fría pureza» de sus escenas de amor. Se equivocaba, tal vez: esa frialdad quema. Su punto de vista nos indica al menos que el naturalismo de los años 1880-1890 podía equivocarse, al menos tanto como el panerotismo de nuestros días, sobre lo que constituye el fondo pasional y sensual de una obra. Los personajes de *Gösta Berling*, bien es cierto, no se acuestan juntos o, al menos, no ante nuestros ojos, y los amores adúlteros de la comandanta se sitúan antes del primer capítulo, pero, al igual que en todo arte grande y severo, el amor carnal se expresa simbólicamente y no con detalles fisiológicos. Más aún que los besos de Gösta a la condesita Donna, los cantos salvajes, la velocidad del trineo, el frío y los fuegos de la noche evocan el orgasmo amoroso. En el cuento de *Los lazos invisibles*, que nos muestra a un rústico raptando a una «Troll» dormida en el bosque la orgía de las mariposas que liban las flores prefigura las emociones del muchacho ante la bella desnuda: nos recuerda a la «joven gigante» de Baudelaire, pero con una inocencia primitiva suplementaria. Selma hereda de la gran tradición épica, en la que se sobrentienden las relaciones sexuales o bien son descritas con castidad, cualesquiera que fuesen, por lo demás, las crudas realidades de la sociedad de la época. La hermosa Helena es presentada por Homero como la digna esposa de Paris; el inmenso goce conyugal de Zeus y de Hera es significado por la eclosión de flores en el suelo que les sirve de lecho. Para Selma Lagerlöf, el matrimonio, con sus alegrías y sus tormentos, está situado completamente en el centro; sus ritos sensuales permanecen secretos, pero debajo de las amplias faldas y de los corpiños aldeanos de Brita, de Barbro o de Anna Svärd, bajo los lujosos atavíos de señora provinciana que lleva puestos Charlotte Löwenskold, no podemos dudar de que exista la carne.

El símbolo vuelve a intervenir en la descripción de los jóvenes amores de Gabriel y de Gertrudis, en las dos *Jerusalén*: se convierte en el agua pura del manantial subterráneo, que Gertrudis no puede beber, por la cual muere y por la que Gabriel arriesga su vida yéndola a

---

<sup>8</sup> Selma Lagerlöf dijo a su biógrafa Hanna Astrup Larsen (*Selma Lagerlöf*, Nueva York, 1936) que a veces se había introducido ella misma en sus libros, pero casi siempre por medio de personajes masculinos. «Especialmente en el de Ingmar Ingmarsson, el trabajador pesado y tenaz». Aunque en esas palabras se adivina una leve ironía.

buscar. Otras veces, las prolongadas alegrías de los esponsales encuentran su alegoría en el andamiaje de la casa que el novio construye alegremente y en las sábanas, servilletas y manteles tejidos por la novia. El adulterio es una deshonra para toda sociedad tradicional, pero se ennoblece de aristocrática desenvoltura en la comandanta y con valor angustioso en la granjera Ebba, aterrada en un principio por la idea del escándalo, pero que finalmente se decide a poner flores, aunque todos la vean, en la cruz de madera de su hija, aislada en un rincón del cementerio, después de que el marido le negase al pequeño el derecho a reposar en la tumba familiar<sup>9</sup>. Finalmente, la muchacha deshonrada no cae tan bajo en esa sociedad rústica como lo hubiera hecho por entonces en la sociedad burguesa. Brita, ya lo hemos visto, se levanta pese a su infanticidio; la hija de la gran ciénaga, que prefiere renunciar antes que perseguir a su seductor ante la justicia, por no oírle hacer un falso juramento, recupera la estima pública y hace un buen matrimonio con un aldeano.

La oposición paganismo-cristianismo es considerada por nosotros a un nivel casi primario, ya que el término pagano siempre significa libertad sexual -en gran parte imaginaria- como en la Antigüedad, y el término cristiano evoca con harta frecuencia una religiosidad de pura rutina, estrechamente unida a las conveniencias y decencias sociales, pero de la que se hallan ausentes las grandes virtudes propiamente cristianas como la caridad, la humildad, la pobreza y el amor a Dios. En ese Norte escandinavo, aún tan cerca de su era pagana, el contraste se establece de otra manera. Los elementos paganos son percibidos como *elementales*, en el sentido literal de la palabra, como presencias terribles o benignas, irreductibles al orden humano, que nos rodean por todas partes y con las que nuestra alma puede comunicar mientras no haya perdido la facultad de ver lo invisible en lo visible. Así es cómo la encantadora Maja Lisa tropieza con «Neck», el hermoso caballo blanco mágico, inmemorial genio de las Aguas, que la mira con ojos de enamorado humano<sup>10</sup>. El «tomte» vela por la conservación de las fincas y elimina a los malos dueños; es la conciencia de la casa, al menos tanto como los viejos servidores de la misma<sup>11</sup>. Los espíritus del bosque previenen al carbonero Stark cuando su almiar se incendia, pero desaparecen para siempre cuando unos fanáticos cortan el rosal en el cual se refugiaba el «pueblo de los pequeños»<sup>12</sup>. El pescador colmado de dones por las ondinas se ahogará cuando el pastor, para desembrujarlo, le haga beber en el cáliz de la comunión unas cuantas gotitas de agua del lago, a la que prohibía tocar una interdicción mágica<sup>13</sup>. En la narración llena de fuerza titulada *Los desterrados*, uno de los dos criminales obligado a vivir en el bosque es un rico aldeano cristiano, fuera de la ley tras haber matado a un fraile. El otro, pagano, hijo de provocadores de naufragios, nunca conoció la vida protegida ni las costumbres relativamente establecidas de un pueblo. El aldeano es reverenciado como un Dios por el adolescente medio salvaje y aquél le va enseñando poco a poco los preceptos de la religión en la que aún cree, pese a haber infringido sus mandamientos. Este progreso moral termina paradójicamente con una traición: el joven denuncia y mata al amigo cuya alma cree salvar obligándole a sufrir su castigo<sup>14</sup>. La fe cristiana y los modos heroicos de la vida primitiva se destruyen unos a otros.

---

<sup>9</sup> «El epitafio», en *Los lazos invisibles*.

<sup>10</sup> *Märbacka*.

<sup>11</sup> «El tomte de Toreby», en *El mundo de los Trolls*.

<sup>12</sup> *Jerusalén en Dalecarlia y Jerusalén en Galilea*.

<sup>13</sup> «El agua de la bahía del lago», en *El mundo de los Trolls*.

<sup>14</sup> En *Los lazos invisibles*.

Parece ser, según algunos fragmentos de obras de su juventud, que la Selma de aquellos años vio en el cristianismo una fe demasiado elevada y demasiado austera para poder abrazar por completo la realidad, y vio en la cruz el símbolo de una salvación que no necesariamente salva a todos los hombres. Ya mayor, siguió diciendo que no podía creer en la Redención; por otro lado, en el margen de un libro que leía por aquella época, encontramos una invocación a Jesús. Estos estados de ánimo personales importan menos que el acento profundamente cristiano de algunos grandes cuentos impregnados de un fervor que podríamos llamar existencial, semejante al de la piadosa Edad Media. La niña que se había indignado al ver a un pastor protestante intolerante tirar al agua los santos pintarrajeados de la iglesia áel pueblo, reacciona ante ese puritanismo obtuso igual que ante los pietistas, cuando cortaron el rosal de las hadas. Ella está dispuesta a beber en todas las fuentes. La historia del rey Olaf Trygvasson, asesinado por una salvaje reina vikinga cuyas insinuaciones había rechazado contiene una de las visiones marianas más puras de la literatura: Olaf, en un sueño premonitorio, se ve vencido en el transcurso de una batalla naval, tendido echando sangre en el fondo del mar. La tierna Madre de Dios avanza sobre las aguas glaucas que van formando a su alrededor pilares y arcos de catedral; lo levanta, lo apoya en su regazo y camina con él lentamente, pasando del azul del mar al azul del cielo<sup>15</sup>. Más emocionante aún resulta la historia del rey Olaf Haraldson, burlado por un monarca que le ha enviado por esposa, en lugar de su hija legítima, a una bascarda de esclava. Olaf siente tentaciones de matarla pero, sin embargo, perdona a la cómplice de aquella impostura. Se siente lo bastante fuerte para elevar aquella mujer hasta él, en lugar de verse rebajado y envilecido por ella. «¡Tu rostro resplandece, rey Olaf!» Pero cuidado: Olaf no está tan motivado por la humildad cristiana, como por una certidumbre íntima que asciende del fondo de su ser. En un plano muy elevado, esa diferencia se desvanece: no es menos verdad que Olaf Haraldson, al igual que Ingmar Ingmarsson o Anna Svärd, saca sobre todo la fuerza del fondo de sí mismo<sup>16</sup>.

En algunos cuentos cuya sencillez e incluso ingenuidad podrían inducirnos a error, se desliza siempre una nota discordante, no de ironía, como por la misma época en Anatole France, sino de clarividente amargura, templando lo que tomábamos por un ingenuo folclor cristiano. Tras las súplicas de San Pedro, Jesús envía un ángel al infierno para sacar de allí a la madre del Apóstol y llevarla al cielo. Unos pocos condenados se han agarrado a las alas del ángel, pero la implacable vieja se las arregla para obligarlos a soltarse. Cuando el último de aquellos desdichados cae al abismo, el ángel, como cansado, deja a su vez caer a la vieja y sale volando del abismo infinito. Llevamos con nosotros nuestro infierno: ni el mismo cielo tiene poder para cambiarnos lo suficiente y hacernos entrar en el Cielo.<sup>17</sup>

En gran número de relatos, la corriente pagana y la cristiana se amalgaman. La anciana Agneta<sup>18</sup>, en su cabaña a orillas de un glaciar, demasiado lejos de todos los caminos para poder dar ni siquiera la limosna de un vaso de agua a un viajero, sufre por su vida inútil. Un fraile le aconseja que ayude a los muertos que andan merodeando por la montaña y, en lo sucesivo, cada noche, encenderá ella sus leños y sus velas para ofrecer una fiesta de calor y de luz a los condenados que soportan los tormentos del frío en el antiguo Infierno escandinavo. Ya nunca volverá a ser inútil ni se sentirá sola. La vieja Beda de las Tinieblas finlandesas<sup>19</sup>

<sup>15</sup> «Sigrid la soberbia», en *Los lazos invisibles*.

<sup>16</sup> «Astrid», en *Los lazos invisibles*.

<sup>17</sup> «Nuestro Señor y San Pedro», en *Los lazos invisibles*.

<sup>18</sup> En el cuento de ese nombre, en *Los lazos invisibles*.

<sup>19</sup> En el cuento de ese nombre, en *Los lazos invisibles*.

ofrece una merienda a las comadres de la vecindad para celebrar el triunfo del sol, que aquel día había salido vencedor de un eclipse indicado en el calendario de la cocina. En su fría aldea dominada por una montaña, el sol es su mejor amigo; ella le honra igual que lo hubiera hecho una antepasada de la Edda. Pero una mención al Señor, a quien debemos el sol, nos lleva desde la acción de gracias pagana al Cántico de las criaturas.

El apogeo de este instintivo sincretismo lo encontramos en «La leyenda de la Rosa de Navidad»<sup>20</sup>, cuento exquisito aunque sintamos tentaciones de no leerlo, asqueados como lo estamos por tantos cuentos de navidad insípidos como se han publicado en las revistas. Es la historia del bosque de Goinge, invadido, poco antes de la medianoche, en el momento en que las campanas del llano se ponen a tocar celebrando la Natividad, por una oleada de calor y de luz que hace derretirse a la nieve. Vuelve a triunfar la noche casi polar, pero una segunda oleada más fuerte todavía hace reverdecer la hierba y crecer las hojas; una tercera trae a los pájaros migratorios que hacen sus nidos, incuban sus huevos y enseñan a volar a sus pequeños, mientras que los animales de la tierra paren y alimentan a sus crías, mezclándose sin miedo con los hombres. Una pulsación más de luz y al canto de los pájaros viene a unirse el canto de los ángeles. Pero este prodigio -al que asisten hasta los bandidos escondidos en el bosque- termina cuando un desconfiado fraile, que ve en aquella fantasmagoría la obra del demonio, golpea a una paloma posada sobre su hombro. El esplendor de la Navidad ya no volverá jamás a Goinge. Más allá de la imagen profundamente satisfactoria del Edén bíblico, nos acercamos aquí al mundo sagrado de la India: el tiempo estalla; las plantas, los animales, las estaciones, florecen y pasan en un instante que se diría medido por una respiración eterna.

Los animales, como hemos visto, tienen su importancia en esta reaparición del Edén. Es natural: aun siendo feroz o astuto, el animal procede de antes de la Culpa; conserva esa inocencia primitiva que nosotros hemos sacrificado. En la otra de Selma Lagerlöf, suele ocurrir que un crimen cometido contra un animal desencadene toda una serie de maldiciones para el hombre. Durante la Navidad, el anciano Ingmar, sorprendido por una tormenta, se refugia impunemente en la guarida de un oso; rompe después la tregua de Dios saliendo de caza en busca del poderoso bruto, que lo derriba y lo mata. La familia del gran campesino entierra sin honores a este hombre por haber infringido los términos de un pacto<sup>21</sup>. En *Jerusalén en Dalecarlia*, el antepasado de Barbro le ha roto el espinazo a un caballo ciego que le vendió un chalán ladrón: sus descendientes masculinos nacerán ciegos e idiotas hasta el día en que Ingmar Ingmarsson redima esa culpa mediante una buena acción heroica. En otros cuentos, la inocencia del animal apacigua la desesperación del hombre ante el camino que lleva el mundo. El ermitaño Hattole, alzando los brazos, inmóvil como un fakir de la India, pide a Dios que aniquile este mundo en donde reina el mal. Pero sus rugosos brazos se parecen mucho a ramas de árbol y unos aguzanieves construyen su nido en el hueco de una de sus palmas. Aun sin querer, el ermitaño se interesa por el trabajo inteligente de los pájaros y por su frágil obra maestra hecha de musgos y de ramitas. Cuando los polluelos rompen el cascarón, él los defiende del gavilán aunque sepa que toda vida camina necesariamente hacia la muerte. Deja por fin de implorar la destrucción total porque no puede soportar la idea de que aquellos inocentes sean destruidos. Un nido ha sido más fuerte que la iniquidad de los hombres. «Bien es cierto que los hombres no valían tanto como los pájaros, pero tal vez Dios mirase al universo como él miraba a aquel nido.»

En esa novela didáctica que es *El maravilloso viaje de Nils Holgersson*, los animales enseñan al niño la prudencia, la tenacidad y el valor. Nils se vuelve compasivo al devolverle sus crías a la ardilla enjaulada; sabe algo de la resignación del perro viejo que sólo espera ya de su amo

---

<sup>20</sup> En *La hija de la gran ciénaga*.

<sup>21</sup> «La tregua de Dios», en *El anillo del pecador*.

el tiro que acabará con su vida; de la vieja vaca lechera, que terminará en el mostrador del carnicero, tras haber muerto la anciana granjera que le confiaba sus cuitas mientras la ordeñaba, apoyada en su costado. Los animales de las Fábulas de La Fontaine son hombres deliciosamente disfrazados de animales de granja o del bosque; aquí, la simpatía o el sentimiento de la inseguridad común invierten el muro de las especies. Cuando la vieja oca-guía, Akka de Kebnaikaise, pregunta al niño si él no cree que las ocas salvajes merecerían tener algunos pequeños terrenos en las landas donde hallarse a cubierto de los cazadores, la lección llega hasta algunos de nosotros.

Dos obras maestras que reintroducen al niño en la vida primitiva como son *El libro de la selva* y *El maravilloso viaje* se publicaron casi al mismo tiempo, al linde del siglo que con mayor salvajismo ha destrozado y arrebatado su sentido sagrado a la naturaleza, con lo cual, también al hombre. Selma Lagerlöf admitía la influencia de Kipling, pero estos dos libros escritos por dos temperamentos diferentes se parecen tan poco entre sí como la selva hindú y la landa lapona. Mowgli adolescente es una especie de joven dios, que posee las «Palabras maestras» y a quien ayudan los animales a destruir el pueblo del que quiere vengarse; Mowgli vuelve al mundo únicamente (¿y por cuánto tiempo?) para acudir a la llamada del amor en primavera. Nils no hará más que regresar a su pequeña granja. Nos encontramos ante la humilde moral utilitaria que permite a los dalecarlianos sobrevivir en la «Jerusalén que mata». *El libro de la selva* y *El maravilloso viaje* corren una misma suerte: son considerados libros para niños cuando, en realidad, su sabiduría y su poesía van a todos dirigidas. Ciertamente es que Selma Lagerlöf escribió ese libro para los alumnos de los colegios suecos, pero también nos habla a nosotros.

En esta obra, tan dominada por la noción del bien divino o cósmico, el mal se entiende como un accidente o un crimen humano. Los cuentos fantásticos más negros de Selma Lagerlöf escasas veces provocan en nosotros ese horror casi visceral que buscan tantos aficionados a lo sobrenatural. El diablo, en *Gösta Berling*, es sólo un personaje disfrazado y su diabolismo resulta rudimentario. Selma se negó siempre a decir si el huracán que precipita la conversión de los aldeanos en *Jerusalén en Dalecarlia* era de veras una tempestad espiritual, el paso del Maligno significado por la antigua cacería infernal de las mitologías del Norte o simplemente una tempestad. Pero basta con que comparemos las *Jerusalén* con esa otra obra maestra más turbia: *La colina inspirada*, de Barrés, para advertir que los dalecarlianos visionarios conservan hasta el final una especie de integridad heroica; los iluminados de Barrés, por el contrario, se encenagan en una zona más o menos demoníaca, en donde hormiguean, en todo caso, unas larvas. Esto proviene, ciertamente, de que Barrés -católico por cultura y opción- retrocede con espanto nostálgico ante todo lo que represente para él la tentación del desorden; los dalecarlianos, en cambio, por muy contrariados o vejados que se vean, permanecen dentro de la gran tradición propia de la disidencia protestante<sup>22</sup>.

No por ello deja de rondar el mal, en estos libros llenos de bondad, en sus habituales formas de violencia, de libertinaje y de hipocresía; no nos encontramos ante unos idilios almibarados.

---

<sup>22</sup> Algunos cuentos, además de *Los milagros del Anticristo* demuestran la simpatía que sintió Selma Lagerlöf por el catolicismo italiano de su época; no deja de ir acompañada de un poco de condescendencia burlona y algunos errores. Más interesante resulta quizá su forma respetuosa de tratar al Islam. Un piadoso vagabundo, descendiente del Profeta, acude en ayuda de los dalecarlianos perseguidos en Jerusalén. Gertrudis, que padece una enfermedad mental, cree reconocer a Cristo en un derviche de hermosa mirada grave sentado en el umbral de una mezquita; luego se enterará de que es un derviche aullador y asistirá, aterrada, a los ritos vocales de la secta; pero cuando se recobra, antes de abandonar Jerusalén, le besa la mano. «No era Jesús, pero sí un hombre santo.»

En *Los milagros del Anticristo*, se narra la historia de una fiesta que da una vieja inglesa a los aldeanos de Sicilia en las ruinas de su antiguo teatro. Tras haberles ofrecido unas canciones, unas romanzas de su tierra, amablemente aplaudidas, la imprudente se arriesga a interpretar un aria de la *Norma*. Se desatan las risas y los abucheos y la multitud obliga a la desdichada a repetir una y otra vez su aria, víctima grotesca entregada a las fieras del circo. El asesinato de toda una familia en *Los florines de Maese Arne* es de una violencia digna de Truman Capote. En *El hombre fuera de la ley*, la escena en que unos desechos humanos, medio marineros, medio malhechores, se esfuerzan por hacer comer carne de serpiente a un miserable que ha caído más bajo que ellos mismos, casi resulta insoportable. La Selma Lagerlöf de *Gösta Berling* evocaba con simpatía las llamas del ponche que iluminaban el rostro de los jinetes; el borracho maltratado por la vida, en «El rey caído» de *Los lazos invisibles* era también una especie de pingajo sublime, un Rembrandt en un decorado salutista. En «El balón»<sup>23</sup>, el alcohólico no es más que un veleidoso, odioso como pueden serlo los débiles; creeríamos estar leyendo una octavilla de una sociedad antialcohólica de no ser por las sutiles relaciones existentes entre el padre y los hijos, dulces soñadores que, si no murieran jóvenes, tal vez acabasen igual que su padre. Con el mismo arte refinado bajo unas formas simples, se orquesta, al principio del *Anillo de Löwenskold*, la conversación entre una pareja de aldeanos que se excitan uno al otro para cometer un robo sacrílego sin que se pronuncie ni una sola palabra comprometedora.

La hipocresía, vicio de las sociedades bien pensantes, se ve en todas partes valientemente asignada al último puesto. *Carlota Löwenskold*, publicado en 1927, se halla dominada por la poca grata personalidad del pastor protestante Karl Arthur Ekenstedt, monstruo de engaño para sí mismo, que siembra la desgracia a su alrededor, sin dejar de pretender que él es inspirado y guiado por Dios. Junto con la venenosa Thea, la mujer del organista, hembra embaucadora que ha logrado apropiárselo, forman la única pareja repugnante que hay en la obra de la novelista sueca; sus deformadas siluetas que van errando de feria en feria parecen escapadas de un lienzo del Bosco. Nos sorrendemos de que Selma Lagerlöf haya prestado, a las dos hijas de su vejez -la aristocrática Carlota y la rústica Anna Svärd-, tesoros de indulgencia para con aquella eclesiástica crápula. ¿Deberemos pensar que subsiste, en una de las dos mujeres, un resto de ternura para el hombre a quien amó, y en la otra un respeto por aquel marido socialmente inferior a ella, o nos hallamos más bien en una zona de penumbra que Selma Lagerlöf deja en la oscuridad? Acordémonos de la encantadora pequeña Elsalill, de *Los florines de Mícer Arne*, enamorada -sin darse cuenta, al principio, pero después con todo conocimiento de causa- del asesino que exterminó a su familia y que, si hubiese podido, tampoco la hubiera respetado a ella. «He amado a un lobo», se dice. Pero sigue amándolo.

Pese a algunos toques de moralismo casi inevitables, dada la época y el lugar, Selma no suele juzgar a sus personajes: bastan sus actos. La gran novelista no suele erigirse en juez: es demasiado sensible a la diversidad y al carácter específico de los seres para no ver en ellos los hilos de una tapicería cuya totalidad no abarcamos. Al igual que los campesinos de nuestra tierra, esos suecos piensan oscuramente que hace falta de todo para hacer un mundo. En el relato titulado «Una historia de Halland»<sup>24</sup>, uno de aquellos en donde Selma mejor nos hace sentir la inexplicable atracción de una persona por otra, el joven granjero que ha abandonado sus pobres propiedades para seguir a Jan, el cingaro -criado y marido de su madre-, no se indigna ni de haberse visto arruinado por su culpa, ni de haberse visto implicado en un negocio sucio que lo envía a la cárcel: «Era de una especie distinta y se vio obligado a obrar según las leyes de su especie». La autora no elige ni entre dos hombres, ni entre dos modos de

<sup>23</sup> En *La hija de la gran ciénaga*.

<sup>24</sup> En *El mundo de los Trolls*.

vida: ni la del aldeano sedentario que únicamente conoció su pesada tarea habitual, ni la del disipado vagabundo, infiel y taimado en ocasiones, pero que arrastraba a los demás seres, en algunos momentos, a un baile lleno de alegría.

Ya he dicho lo suficiente para mostrar que Selma Lagerlöf, cuando sobresale, lo hace igualando a los más grandes novelistas. No siempre es así. Hasta en sus años mejores, ciertas de sus obras dan la impresión de una hondonada entre cumbres. *La casa de Lillicrona* o *La leyenda de una vieja mansión*, entre otras, aunque no están desprovistas del encanto propio de los cuentos o de las antiguas baladas, resultarían pálidas de no verse iluminadas por los reflejos que sobre ellas arrojan otros grandes libros de la misma autora. *Los milagros del Anticristo*, publicados poco después de *Gösta Berling*, fueron recibidos con una mezcla de elogios y objeciones; hoy se nos imponen sobre todo estas últimas. El folclor italiano, absorbido apresuradamente, resulta en ese libro de un pintoresquismo superficial y la historia, evidentemente prefabricada, de un Niño Jesús sustituido en el altar por una falsificación que es el Anticristo, es decir, el socialismo (cuarenta años más tarde, se hubiera dicho el comunismo), resulta casi irritante por tanto simplismo. La autora tiene el mérito de haber visto, por debajo de la Sicilia para turistas, la indigencia del pueblo, y ya es mucho haberse atrevido a denunciar en 1894 que el culto exclusivo al progreso es una idolatría atea, aunque tal vez no hubiera que decirlo así. Una novela corta, *El carretero de la muerte*, escrita en 1912 a petición de una sociedad en lucha contra la tuberculosis, trata del problema de «después de la vida», pero a pesar de las experiencias muy hondamente vividas por la autora, no nos dice nada, sobre esas regiones fronterizas, que no sepamos ya por otra parte<sup>25</sup>. *El emperador de Portugal*, que es de 1914, fue recibido con admiración, pero puede parecernos un poco forzada esa historia de un dulce megalómano que, en su imaginación, eleva a su hija prostituta al rango de emperatriz.

«Mi alma se ha vuelto pobre y sombría; ha vuelto a caer en estado salvaje», anotaba Selma Lagerlöf en 1915. Dos o tres años más tarde, en un poema que permaneció inédito en vida de la autora, la vemos sentada a su mesa de trabajo, agotada por su tarea de escritora, que según ella consiste «en una recolección desesperada de ramitas, briznas de paja e inútiles desechos de corcho», y luego sintiendo de pronto volver a ella su alma, «esa desertora» -y alma parece querer significar aquí genio- prosigue: «Planeé yo sola por encima de los campos de batalla -dice tristemente el alma-, pasé al ataque con el pueblo torturado de las trincheras; acompañé a los refugiados por los caminos de la miseria y del exilio; naufragué con los barcos torpedeados y, en los submarinos asesinos, aceché la presa... Padecí la suerte de las poblaciones hambrientas; permanecí en vela en las ciudades sobre las que llovían solapadamente las bombas... Viví en casa de los príncipes destronados y en la de los perseguidos que se adueñaron del poder». Tales experiencias de unión con el dolor del mundo hubieran debido inspirar grandes obras a la Selma ya vieja. Pero había llegado la hora del cansancio y de la duda de si la literatura servía aún para algo; le faltaba tiempo para madurar esas nuevas experiencias como es debido y para poder expresarlas después. *El hombre fuera de la ley*, que terminaría con paisajes de guerra, no fue, y ella lo sabía, una obra lograda. Los veinte años que restaban verían la lenta gestación del *Anillo de los Löwenskold*, en donde escenas impresionantes alternan con finas descripciones de la vida provinciana en el siglo pasado, pero en donde abundan también la lentitud, las repeticiones y, por aquí y por allá, unas secuencias melodramáticas propias de novela negra. La autora, está claro, ya no domina su obra. Trató de encontrar un epílogo en el que Karl Arthur Ekenstedt moría en olor de

---

<sup>25</sup> Selma Lagerlöf, por lo demás, guardaba las distancias con respecto al espiritismo. Tras la muerte de Sophie Elkan, hubo una medium que se decía portadora de un mensaje de la misma y Selma no la quiso recibir.

santidad: no lo consiguió<sup>26</sup>. Todo novelista auténtico sabe que no puede hacer lo que quiere con sus personajes.

«Sigo perpleja en lo que concierne al sentido de la vida», le había dicho Selma imprudentemente, en 1926, a un periodista. Esta sensata confesión desencadenó la indignación de su público; no esperaban de su ídolo dudas filosóficas. Como siempre ocurre cuando un escritor alcanza una gran popularidad, sus fervientes admiradores se habían hecho de ella una idea somera, extraída en parte de sus grandes libros admirados confiadamente o leídos tan sólo para encontrar en ellos bellas historias, y en parte también por la inevitable propaganda organizada en torno a su persona y a sus escritos. Dos años antes, *Märbacka* -más accesible que sus antiguas obras maestras- había ofrecido a los lectores una imagen enternecedora y festiva del pasado familiar de la escritora, del que el amor familiar había eliminado ruindades y choques inevitables. Selma niña era descrita con encanto, pero con los convencionalismos que adoptan los adultos para hablar de la infancia. No hay nada malo en que una anciana señora evoque amablemente sus primeros años, y muy duro sería el lector que no se dejara conmovir por las gracias mitad sonrisas, mitad lágrimas que encontramos en el rabllo del ojo de *Märbacka*, pero la gran narradora épica había muerto.

Todo es peligroso para el escritor que envejece (el escritor joven también corre sus riesgos, pero son diferentes). La oscuridad y la soledad son peligrosas; la popularidad lo es también. Es muy arriesgado hundirse sin retorno en el propio mundo interior; igualmente disiparse en trabajos y ocupaciones de toda clase. Selma, colmada de honores, tal vez fuera menos libre que la maestra de Landskrona. Su celebridad adoptaba la forma de recepciones oficiales, de discursos que era preciso oír o pronunciar; de escuadras de boy-scouts de excursión a Märbacka; de cantatas en el día de su santo ofrecidas por las jovencitas de las escuelas; de visitas de periodistas y curiosos de toda especie, que acudían a ella como moscas atraídas por la gloria. Al llegar a septuagenaria, había dicho su intención de «penetrar en el país silencioso de la vejez». Jamás penetró en él. Sus lectores se lo impedían, así como sus necesidades de dinero, menos para ella que para las empresas a las que se consagraba, y también se lo impedía, seguramente, el humilde deseo que todo escritor tiene de escribir. Pero dudaba de sí. «Quise creer durante el mayor tiempo posible que todo esto (sus obras recientes) tenía algún valor. Pero no lo tienen, estoy segura», confesaba en 1933. Se equivocaba, algunas veces. *Escrito en el suelo*, obra que compuso en 1933 y a cuyos derechos renunció en favor de los intelectuales alemanes perseguidos, contiene una descripción casi visionaria del patio de las lapidaciones, en el interior del templo de Jerusalén, muy digna de la Selma de antaño. Pese a la moralidad, demasiado evidente, de la conclusión, su Cristo convirtiendo a la mujer adúltera puede compararse a ese otro Cristo -imbuido éste de una insólita sensualidad-, de D. H. Lawrence, veinte años más joven que Selma Lagerlöf y que murió quince años antes que ella: el de *El hombre que murió*. Los poetas de generaciones sucesivas se contradicen- y dicen lo mismo.

De vez en cuando, sin embargo, Märbacka abría sus puertas a otros visitantes distintos de los colegiales en busca de autógrafos, o de las delegaciones de empleados de correos. En 1938, una mujer joven, emocionada -ella misma lo dijo- como una enamorada, se acercó a saludar respetuosamente a la anciana señora de setenta y ocho años: era Greta Garbo. Cuarenta y seis años atrás, Sophie Elkan, de soltera Sophie Salomon, se había presentado de la misma manera, aunque llevaba puesto -como permitía la moda por entonces- un velo tupido que

---

<sup>26</sup> Es de lamentar, sin embargo, que en las últimas páginas de la versión publicada del libro, el personaje se nos muestre regenerado tras dos o tres años en Africa convirtiendo a los negros. Selma Lagerlöf debería saber que no es tan fácil librarse de la hipocresía.

Selma había levantado a la fuerza para admirar su belleza. En el intervalo entre estas dos visitas, había transcurrido toda una vida.

Pero poco importaba. Las grandes obras, algo difuminadas ya por la distancia, seguían ahí, como los paisajes de fondo en un lienzo: los bosques y cascadas del Ekeby de los caballeros, las montañas severas y las colinas verdes de *Jerusalén en Dalecarlia*, los campos y las landas divisadas por Nils desde lo alto de las nubes y, sobre todo, los cuentos admirables, puros como lagos impolutos. En uno de esos relatos, el viejo coronel Berenkreuz, que se ha retirado a una granja, pasa el tiempo que le queda tejiendo una gigantesca tapicería de lanas de colores, tan pronto vivos como oscuros, en cuyo dibujo ha puesto en secreto lo que él cree saber de la vida. En una noche clara de verano, oye que alguien invisible está atravesando, sin estropearla, la trama, se acerca a su cama y da un talonazo presentando armas. «Se presenta la muerte, mi Coronel». La Muerte podía venir a interrumpir en su tarea a la tejedora de Märbacka.

*Mount Desert Island, 1975*

### **Presentación crítica de Constandinos Cavafis**

Es Cavafis uno de los poetas más célebres de la Grecia moderna; es asimismo uno de los más grandes, el más sutil, en cualquier caso, el más nuevo quizá y, sin embargo, el que más se alimenta de la inagotable sustancia del pasado. De padres griegos oriundos de Constantinopla, nació en 1863 en Alejandría de Egipto. Ocupó allí durante mucho tiempo un puesto de empleado, luego de jefe de oficina en el Ministerio del Riego; también fue agente de Bolsa en Alejandría. Murió en esa ciudad en 1933. Muy pronto sintió vocación de poeta, pero de su producción escrita antes de cumplir los cincuenta años no conservó sino un escaso número de poemas, de los que sólo algunos se encuentran entre sus obras maestras; además, estos antiguos poemas llevan la marca de correcciones posteriores. Cavafis, mientras estuvo en vida, apenas permitió que circularan unos cuantos poemas suyos insertados en diversas revistas. Su gloria, que le fue llegando poco a poco, se alimentó de hojas distribuidas tacañamente a sus amigos o discípulos. Su poesía, que sorprende a primera vista por su despego, su impersonalidad casi, seguirá siendo, de alguna manera, secreta hasta el final, susceptible de enriquecimientos y retoques, beneficiaria de la experiencia del poeta hasta su muerte. Y sólo al final de su vida expresó Cavafis más o menos abiertamente sus obsesiones más personales, las emociones y recuerdos que, en todo tiempo, pero de manera vaga y velada, habían inspirado y sustentado su obra.

La biografía externa de Constandinos Cavafis puede escribirse en unas cuantas líneas. Sus versos nos informan mejor de lo que fue aquella existencia que se circunscribía, en apariencia, a la rutina de oficinas y cafés, de calles y tabernas equívocas, limitaba en el espacio al trazado mil veces repetido de una misma ciudad, y extraordinariamente libre, por el contrario, en lo referente al tiempo [Aunque entre los nueve y los dieciséis años, Cavafis se educó en Inglaterra donde su familia poseía intereses financieros, sus versos no llevan huella alguna de aquel período, ni tampoco de los tres años que pasó -entre los diecinueve y los veintidós años- en Constantinopla. El quiso ser exclusivamente alejandrino.]. Se podría hacer más: tratar de sacar en claro lo que el poeta escribe precisamente en clave -en eso consiste su arte-, extraer de tal poema un recuerdo personal plausible, ya que no de probada autenticidad. Y así es cómo *Apolonio de Tiana en Rodas* nos trae, según dicen, el eco de la irritación de Cavafis ante la obra abundante, a menudo declamatoria, de su contemporáneo Palamas; o que dos o tres perfiles de madre admirable, espartana o bizantina (*A Esparta, Adelante, rey de Lacedomonia, Ana Dalassena*), imágenes femeninas aisladas dentro de esa obra tan ajena a la mujer [Completemos esa lista: Demeter y Metanira (*Interrupción*), Tetis (*Deslealtad*), la vieja criada del joven enfermo (*La enfermedad de Clito*), la madre del marinero (*Súplica*), la de

Aristóbulo (*Aristóbulo*) son también personificaciones maternas. Observemos asimismo tres o cuatro alusiones al poder político de algunas mujeres bizantinas: Irene Dukas, Ana Comnena, Irene Assan, Ana De Saboya (*Un patricio exiliado, Ana Comnena, De cristal de colores, Juan Cantacuzeno prevalece*), una mención a Cleopatra como madre de Cesarión (*Reyes alejandrinos*). Jamás se vio personal femenino tan reducido. Dejando a un lado toda preocupación amorosa, la obra de Cavafis sigue pareciéndose a esos cafés de Oriente Próximo a los que sólo van los hombres.], parecen inspiradas por el recuerdo idealizado de su propia madre, que enviudó muy joven y quedó sola con siete hijos: *Peligros* -decididamente autobiográfico- conserva la huella de un breve momento en que el joven vaciló, como tantos otros, entre el placer y el ascetismo. La satrapía expresa la amargura de un hombre obligado, para salir adelante en lo material, a renunciar a sus grandes ambiciones de escritor: el Cavafis burócrata y negociante debió conocer tristezas semejanzas. *Escultor de Tiana* y *La tienda* nos hacen soñar, al mencionar junto a la otra mostrada u ofrecida al público, una obra más escondida, escrita deliberadamente para él sólo. Con la ayuda no sólo de las escasas poesías eróticas en donde Cavafis habla en nombre propio (*Grises, Lejos, El sol de la tarde, En la cubierta del barco, En la mesa de al lado*), sino también de otras más numerosas, en donde el amante es designado por un EL impersonal, se podría, si se quisiera, hacer en su lugar el habitual catálogo de persecuciones y encuentros, placeres y despedidas. Finalmente, su insistencia casi maníaca de anotar las edades (*Dos jóvenes de veintitrés a veinticuatro años, Retrato de un joven de veintitrés años, Para Ammon, muerto a los veintinueve años, Cimon, hijo de Learco, estudiante en Cirene de veintidós años*), unida a unas cuantas parsimoniosas descripciones de rostros y cuerpos; bastaría para delimitar lo que significaron para Cavafis el tipo y la edad ideales del ser amado. Pero esta utilización del poema en términos de detalle biográfico va en contra del objetivo poético mismo; el poeta más perspicaz duda a menudo antes de recorrer, en sentido inverso, el camino que lo llevó desde la emoción más o menos confusa, del incidente más o menos breve, a la precisión del poema y a su duración tranquila. Con mayor razón, el comentarista corre el peligro de equivocarse. Cavafis ha dicho y repetido que su obra tiene su origen en su vida; ésta, en lo sucesivo, yace por entero en aquélla.

Los relatos de los discípulos y admiradores nos aportan, todo lo más, un rasgo, un toque de color; los más entusiastas ven poco y relatan mal, no por falta de atención o de elocuencia, sino por unas razones quizá relacionadas con el secreto de la vida y de la poesía mismas. Interrogo a unos amigos griegos que conocieron al poeta enfermo, moribundo, ya célebre, durante su última estancia en Atenas hacia 1930. Vivía -me dicen- en un hotel mediocre del Omoimia, barrio nuevo y centro ruidoso de los negocios. Aquel hombre, a quien creíamos tan solo, parecía rodeado de amistades adictas; aceptaba de buen grado los elogios, contentándose con sonreír ante los más exagerados. Se puso a corregir los manuscritos de sus jóvenes admiradores con amabilidad severa. Su anglomanía les sorprendió; le encontraron un ligero acento de Oxford [Me contaron que esa misma anglomanía se notaba incluso en el empleo de la doble inicial C.P., en lugar del nombre de Constandinos, al uso griego. El mismo nombre que, tradicionalmente se escribe Kavafis, puede transcribirse fonéticamente en francés de varias maneras; los herederos del poeta prefirieron «Cavafy» (para la traducción francesa), eliminando la s final que ya no se pronuncia en griego moderno.]. Como suele suceder a menudo, aquellos jóvenes quedaron desilusionados al descubrir que los gustos literarios del gran hombre eran más atrasados que los suyos; la obra que ellos admiraban por su peculiaridad, su novedad, su audacia, parecía nutrirse, por una incomprensible ósmosis, de obras que a ellos les parecían ya anticuadas; a Cavafis le gustaba Anatole France y no le gustaba nada Gide; admiraba a Browning más que a T. S. Elliot; los escandalizó citando a Musset. Yo les pregunté por su aspecto físico: me aseguraron que parecía un señor cualquiera, un agente de bolsa levantino. Un retrato que lo representa cuando tendría unos cuarenta años, nos muestra un rostro de ojos cargados, boca sensual y juiciosa; su expresión reservada, casi

triste, más pertenece al medio y a la raza que al hombre. Pero veamos lo que sobre él nos dice Forster, el admirable novelista de *Pasaje a la India*, que frecuentó a Cavafis unos años antes en

Aleandría:

*La Alejandría de nuestros días asentada sobre el algodón, al que hacen competencia las cebollas y los huevos, apenas puede ser considerada como metrópolis del espíritu. Y sin embargo, al cruzar sus calles, sus habitantes tienen la suerte, en ocasiones, de experimentar una sensación deliciosa. Oyen su propio nombre proclamado por una voz firme, aunque meditativa, una voz que parece menos esperar una respuesta que rendir homenaje al principio de individualidad. Se dan la vuelta y ven a un «gentleman» griego con sombrero de paja, de pie, inmóvil completamente, en una posición ligeramente oblicua respecto al resto del universo... Es posible que consienta en comenzar una frase, una frase inmensa, complicada y, no obstante, equilibrada, llena de paréntesis que jamás se enredan y de sobrentendidos que de verdad sobrentienden, una frase que se encamina lógicamente hacia su objetivo adivinado de antemano y cuyo final es siempre más brillante, más imprevisto de lo que esperábamos. En ocasiones, la frase se acaba en la calle; otras, muere de muerte violenta, víctima de la intensa circulación; otras, por fin, se prolonga hasta el interior de la casa. Trata de las pérfidas obras del emperador Alexis Comneno en 1096, o del precio de las aceitunas y de la salida que pueden tener en el mercado, o de la suerte de amigos comunes, o de George Eliot, o de los dialectos de cantones perdidos en Asia Menor. Luce igual perfección en griego, en inglés o en francés. Y pese a su riqueza intelectual y a su profundidad, pese a la clarividencia de sus apreciaciones, nos percatamos de que esa frase también ocupa una posición levemente vertical con relación al resto de universo: es la frase de un poeta...*

Contrastemos con ese croquis casi impertinente de Forster, unas líneas sobrias de Giuseppe Ungaretti que evocan -en una lechería del bulevar de Ramleh, en Alejandría, a la mesa de unos jóvenes redactores de la revista *Grammata*, una de las primeras en destacar su obra- a un Cavafis sentencioso, envarado pero afable y que, de cuando en cuando, dice unas palabras que no se olvidan. Y vamos a recoger también el relato que antaño me hizo una mujer joven que, de niña, conoció al poeta en Alejandría cuando éste era ya viejo. La niña se escondía para observar a hurtadillas al anciano señor cortés y dulce que visitaba, en ocasiones, a sus padres, y que le inspiraba una apasionada curiosidad al mismo tiempo que cierto terror, debido a su aspecto «que no se parecía al de nadie», a su palidez y a su cuello envuelto en vendajes (Cavafis murió unos meses después de un cáncer en la garganta), a sus trajes oscuros y a su costumbre -cuando se creía solo- de murmurar pensativamente algo. Murmullo confuso, me contó la joven, porque el enfermo ya estaba casi por completo agónico, con lo cual su murmullo le recordaba la salmodia de un brujo. Pero basta; dejemos estos testimonios fragmentarios completarse unos a otros y prestemos oído, en lo sucesivo, a los poetas mismos, murmullo claro, insistente, inolvidable.

Lo primero que llama la atención es la ausencia casi completa de todo pintoresquismo oriental, y hasta levantino. Que este griego de Egipto no se haya interesado por el mundo árabe o musulmán no puede sorprender a nadie que conozca un poco el Próximo Oriente y su yuxtaposición de razas, que sepa de su separación que excluye toda mezcolanza [Y sin embargo, el tono a un tiempo ardiente y abstracto de alguno de sus poemas eróticos no deja de recordarnos irresistiblemente a cierta poesía árabe, o más bien persa. Pero Cavafis hubiera rechazado, con toda seguridad, esta comparación.]. El orientalismo de Cavafis; ese orientalismo perpetuamente en suspenso en todo pensamiento griego, está en otra parte. Si la

naturaleza -el paisaje propiamente dicho- son silenciados por él, se debe sobre todo a su sensibilidad personal. El único poema en que habla expresamente de echar una ojeada a los grandes objetos naturales, nos libra el secreto de esa alma amorosamente encerrada en lo humano:

*Que yo me detenga aquí... y que a mi vez contemple un poco la naturaleza... Hermosos colores azules del mar en la mañana y del cielo sin nubes... Amarillas arenas... Todo esto iluminado con grandeza y magnificencia... Sí, quiero detenerme aquí y figurarme que veo este paisaje (en verdad, lo vislumbro al llegar durante un segundo), y no sólo mis ilusiones, mis recuerdos, mis virtuosos fantasmas...*

No llamemos griega ni oriental a esa indiferencia ante el paisaje. Habría inmediatamente que restringir, definir, explicar. La poesía griega rebosa imágenes naturales; hasta en los epigramáticos de épocas tardías, que vivieron en su mayoría en ese mundo «decididamente moderno» que fue el de Antioquía o el de la Alejandría antigua, encontramos siempre la sombra de un plátano o el agua de un manantial. En cuanto a los poetas orientales, se abandonan hasta desfallecer al deleite que procuran fuentes y jardines. En este punto, la sequedad de Cavafis es un rasgo distintivo; son muy suyas esas vistas que se limitan voluntariamente a calles y barrios de la gran ciudad que, casi siempre, son escenarios del amor:

*La habitación era pobre vulgar, escondida arriba de la taberna malfamada. Desde la ventana, se veía la callejuela estrecha y sucia. De abajo ascendían las voces de unos obreros que jugaban a las cartas y se divertían...*

*Y allí, sobre el humilde lecho plebeyo, poseí el cuerpo del amor, poseí los labios de púrpura voluptuosa hasta la embriaguez. Tan rojos y embriagadores que, incluso en este momento en que escribo, después de tantos años, en mi casa solitaria, vuelven a embriagarme de nuevo.*

Los cafés populares, las calles en sombra al caer la noche, las casas de mala fama frecuentadas por jóvenes rostros desconocidos y sospechosos, son presentados únicamente en función de la aventura humana, del encuentro y del adiós, y eso es lo que presta tan justa belleza a los más mínimos esquemas de aire libre y de interiores. Habla de Alejandría, pero lo mismo podría tratarse del Pireo, de Marsella, de Argel, de Barcelona, de cualquier gran ciudad mediterránea. Dejando aparte el color del cielo, no estamos lejos del París de Utrillo; cierta habitación nos hace pensar en la vivienda de Van Gogh, en sus sillas de enea, en sus jarrones amarillos y en sus paredes desnudas llenas de sol. Pero una luz muy griega sigue bañando con sutileza las cosas: levedad del aire, nitidez del día, moreno en la piel humana, sal incorruptible que preserva también de una total disolución a los personajes del *Satiricón*, esa obra maestra griega en lengua latina. Y en efecto, el hampa alejandrina que describe Cavafis recuerda a menudo a Petronio; el realismo indolente del poema titulado *Dos jóvenes de veintitrés a veinticuatro años* evoca irresistiblemente las buenas ocurrencias de Ascilto y Encolpio.

*... El otro le trae una noticia inesperada: ha ganado sesenta libras en una casa de juego... Y llenos de fuerza y de alegría, excitados, hermosos a los ojos de todos, van, no al seno de sus honorables familias (que, por lo demás, ya no quieren recibirlos) sino a una casa malfamada muy especial, y que ellos conocen bien. Piden una habitación y bebidas caras; vuelven a beber...*

Dudo de que a muchas personas les gusten estos singulares esbozos realistas de la última época cavafiana, casi carentes de relieve a fuerza de exactitud. Nada más digno de interés, sin embargo, que esos poemas secos y escuetos (*El escaparate del estanco, Un cliente, En la pequeña ciudad sin alegría, Hermosas y blancas flores que sentaban muy bien a su hermosura*: elijo a propósito las poesías mejor hechas para que tropiece la buena voluntad del lector), donde no sólo el elemento erótico, en ocasiones picaresco, sino también las situaciones y escenarios más empleados, más falsos, más apreciados por la balada sentimental o el canturreo popular, al verse limpios gracias a una suerte de prosaísmo puro, hallan su tono justo, sus valores y, por decirlo así, su perpendicularidad:

*... Pero ahora ya no son necesarios los trajes, ni los pañuelos de seda, ni veinte libras, ni veinte piastras.*

*Enterraron a su amigo el domingo a las diez de la mañana. Lo enterraron el domingo; hará casi una semana.*

*Puso sobre su féretro de pobre hermosas y blancas flores que sentaban muy bien a su hermosura y a sus veintidós años.*

*Su oficio -cuestión de ganarse el pan- le obligó a volver aquella noche al mismo café adonde solían ir juntos. Cuchillada en el corazón: el odioso café adonde solían ir juntos.*

Pero yo hablaba del escenario: por un deslizamiento inevitable en Cavafis, su mención nos lleva otra vez a las pasiones de los personajes.

«La mayoría de los poetas son exclusivamente poetas. No así Palamas, que escribe también relatos. En cuanto a mí, soy historiador poeta. Soy incapaz de escribir novelas, u obras de teatro, pero unas voces interiores me dicen que la tarea del historiador está a mi alcance. Aunque ya no es tiempo...[Citado por Théodore Griva en su prefacio a una traducción de poemas escogidos de C. P. Cavafis, Lausana, 1947.]». Quizá no lo fue nunca: Cavafis desdeña deliberadamente las grandes perspectivas, los grandes movimientos de masas de la historia; no trata de captar la esencia de un ser en las profundidades de su experiencia, en sus mudanzas y en su duración. No describe a César; no resucita el amasijo de materia y de pasiones que fue Marco Antonio; nos muestra un instante de la vida de César, medita sobre una alternativa del destino de Antonio. Su método histórico recuerda al de Montaigne: extrae de Herodoto, de Polibio, de Plutarco, de oscuros cronistas del Bajo Imperio o de Bizancio [Cavafis, que fue un hombre culto más que un letrado de profesión, no necesariamente llevó sus lecturas tan lejos. Casi todos los poemas del ciclo *Ptolomeus-Seléucidas-Derrotas griegas* se hallan, al parecer, inspirados por el hermosísimo libro de E. R. Bevan, *The House of Seleucos*, Londres, 1902, donde Cavafis puede que encontrase también el detalle que toma del cronista Malalas (*Griega desde la Antigüedad*) y la fotografía del «hermoso perfil que parece sonreír» del joven rey Orofernes (*Orofernes*). Los poemas del ciclo bizantino parecen documentarse directamente, por el contrario, en las crónicas, más que inspirarse -como se ha dicho- en una lectura de Gibbon.] ejemplos, consejos, a veces unos excitantes amorosos muy precisos. Es ensayista, a menudo moralista y humanista sobre todo. Se limita, intencionadamente o no, al resumen rápido, al trazo limpio y desnudo. Pero este campo de visión tan restringido es casi siempre de una exactitud estricta [Es importante, sin embargo, distinguir en él entre las hermosas poesías de un helenismo auténtico y aquellas otras en que se deja llevar por un gusto (propio de su tiempo) por una Grecia de pacotilla. Me interesaba destacar desde el principio esa mezcla de exquisito y de mediocre, para poder seguidamente hacer hincapié sobre lo exquisito.]; este realista no se complica mucho con teorías, antiguas o modernas, rechazando así esa amalgama de generalizaciones, ese guiso de groseros contrastes y lugares comunes escolares que hace aborrecer la historia a tanta gente con talento. Este

hombre exacto rompe, por ejemplo, con una larga tradición romántica cuando nos muestra a Juliano el Apóstata como un joven fanático, marcado a pesar suyo por la influencia cristiana, desnaturalizando sin saberlo al mismo helenismo que pretende defender, convirtiéndose en el blanco, debido a su intolerancia, de los paganos de Antioquía:

*«Os encuentro muy indiferentes con los dioses» -dijo con aire grave. ¡Indiferentes! ¿Pero qué esperaba, entonces? Podía reformar el culto cuanto quisiera; podía escribir a su gusto al gran sacerdote de Galacia y a otros pontífices del mismo estilo, distribuyendo palabras de ánimo y consejos... Sus amigos no eran cristianos, de acuerdo... Pero no podían encapricharse como él (influido por una educación cristiana) de toda esa reorganización religiosa ridícula, tanto en teoría como en práctica... Eran griegos, en suma... Nada en demasía, Augusto.*

Pueden multiplicarse las observaciones minuciosas, se puede destacar, sobre todo, que la época homérica no inspiró a Cavafis más que unos cuantos grandes poemas del principio, tales como el sombrío *Deslealtad* [*Deslealtad*, inspirado en un fragmento, transmitido por Platón, de la *Ilíada Trágica* de Esquilo, y las tres o cuatro poesías inspiradas más o menos en Homero, representan lo único que Cavafis tomó prestado de los poetas de la Antigüedad. En todo lo demás, se inspira casi exclusivamente en historiadores y sofistas, o sea en los prosistas griegos.] o el sutil *Itaca*. La Grecia del siglo V, la Hélade tradicional del Atico, del Peloponeso y de las islas, se halla más o menos ausente de esta obra alejandrina, o todo lo más se la aborda mediante una interpretación posterior de seis u ocho siglos (*Demarato, Jóvenes de Sidon*). El exilio y la muerte del rey Cleomeno en Alejandría fue lo que llamó su atención, al parecer, sobre el drama de la vejez de Esparta (*A Esparta, Adelante, rey de Lacedemonia*); Atenas sólo es mencionada una vez, a propósito de uno de los grandes sofistas de la era imperial (*Herodes Atico*); el mundo romano se contempla desde las perspectivas del mundo griego. El poeta se interesa preferentemente por un período de la Antigüedad conocido sobre todo por especialistas: se interesa por los dos o tres siglos de vida cosmopolita que siguieron, en el Oriente griego, a la muerte de Alejandro. Su humanismo no es el nuestro; nosotros heredamos de Roma, del Renacimiento, del academicismo del siglo XVIII, una imagen heroica y clásica de Grecia, un helenismo de mármol blanco. Nuestra historia griega tiene por centro la Acrópolis de Atenas. El humanismo de Cavafis pasa por Alejandría, por Asia Menor y, en menor grado, por Bizancio, por una compleja serie de Grecias cada vez más alejadas de lo que a nosotros nos parece la edad de oro de la raza, pero en las que persiste una continuidad viva. No olvidemos, por lo demás, que fue una equivocación considerar el alejandrino, durante mucho tiempo, como sinónimo de decadencia: fue bajo el reinado de los sucesores de Alejandro, fue en Alejandría, fue en Antioquía, donde se elaboró esa civilización griega marginal con la que se fundieron las aportaciones extranjeras y en donde el patriotismo de la cultura se adelantó al de la raza. «Llamamos griegos -decía Isócrates- no sólo a los que son de nuestra sangre, sino también a los que se conforman con nuestros usos.» Cavafis pertenece por completo a esa civilización de la KOI NH, de la lengua vulgar, pertenece a esa Grecia exterior debida a la difusión más que a la conquista, pacientemente formada y reformada en el transcurso de los siglos, cuya influencia aún encontramos en Levante, en el Levante moderno de armadores y comerciantes [Ni aquí ni en otra parte es representativo Cavafis, por lo demás, de las tendencias de un mundo neogriego. Los poetas modernos griegos suelen ser más románticos, más italianizantes o más violentamente occidentalizados. Hasta su humanismo (si es que existe) sigue con mayor fidelidad el estilo de Occidente.]. El cuadro de los compromisos, de las participaciones, de los intercambios, la imagen del joven oriental más seducido que vencido impregna de patetismo la admirable narración histórica que es *Orofernes*:

*Este de quien ves, en esta tetradracma, el fino rostro de puro contorno su perfecta belleza de joven de Jonia, éste es Orofernes, hijo de Ariarates...*

Es un destino ser griego o querer serlo, y de las reacciones del espíritu frente a ese destino encontramos aquí toda la gama, desde el orgullo (*Epitafio de Antíoco, rey de Comagena*) hasta la ironía (*Filheleno*). Estos poemas cortos, sobrecargados como un palimpsesto pero obsesionados únicamente por dos o tres problemas de sensualidad, de política o de arte, impregnados de un tipo de belleza siempre el mismo, vago y no obstante muy caracterizado, como esas caras de ojos ardientes que vemos en los retratos de Fayoum y que miran al frente con una especie de insistencia testaruda, están unificados sobre todo por el clima, más que por el tiempo. Para un francés, pese a las naturales diferencias, este clima tan auténticamente levantino no deja de recordar al extraordinario Oriente grecosirio que adivinó Racine (¿por qué milagro?): Orestes, Hipólito, Xifares, Antíoco, el mismo Bayaceto, nos han hecho familiar esa atmósfera de refinamiento y de pasión, ese mundo complicado que se remonta a los Diadocos, a menos de que lo haga a los Atridas, y que no termina con los Osmanlís. Cuando Cavafis nos habla del joven de Jonia de antes de la era cristiana «vestido de sedas y engalanado con turquesas», o del joven vagabundo ataviado con traje canela de *Días de 1908*, encontramos el mismo acento, el mismo patetismo apenas sensible, la misma reserva, iba a decir el mismo misterio. Los voluptuosos también tienen su sentido de lo eterno.

Agrupemos por ciclos estos poemas históricos colocados como los demás, en el libro de Cavafis, por el orden únicamente de su composición. Veremos así precisarse las preferencias del poeta, sus rechazos e incluso sus lagunas. Ciclo *Ptolomeos-Seléucidas* que podría titularse asimismo *Caída de las monarquías helenísticas-Victoria de Roma*, el más largo, puesto que comprende por lo menos dos docenas de poemas, el más cargado de patetismo e ironía; los cuatro estudios costumbristas del ciclo *Judíos helenizados*; siete poemas del hermoso ciclo alejandrino *César-Cesarión-Antonio*; diez poemas *Sofistas-poetas-Universidades antiguas*, que constituyen para Cavafis lo equivalente de un *Arte de escribir*; dos fragmentos sobre *Nerón*, uno de ellos aún lleno de inútiles adornos de los que Cavafis se deshizo después y el otro, que se cuenta entre los más finos y vigorosos; los aproximadamente veinte poemas del ciclo *Paganos-Cristianos* destinados, se diría, a borrar el contraste banal entre la austeridad cristiana y las antiguas licencias, a mostrar la continuidad de la vida a través de todas las fórmulas; dos trozos dedicados a *Apolonio de Tiana*; siete poemas sobre, o más bien, contra *Juliano el Apóstata*; siete poemas de un ciclo *Ortodoxia-Crónicas bizantinas* donde figuran en revoltijo un elogio de las ceremonias ortodoxas (*En la iglesia*), una notación erótica (*Imeno*), unas notas de lectura como el exquisito *De cristal de colores* lleno de una tierna piedad por el pasado de la raza, pero donde también encuentra su lugar *Emiliano Monaes*, uno de los gritos o cantos más puros. Y es de nuevo con el alejandrino con lo que se relaciona en gran parte el ciclo *Enfermedades-Muertes-Funerales*, que recorta a los demás. Este grupo, que contiene algunos de los trozos más célebres de Cavafis (*Durante el mes de Athyr, Myres, Alejandría 340 después de Jesucristo* y el moderno y muy picaresco *Hermosas y blancas flores* que, muy curiosamente, da en la misma vena poética), incluye también unas cuantas poesías muy librescas, de una venustidad bastante blanda, que pertenecen más o menos al género tradicional de la elegía erótica o del epigrama funerario ficticio. Poniéndonos en lo mejor, *Cimon, hijo de Learco, La enfermedad de Clitos, El sepulcro de Lanes* ofrecen a Cavafis los equivalentes masculinos de las jóvenes Tarentinas y de las Clitias de ese otro poeta de ascendencia medio griega que fue André Chénier.

Esta clasificación muy superficial de los poemas históricos, puede sustituirse por cortes más profundos. *Poemas del destino*, en donde la desgracia se precipita sobre el hombre de fuera,

producto de fuerzas inexplicables que parecen empeñarse en inducirnos a error y representan, más o menos, la visión antigua de las relaciones entre el ser humano y la fatalidad, entre éste y la enorme masa de causas y efectos imprevisible a nuestros cálculos, indiferente a nuestras oraciones y a nuestros trabajos. Cavafis, a quien este problema del destino obsesionó muy pronto, acumula los consejos de desconfianza, de aceptación, de prudente audacia: *Súplica, Plazo otorgado a Nerón, Interrupción, En camino hacia Sínope, Los Idus de marzo* y, sobre todo, *Deslealtad*, áspera constatación de lo que el hombre cree incomprensible perfidia de su dios o de sus dioses:

*En el banquete de bodas de Tetis y Peleo, Apolo se levantó para felicitar a los esposos. Los proclamó dichosos a causa del hijo que de su unión nacería. Jamás -dijo- le alcanzará la enfermedad y su existencia será larga... Y mientras Aquiles crecía, admirado por toda la Tesalia, Tetis guardaba en su memoria las promesas del dios... Pero un día sobrevinieron unos viejos portadores de noticias y anunciaron la muerte de Aquiles delante de Troya. Y Tetis desgarró sus vestiduras de púrpura; se arrancó y pisoteó sus pulseras y anillos... ¿Dónde estaba el dios profeta mientras degollaban a Aquiles en la flor de la edad? Y los ancianos le respondieron que Apolo en persona había bajado a Troya y que, asociándose con los troyanos, había matado a Aquiles.*

Lo tragicómico predomina en los *poemas de carácter*, de contornos perfectos como un dibujo de Ingres, calcos nítidos de las debilidades, locuras y defectos de una frívola y, sin embargo, amable humanidad, fértil en recursos para las cosas pequeñas y casi siempre incapaz en las grandes, llevada por la desgracia a soluciones extremas, por la miseria o la indolencia a soluciones mediocres o bajas, y no desprovista, sin embargo, de una leve sabiduría; *El discípulo del ilustre filósofo, Favor de Alejandro Balas, Que se hubieran preocupado los dioses*. Visión sin ilusiones, pero no desolada, y que vacilamos en llamar amarga aunque, no obstante, sí que es amargura y rigor lo que hallamos bajo el pliegue imperceptible de la sonrisa. Veamos, por ejemplo, *Que se hubieran preocupado los dioses*:

*Soy ahora casi pobre, me encuentro sin recursos. Antioquía, esa ciudad maldita, devoró todo mi haber. ¡Ah, ciudad maldita, con su tren de vida dispendioso!*

*Pero soy joven y gozo de perfecta salud. Domino admirablemente el griego... Tengo alguna instrucción militar... Por tanto, me considero muy indicado para servir a Siria, mi amada Patria.*

*...Me dirigiré primero a Zabina. Y si ese imbécil no me tiene en cuenta, iré a casa de su adversario Gripos. Y si ese idiota tampoco me contrata, iré derecho a casa de Hyrcan.*

*En cuanto a mi conciencia, tranquila está por lo indiferente de la elección: los tres son igualmente nefastos para Siria.*

*Pero, ¿qué puedo hacerle yo? No soy más que un pobre hombre que trata de salir del paso... Los dioses todopoderosos bien hubieran podido crear a un cuarto hombre honrado. Con alegría hubiese ido hacia él.*

*Poema de carácter* se confunde casi siempre con *poema político*: Cavafis pone al servicio de intrigas ptolemaicas o bizantinas esa sagacidad de jugador de ajedrez, ese interés apasionado por el hermoso arte de la vida pública, o supuesta tal, del que no carece ningún griego. Hay más: como muchos de sus compatriotas, Cavafis parece haber sido amargamente sensible al espectáculo de perfidia, desorden, heroísmo inútil o baja inercia que tan a menudo caracteriza la historia de Grecia (no más, sin embargo, que cualquier otra historia antigua o moderna); su falta de moralismo, su desdén del sensacionalismo y del énfasis devuelven a estos temas, tan manoseados por muchos declamadores, una flagrante actualidad. Cuesta creer que estos

poemas de la bajeza y de la derrota no hayan sido inspirados por acontecimientos de nuestra época en vez de ser escritos hace treinta años con temas de hará veinte siglos. Ni el hábil oportunista ni el patriota miope, que sacrifica su país a sus rencores, ni el aventurero que se aprovecha de los malos tiempos, se ven denunciados con violencia: se les juzga con equidad. Siguen perteneciendo -aunque en el puesto que les corresponde, que es muy bajo- a esa civilización que ellos contribuyen a destruir y a la que deben el resto de elegancia con que se adorna su egoísmo o su cobardía. Del mismo modo, tampoco los héroes se ven aquí aplaudidos, para no interrumpir el espectáculo de su certidumbre: los simbólicos soldados de las Termópilas o Cratesiclea, la madre de gran corazón, van tranquilamente «hacia su destino». Basta con una convicción algo más marcada, con un patetismo apenas más fuerte en el monólogo para que el cinismo de *Que se hubieran preocupado los dioses* se convierta en la heroica tristeza de *Demetrio Soter*, mezcla de indignación y de desprecio:

*...Imaginaba poder realizar grandes cosas, borrar el descrédito que desde la batalla de Magnesia pesaba sobre su patria. Se persuadía de que Siria tornaría a ser un país más fuerte, con sus ejércitos, sus flotas, sus poderosas ciudades, sus riquezas.*

*Sufría, le sangraba el corazón cuando en Roma sentía -por las conversaciones de sus amigos, jóvenes de casas notables, por las atenciones y cortesía con que le trataban a él, hijo del rey Seleuco Filopator- un poco del menosprecio secreto hacia las dinastías helenísticas derribadas, incapaces de grandes hazañas, impotentes para gobernar los pueblos. Al quedarse solo, se indignaba, se juraba que desmentiría las ideas de aquella gente... Lucharía, haría lo necesario, volvería a levantar su país...*

*¡Ah, si al menos consiguiera llegar hasta Siria! Salió de allí siendo tan joven que apenas recuerda ya el semblante de su patria. Pero vuelve a ella siempre con el pensamiento, la siente como algo sagrado a lo que nos acercamos de rodillas, como la imagen de un bello país, visión de ciudades y de puertos griegos.*

.....

*Mas ahora, ¡desesperanza y desolación!... Los compañeros de Roma tenían razón: no podían durar las dinastías procedentes de la conquista macedónica.*

*Poco importa: él se esforzó, luchó y, en su negro desencanto, sólo recuerda con orgullo una cosa: que en pleno desastre sigue manifestando el mismo indomable valor.*

*Lo demás, todo eran ilusiones, vanos esfuerzos. Se diría que Siria ya casi no es su patria... Sólo es el país de Heráclides y de Balas.*

En cierto sentido, los poemas políticos siguen siendo poemas de destino: esta vez se trata de un destino fabricado por el hombre. De la técnica teofrastiana del *Carácter* para la que cuentan, sobre todo, las cualidades y defectos del individuo, vamos pasando así gradualmente a esos sorprendentes poemas en donde el juego de los recursos, de los temores, de los cálculos de la política, adquiere una seca nitidez de diseño. La emoción se halla ausente voluntariamente de los mismos; la ironía, si es que la hay, despunta con exquisito cuidado y mata sin que la herida se note. El alegórico y casi demasiado célebre *Esperando a los bárbaros* sirve de demostración mediante el absurdo de la peor política; *En el 31 antes de Jesucristo*, *Alejandro Janneo* y *Alejandra*, *En una gran colonia griega*, *En una ciudad de Asia Menor* resumen con una escena callejera o con una charla de burócratas la invariable comedia del Estado; poemas como *El descontento del Selécida* o *Embajadores de Alejandría* colocan el realismo político en el mismo plano que la poesía pura, logro pocas veces conseguido, que es asimismo el de los dramas históricos de Racine. Su belleza consiste en una total ausencia de vaguedad y de error:

*Hacía siglos que no se habían visto en Delfos unas ofrendas tan ricas como las enviadas por los dos Ptolomeos, los dos reyes, los dos hermanos rivales. Pero los sacerdotes que las recibieron estaban inquietos. Precisarán de toda su experiencia para componer con sagacidad el oráculo que se les pide. ¿A cuál de los dos hermanos valdrá más contentar? Los sacerdotes se reúnen por la noche en secreto y discuten los asuntos familiares de los Lagidas. Mas he aquí que vuelven a aparecer los embajadores. Regresan a Alejandría -dicen-; se despiden y no reclaman ningún oráculo. Los sacerdotes se alegran; se quedan, además, con las espléndidas ofrendas. Pero están muy intrigados, no comprenden de dónde viene esa indiferencia súbita. Ignoran que ayer les llegaron graves nuevas a los embajadores. El oráculo se hizo en Roma. La partición se hizo allí.*

Dejando a un lado los poemas históricos de inspiración erótica, demasiado cerca de los poemas personales y que deben estudiarse junto con éstos, llegamos por fin a esas hermosas poesías medio gnómicas medio líricas, que yo titularía de buen grado *poemas de reflexión apasionada*. La noción de política, la de carácter y la de hado parecen fundirse en un concepto más amplio y fluctuante de destino, de necesidad a la vez exterior e interior, asociada a una libertad implícitamente divina. Tal ese *Teódoto* semejante a un dibujo de Mantegna, o ese poema titulado *Los dioses abandonan a Antonio*, impregnado por la misteriosa música del relevo de los dioses protectores que abandonan la víspera del combate a su favorito de ayer, fanfarria procedente de Plutarco y que también influyó en Shakespeare:

*Cuando oigas, pasada la medianoche, desfilar un cortejo invisible con exquisitas músicas y voces, no llores vanamente tu fortuna vacilante, ni tus obras fracasadas, ni tus proyectos que todos fueron ilusorios. Como hombre valeroso, preparado desde hace tiempo, saluda a Alejandría que se va. Sobre todo, no cometas el siguiente error: no digas que tu oído te engañó o que no era más que un sueño... Desdeña esa vana esperanza... Acércate a la ventana con paso firme, como hombre valeroso que está preparado desde hace mucho tiempo; te lo debes a ti mismo, que fuiste juzgado digno de semejante ciudad... Emocionado, pero sin abandonarte a los ruegos y súplicas de los cobardes, goza de un placer postrero escuchando los sonos de los instrumentos exquisitos que lleva el cortejo divino, y saluda a Alejandría, a la que vas a perder.*

Alejandría... Alejandría... En el poema que acabamos de leer, Antonio parece ver cómo se alejan, no ya sus dioses protectores como en Plutarco, sino la ciudad a la que tal vez amó más que a Cleopatra. Para Cavafis, en cualquier caso, Alejandría es un ser amado. El amor voluptuoso que siente el parisino por París, al que ama tanto por sus bulevares periféricos como por su Louvre, tal vez represente para nosotros el equivalente más exacto de esa pasión. Pero subsiste una diferencia: pese a los desbarajustes padecidos, pese a la fiebre de destrucción y a la necesidad de renovar, París conserva de su historia testimonios muy visibles. Alejandría, en cambio, no conserva de sus antiguos esplendores más que un nombre y un paraje. Tal vez fue el azar quien le hizo un favor a Cavafis al hacerle nacer en una ciudad hasta tal punto desprovista del prestigio melancólico de las ruinas. En Cavafis, el pasado revive como si fuera nuevo, suscitado marginalmente, sin ninguno de esos hermosos intermediarios que la pintura barroca y la poesía romántica nos han acostumbrado a poner entre la Antigüedad y nosotros. El mismo hecho de que la ruptura producida por el Islam sucediera en Alejandría ocho siglos antes que en Bizancio o en Atenas, le obliga a reanudar directamente con un mundo helénico más antiguo, más rico en cultura, anterior a la edad media ortodoxa y la preserva, al mismo tiempo, del influjo bizantino que suele marcar con exceso el pensamiento neogriego. Alejandría en el sentido más cosmopolita, pero también en

el más provinciano de esa palabra mal entendida. El amó con pasión a esa gran urbe agitada y ruidosa, rica y pobre, demasiado ocupada con sus negocios y placeres para pensar en su pasado volatilizado en polvo. Este burgués probó allí sus deleites, conoció sus victorias y sus fracasos, corrió sus peligros. Salió al balcón para distraerse «mirando un poco el movimiento de la calle y de las tiendas»; de tanto vivir en ella, la «impregnó de sentido». Tuvo, a su manera, su *vida inimitable*. Y es él quien se amonesta por boca de Marco Antonio.

& Abordemos ahora el terreno de los poemas estrictamente personales; especialmente el de los poemas de amor. Y sintamos de paso que la fórmula «poemas eróticos» se haya cargado, en nuestro idioma, de un significado enojoso; si le quitamos lo peor que tiene sin despojarla por completo de su acepción corriente, define exactamente a esos poemas tan llenos de experiencia voluptuosa y, al mismo tiempo, tan alejados de los excesos de lirismo amoroso. El increíble control del que da muestras Cavafis casi siempre<sup>27</sup> acaso provenga, en parte, de su inspiración exclusivamente pederástica, debido a que el poeta, que nació cristiano y hombre del siglo XIX, trata en ellos de sentimientos y de actos prohibidos y desautorizados. Los YO perentorios, asociados a unas precisiones gramaticales que no dejan lugar a dudas sobre el género de la persona amarla, pocas veces se encuentran en su obra, y sólo a partir de 1917, es decir, *antes* del momento en que esas audacias de expresión se hicieran relativamente corrientes en la poesía y en la prosa occidentales. El resto del tiempo son los poemas históricos, las poesías gnómicas e impersonales las que complementan para nosotros (y suplementaron para él) las confesiones personales, más escasas y casi siempre más veladas. Pero el interés de estos silencios a medias sería muy pobre si no acabaran por dar a esos poemas voluntariamente especializados un no sé qué de abstracto que realza su belleza, y que, como ha ocurrido con ciertas *Rubayatas* de Omar Khayyam traducidas por Fitzgerald o con los *Sonetos* de Shakespeare, aún más que en poemas al objeto amado los convierte en poemas sobre el amor. Hasta tal punto que unas poesías como *El sol de la tarde* o *En la cubierta del barco*, en que el amante poeta habla en nombre propio, parecen flojas o, por decirlo todo, llenas de complacencia, si las comparamos con esas otras límpidas y netas en donde la presencia del autor, por detrás de su obra, se revela todo lo más por su sombra proyectada. El YO puede surgir de una impulsión desconsiderada, pero el empleo del EL presupone una reflexión previa que reduce la parte de lo fortuito y disminuye los riesgos de exageración y error. Por otro lado, el YO de ciertas confidencias sabiamente delimitadas -*Muy lejos*, por ejemplo- acaba por adquirir en Cavafis un sentido tan desnudo, tan desprendido como el EL de los poemas impersonales, y con una especie de admirable extra-territorialidad:

Yo quisiera evocar este recuerdo: pero ahí está, no queda de él casi nada; se extinguió. Porque yace muy lejos, allá por mis primeros años de adolescencia.

Una piel que parecía hecha de jazmín. Agosto, aquella noche... ¿Fue en agosto? Apenas me acuerdo de sus ojos. Eran azules, creo. ¡Ah, sí! De un azul de zafiro.

---

<sup>27</sup> Exceptuamos una decena de poemas de sentimentalismo complaciente y blando, preguntándonos al mismo tiempo si la irritación que siente el lector moderno (y yo también) ante toda efusión de ese tipo, no se deberá a una forma de gazmoñería tan peligrosa como la otra. Limitamos sin razón la pasión, al reconocerle el derecho a la violencia pero no a la ensoñación languida o tierna. Dicho esto y desde un punto de vista estrictamente literario, sigue habiendo para mí en Cavafis unos cuantos poemas de una insulsez (y, por lo tanto de una indecencia) inaceptable.

Un ensayo sobre la poesía amorosa de Cavafis debería tener en cuenta los precedentes griegos, la *Antología* sobre todo, de la que su obra constituye el eslabón más reciente, y también las modas de expresión erótica que prevalecieron en Europa a principios del siglo XX: éstas, en suma, cuentan mucho más que aquellos. La poesía griega, por muy intelectualizada que pueda ser su expresión, es siempre directa: grito; suspiro, eyaculación sensual afirmación espontánea que nace en los labios del hombre en presencia del objeto amado. Pocas veces mezcla el patetismo, de un lado, y la elaboración realista, del otro, con su lirismo y su obscenidad casi puros. Un Calimaco jamás hubiera pensado en describir las manos manchadas de herrumbre y de aceite del joven chatarrero de los *Días de 1909, 1910 y 1911*. Un Straton sólo hubiera visto, todo lo más, un excitante amoroso. Ninguno de los dos hubiera sacado esa breve y densa meditación sobre la miseria y el desgaste, en que el deseo se ve acompañado de una sorda compasión. Además, el sentimiento de una obligación moral, el rigor o la hipocresía de las costumbres no ejercían sus presiones sobre aquellos poetas antiguos como lo hacen sobre el hombre de nuestro tiempo, o más bien (pues el problema es complejo y en la misma Antigüedad se planteó diferentemente según los países y épocas) no influyeron de la misma manera ni, sobre todo, tuvieron el mismo peso. No tuvieron que atravesar la inevitable fase inicial de la lucha consigo mismo.

A menudo se jura que reformará su vida. Pero cuando llega la noche con sus incitaciones y promesas, pero cuando llega la noche con su fuerza propia hecha de ardor del cuerpo que desea y que pide, extraviado, se lanza al mismo goce fatal.

La noción de pecado es claramente ajena a la obra de Cavafis; en cambio y únicamente en el plano social, está claro que el temor al escándalo y la reprobación sí que tuvieron importancia para él, que le obsesionaron en cierto sentido. A primera vista, es verdad, toda huella de angustia parece eliminada de esa obra sensata: y es que la angustia, en materia sensual, suele ser casi siempre un fenómeno de juventud; o bien destruye a un ser, o va disminuyendo progresivamente debido a la experiencia, a un mejor conocimiento del mundo o, simplemente, a la costumbre. La poesía de Cavafis es una poesía de viejo cuya serenidad ha tenido tiempo de madurar. Pero la misma lentitud de su desarrollo prueba que esa serenidad no fue alcanzada con facilidad; el juego de las reticencias pantallas literarias citadas anteriormente, la curiosa mezcla de rigor y exceso dentro del estilo mismo y, sobre todo, la amargura secreta que impregna algunos de los poemas, dan también testimonio de lo mismo. *A sus veinticinco años, En la calle, Días de 1896, Un joven escritor de veinticuatro años* se parecen a esas marcas, en un terreno ya seco, que indican la altura hasta donde subieron en otro tiempo las aguas. En su origen, la vergüenza y el miedo inseparables de toda experiencia clandestina dan al poema la belleza de un aguafuerte trazado con el más corrosivo de los ácidos:

Han saciado su placer ilícito. Se levantan de la cama y se visten aprisa sin hablar. Salen furtivamente de la casa y como andan inquietos por la calle parece como si temieran que algo en ellos delate la clase de amor al que acaban de entregarse.

¡Pero cuánto gana con ello el artista! Mañana, pasado mañana o dentro de unos años, escribirá los poderosos poemas cuyo origen está aquí.

Al igual que todo hombre reflexivo, Cavafis ha cambiado, no sólo en grado de adhesión a sus propios actos, sino también en sus juicios morales sobre la legitimidad de los mismos, y su vocabulario conserva la huella de sus vacilaciones. Parece partir de lo que podríamos llamar la visión romántica de la homosexualidad, de la idea de una experiencia anormal, enfermiza, que se sale de los límites de lo usual y permitido, pero por ello mismo remuneradora en alegrías y conocimientos secretos, prerrogativa de naturalezas ardientes y libres, que se

aventuran más allá de lo lícito y conocido (*Imeno, En un viejo libro*). De esta actitud, condicionada precisamente por la represión social, pasó a una visión más clásica, si es que se puede llamar así, y menos convencional del problema. Las nociones de felicidad, de plenitud, de validez del placer, terminaron por vencer; acabó por convertir su sensualidad en la clavija maestra de su obra (*Un cliente, En la pequeña ciudad sin alegría, Accesión, Extraño privilegio, Vino a leer*). Ciertas poesías de fecha bastante tardía son incluso tranquilamente libertinas, sin que pueda saberse, por lo demás, si el artista llega en ellas a una libertad total o, por decirlo así, a la comedia de su propio drama, o bien si se trata simplemente del debilitamiento progresivo de las facultades del anciano. Sea lo que fuere e incluso en el orden erótico, la evolución de Cavafis difiere muy claramente de la de otros escritores occidentales de su tiempo con los que, en un principio, se creyó poder compararlo. Su exquisita falta de impostura le impide recrearse, como lo hizo Proust, en una imagen grotesca o falsificada de sus propias inclinaciones, le impide buscarse una especie de coartada novelesca en el disfraz. Por otra parte, el elemento gidiano de reivindicación, la necesidad de poner inmediatamente la experiencia personal al servicio de una reforma racional o de un progreso social (o de lo que se espera como tal) es incompatible con esa resignación escueta que toma al mundo como es y las costumbres como son. Y este griego envejecido no se reocupa gran cosa de ser vituperado o seguido para coincidir francamente con el hedonismo antiguo. Esta visión punzante y, no obstante, frívola del placer, sin abyección, sin retórica, sin huellas tampoco de ese delirio interpretativo al que nos ha acostumbrado la época freudiana, acaba por llevarlo a una suerte de aserto puro y simple de toda libertad sensual, cualquiera que sea su forma:

Alegría y perfume de mi vida: esos momentos en que encontré el placer tal como yo lo buscaba. Alegría y perfume de mi vida: ese alejamiento de todos los amores, de todos los goces rutinarios.

Poemas eróticos, poemas gnómicos sobre un tema de erotismo, ya lo vemos, más que poemas de amor. A la primera ojeada hasta puede uno preguntarse si el amor por algún ser particular figura en esa obra: o bien Cavafis lo sintió pocas veces o bien se calló discretamente. Mirándola de cerca, sin embargo, nada falta: encuentro y separación, deseo insaciado o satisfecho, ternura o saciedad, ¿no es lo que queda de cualquier vida amorosa, después de pasar por el crisol del recuerdo? No es menos verdad que la nitidez de la mirada, el negarse a forzar las cosas y, por tanto, la cordura, pero no menos quizá las diferencias de condición y de edad, y probablemente la venalidad de ciertas experiencias, contribuyen aquí a prestar al amante una suerte de desprendimiento retrospectivo durante la más cálida de las persecuciones o goces carnales<sup>28</sup>. También es debido, sin duda, a que la lenta cristalización del poema en Cavafis tiende a alejarlo infinitamente del choque inmediato, a no hallar la presencia sino en forma de recuerdo, a una distancia en que la voz, por así decirlo, ya no alcanza, por lo que, en esta obra en donde el YO y el EL se disputan el primer puesto, el TU se halla singularmente ausente. Nos encontramos aquí en lo opuesto a la fogosidad, al arrebató, estamos en el terreno de la concentración más egocéntrica y del atesoramiento más avaro. De suerte que el gesto del poeta y del amante que maneja sus recuerdos no es tan

---

<sup>28</sup> También podemos preguntarnos si la vida sensual de Cavafis no sería intermitente o pobre, sobre todo y precisamente en la época en que se estaba formando la sensibilidad del poeta, y si el estar continuamente rumiando un placer pasado no constituiría, ante todo, en él, una manía de hombre solitario. Algunos poemas apoyan esta hipótesis, otros la invalidan. Los secretos de los hombres permanecen casi siempre bien guardados.

diferente del coleccionista de objetos preciados y frágiles, caracolas o gemas, o también del aficionado a las medallas que se inclina sobre unos cuantos perfiles puros, acompañados de un número o de una fecha, números y fechas por las que el arte de Cavafis da muestras de una predilección casi supersticiosa. Objetos amados.

*Cuerpo, acuérdate...* ese amor a la vida poseído en forma de memoria responde en Cavafis a una mística sólo expresada a medias. Y, sin duda, el problema del recuerdo estuvo -por decirlo así- «flotando en el aire» durante el primer cuarto del siglo XX; los más grandes talentos en las cuatro puntas de Europa, se afanaron por multiplicar sus ecuaciones: Proust y Pirandello, y Rilke (el de las *Elegías de Duino*, y más aún el de *Malte Laurids Brigge*: «Para escribir buenos poemas, hay que tener buenos recuerdos... Y hay que olvidarlos... Y hay que tener la gran paciencia de esperar a que vuelvan»), así como el mismo Gide que adopta en *El inmoralista* la solución extrema del instante y del olvido. A esas memorias subconscientes o quintaesenciadas, deseadas o involuntarias, este griego opone otra, nacida, al parecer, de las mitologías de su País, una Memoria-Imagen, una Memoria-Idea casi parmenidiana, centro incorruptible de su universo de carne. En el puneo en que nos encontramos, puede decirse que todos los poemas de Cavafis son poemas históricos, y la emoción que recrea un rostro joven vislumbrado en la esquina de una calle, no difiere en nada de la que suscita a Cesarión fuera de una colección de inscripciones de la época de los Ptolomeos:

¡Ah, aquí estás con tu encanto impreciso! En la historia, apenas se te dedican unas palabras y así mi espíritu puede recrearte más libremente. Te he hecho sensible y hermoso. Mi arte da a tu rostro el conmovedor encanto de un sueño. Mi imaginación te ha recreado tan bien que la otra noche, cuando se apagó mi lámpara (yo había apagado a propósito) creí verte entrar en mi cuarto, pálido y cansado, perfecto en tu dolor, tal como debías estar en Alejandría conquistada, con la esperanza aún de que los pérfidos se compadeciesen de ti, ellos que susurraban: «¡Basta ya de Césares!»

Comparemos ahora a ese hijo de Cleopatra con otro joven menos célebre, con un paseante cualquier de las noches modernas de Alejandría:

Al mirar un ópalo de colores grisáceos, recordé unos hermosos ojos grises que conocí hará unos veinte años.

Nos amamos durante un mes. Luego se marchó. A Esmirna creo, a trabajar allí y no volvimos a vernos.

Habrán perdido su brillo (si es que él vive aún) aquellos ojos grises. Ajado estará aquel hermoso rostro.

Memoria, preséntamelos esta noche tales como eran antaño. Memoria, de este amor, tráeme esta noche el mayor número posible de recuerdos.

Si el poeta moderno que se enfrenta con el pasado (el suyo propio o el de la historia) llega casi siempre al rechazo o a la negación total del recuerdo, es porque se asoma a una imagen heraclitiana del tiempo, la del río socavando sus propias orillas, ahogando a un tiempo al contemplador y al objeto contemplado. Proust luchó con esta imagen a lo largo del *Tiempo perdido*; sólo escapó parcialmente a ella al abordar en las orillas platonianas del *Tiempo recobrado*. El tiempo cavafiano pertenece más bien al tiempo-espacio de la filosofía eleática, «flecha que vuela y que no vuela», segmentos iguales entre sí, firmes, sólidos, pero divisibles hasta el infinito, puntos inmóviles que constituyen una línea que nos parece en marcha. Cada instante pasado se vuelve más seguro, más definido, más accesible a la contemplación del poeta e incluso a su goce, que el inestable presente, siempre a punto de convertirse en

porvenir y que ya es un pasado. Visto bajo ese ángulo, el intento del poeta por acercarse al pasado ya no está situado en el campo de lo absurdo, aun cuando se halle aún en los confines de lo imposible. En *Según las fórmulas de los antiguos magos greco-sirios*, la exigencia irrealizable del recuerdo depura un resto de sentimentalismo fácil:

¿Qué filtro mágico, se preguntó el esteta, qué hierbas destiladas según las fórmulas de los antiguos magos grecosirios podrían devolverme por un día mis veintitrés años o incluso por unas horas (si su poder no llega a más) podrían devolverme a mi amigo con sus veintidós años, su belleza, su amor?

Pero, ¿cuáles son las hierbas destiladas según las fórmulas de los antiguos magos grecosirios que, haciendo retroceder el tiempo, nos devolverían también aquella pe ueña alcoba?

Este poema es el único donde Cavafis graba un parcial fracaso del recuerdo, debido en parte a la irreversibilidad del tiempo, en parte a la extraordinaria complejidad de las cosas. De ordinario, no es tanto la resurrección del pasado lo que busca, sino una imagen de éste, una Idea, tal vez una Esencia. Su sensualidad conduce a un filtraje místico de la realidad, como en otro hubiera hecho la espiritualidad. Las lagunas de la historia y, por consiguiente, la falta de precisiones para él superfluas<sup>29</sup>, sirven al nigromante enamorado para evocar con mayor eficacia a Cesarión; gracias a una separación de veinte años, que aísla y sella definitivamente el recuerdo, el poeta conjura en el fondo de su memoria la imagen del joven de ojos grises. En *Días de 1908*, la silueta del narrador de pie en la playa, cuidadosamente despojada de lo incongruente y de lo mediocre, se recorta para siempre sobre un admirable telón de fondo de olvido:

... ¡Días del verano de mil novecientos ocho! El traje canela se ha borrado, afortunadamente, de vuestra evocación.

Sólo subsiste el momento en que él se quitaba, y arrojaba lejos de sí sus ropas indignas, su ropa interior zurcida. Quedaba entonces enteramente desnudo perfectamente hermoso: admirable para quien lo veía. Sus alborotados cabellos echados hacia atrás, su cuerpo levemente bronceado por el baño matinal, por la desnudez a orillas del mar.

Por el contrario, en *Una imagen subsiste*, parece ser que el deseo formulado en *Según las fórmulas de los magos greco-sirios* se ha realizado; la reminiscencia sensual trae con ella una franja de triviales referencias exteriores que sirven para darle autenticidad; la obra de arte recibe tal cual al pobre, al escandaloso y, no obstante, casi sagrado recuerdo:

Podía ser la una o la una y media de la madrugada.

En un rincón de la taberna, detrás de la mampara de madera.... Estábamos solos en la sala desierta. Un quinqué de petróleo apenas alumbraba. A la puerta, el camarero cansado de haber velado tanto dormitaba.

Nadie podía vernos. Pero ya la pasión nos quitaba toda prudencia.

Con la ropa a medio abrochar -no había mucha pues quemaba el mes de junio.

¡Goce de la carne entre la ropa entreabierta! ¡Presencia fugaz de la carne desnuda! Esta imagen atravesó veintiséis años y ahora vuelve a residir en este poema.

---

<sup>29</sup> No es necesario aclarar que Cavafis, «historiador-poeta» se coloca aquí en las antípodas de la historia. Ningún historiador serio se felicitó nunca por saber poco.

La reminiscencia carnal convierte al artista en dueño del tiempo; su fidelidad a la experiencia sensual termina en una teoría de la inmortalidad.

Cada poema de Cavafis es un poema conmemorativo (hay que atreverse a utilizar este bello adjetivo); cada poema histórico o personal es al mismo tiempo un poema gnómico; este didactismo, inesperado en un poeta de nuestro tiempo, constituye quizá la parte más audaz de su obra. Estamos tan acostumbrados a ver en la cordura un residuo de extinguidas pasiones que nos es difícil reconocer en ella la forma más dura y condensada de la pasión, la parcela de oro nacida del fuego y no de las cenizas. Ponemos mala cara ante esos trozos bastante fríos, muy alegóricos y muy ejemplares de *Apolonio de Tiana en Rodas* -lección de perfección-, *Las Termópilas* -lección de constancia-, *El primer peldaño* -lección de modestia-. Nos cuesta acostumbrarnos al paso brusco de lo didáctico a lo lírico y viceversa, en las hermosas poesías como son *La ciudad* -lección de resignación, pero más aún queja de la impotencia humana para salir de sí-, e *Itaca*, poema del exotismo y de los viajes, pero sobre todo alegato en favor de la experiencia, advertencia contra lo que yo llamaría las ilusiones de la desilusión:

Cuando emprendas tu viaje a Itaca, pide que el camino sea largo, rico en peripecias y experiencias. No temas a los Lestrigones ni a los Cíclopes, ni al colérico Neptuno. No verás nada de eso en tu camino si tus pensamientos son elevados, si tu alma y tu cuerpo sólo se dejan acariciar por emociones sin bajeza. No encontrarás ni a los Lestrigones ni a los Cíclopes, ni al hosco Neptuno, si no los llevas dentro de ti, si tu corazón no los yergue ante ti.

Pide que el camino sea largo, que sean muchas las mañanas de verano en que penetres (¡con qué placer!) en puertos nunca vistos. Haz escala en los emporios de Fenicia, y adquiere hermosas mercancías: nácar y coral ámbar y ébano y toda suerte de embriagadores perfumes. Visita muchas ciudades egipcias y aprende con avidez junto a sus sabios.

Ten siempre a Itaca presente en tu pensamiento. Tu objetivo final es llegar a ella, mas no acortes el viaje: más vale que dure largos años y que al fin atraques en la isla ya en los días de tu vejez, rico de todo lo que ganaste por el camino, sin esperar a que Itaca te enriquezca.

Itaca te brindó el hermoso viaje: sin ella, no te hubieras puesto en camino. Ya no tiene nada más que darte.

Aunque la encuentres pobre, Itaca no te ha engañado. Sabio como te has vuelto con tantas experiencias, comprenderás por fin lo que significan las Itacas.

Es un espectáculo muy digno de interés mirar cómo madura esta sabiduría, ver cómo los sentimientos de soledad, de separación, muy sensibles aún en los primeros poemas, ceden el paso a una tranquilidad lo bastante honda para parecer fácil. Siempre es importante saber si, en último término, la obra de un poeta se inscribe a favor de la rebeldía o de la aceptación, y es precisamente por una sorprendente ausencia de recriminaciones por lo que ésta se caracteriza. Sin duda, tanto como la importancia otorgada al recuerdo, es esta lúcida serenidad la que da a Cavafis ese aspecto muy griego de poeta anciano, en las antípodas del ideal romántico del poeta adolescente, del poeta niño, y eso aunque la vejez ocupe en su universo el lugar que en casi todas partes se deja para la muerte, o sea que, para este voluptuoso, la vejez es el único desastre irreparable:

Mi cuerpo, mi rostro envejecen: heridas de un temible cuchillo... No estoy nada resignado. A ti recurro, Arte de la Poesía, que sabes bastantes remedios... En un intento para dormir dolor mediante la imaginación y el verbo.

Heridas de un temible cuchillo... Aporta tus remedios, Arte de la Poesía, para que impidan, por algún tiempo, sentir la herida.

Puede decirse sin paradoja que aquí la rebeldía se encuentra en el interior de la aceptación, forma inevitablemente parte de la condición humana que el poeta reconoce como suya. Del mismo modo, los hermosísimos versos inspirados por un párrafo de Dante: *Che fece... il gran rifiuto*, poema de la rigidez y del rechazo, permanecen sin embargo situados en lo más profundo de la aceptación, formulan el caso extremo y personal en que no rebelarse es rebeldía. Y es que una visión que todo lo acepta no puede basarse sino en el sentimiento muy fuerte de lo que cada temperamento y cada destino tienen de peculiar, de irreductible y, finalmente, de valedero:

Para algunos hombres llega el día en que tienen que decir el gran SI o el gran NO. El que lleva dentro de él ese SI lo manifiesta enseguida; al decirlo, progresa en la estimación de los demás y según sus propias leyes. El que ha rehusado no se arrepiente de nada: si lo volvieran a interrogar repetiría NO, y sin embargo ese NO, ese NO justo, lo abrumará durante toda su vida.

Finalmente, con más intencionalidad aún que en el caso de Marco Antonio del que hablábamos antes, todo se reduce a un desenlace demasiado apresurado para no ser secretamente buscado:

Cuando los macedonios lo abandonaron diciendo que preferían a Pirro, el rey Demetrio (¡qué elevada era su alma!) no se comportó, según dicen, como un rey. Fue a despojarse de sus vestiduras de oro, tiró sus sandalias de púrpura; se vistió con ropas muy sencillas y huyó. Hizo como un actor que, una vez terminada la representación, cambia de traje y se va.

La misma ausencia de rebeldía permite a Cavafis moverse con soltura en el seno de su herencia ortodoxa y lo convierte, en definitiva, en un cristiano. Cristiano lo más alejado posible del tormento, de las efusiones del alma o del rigor ascético, pero cristiano al fin, puesto que *Religio*, en el sentido antiguo del término, al igual que *Mystica* forman parte del universo del cristianismo. La buena muerte de Cleón en la *Tumba de Ignacio*, la de Mires, la de Manuel Comneno, tras una vida voluptuosa, es asimismo una especie de sumisión a la naturaleza de las cosas; esa renuncia casi monacal prolonga a su manera los temas de la sabiduría estoica, contenta secretamente ese nihilismo oriental a menudo infuso en el pensamiento griego, que en un principio parece tan contrario a él. Pero la tradición ortodoxa permanece en Cavafis sobre todo por una forma de apego al medio y al ambiente; sólo desempeña, en resumidas cuentas, un papel secundario en su obra. Los elementos propiamente místicos más bien los encontraríamos en la parte pagana de los poemas, en el escrupuloso cuidado que él pone en no obstaculizar la tarea demoníaca o divina («la tarea de los dioses, nosotros somos quienes la interrumpimos, mortales impacientes y sin experiencia») y más aún en la perpetua ecuación obra-memoria-inmortalidad, es decir en la intimación de lo divino en el hombre. En cuanto a la moral, apenas se aparta de la que hubiera podido practicar un contemporáneo de Adriano o de Marco Aurelio. Como una carne que lleva en ella su armadura de tendones y huesos, esos poemas encierran en el fondo de sí mismos el vigor necesario a toda alma voluptuosa. Por todas partes y hasta bajo las formas más deliciosamente débiles, tropezamos con el estoicismo, dura vértebra.

A esta mística casi goethiana vienen a añadirse en Cavafis los elementos de una poética que, a primera vista, parece provenir de Mallarmé. Estética de lo secreto; del silencio y de la transposición:

Envuelve con cuidado, ordenadamente, en una valiosa seda verde, las violetas de amatista, las rosas de rubíes, los lirios de perlas, hermosos, perfectos, tales como a él le gustan, los prefiere y encuentra bellos, y no como los vio y observó en la naturaleza.

Los guardará en su arqueta, como muestras de un arte osado y habilidoso si entra en la tienda algún cliente, sacará otras joyas notables de sus estuches y venderá pulseras, cadenas, collares y sortijas.

Pero lo secreto no conduce a un hermetismo lingüístico o literario<sup>30</sup>, la posición del poeta sigue siendo la que fue en épocas grandes, la de un exquisito artesano; sus funciones se limitan a dar a la más ardiente y caótica de las materias la más lisa y neta de las formas. En ninguna parte se considera el arte más real o más noble que la realidad, ni tampoco como trascendentalmente opuesto a las nociones de voluptuosidad, de gloria, ni siquiera de sentido común al que permanece, por el contrario, prudentemente unido. Arte y vida se ayudan uno a la otra: todo sirve a la obra, tan pronto el amor (*El orfebre*) como la humillación (*Su origen*). Por otro lado, el arte a su vez enriquece a la vida (*Privilegio poco frecuente*); hay remedios que, «durante cieno tiempo» curan nuestras heridas (*Melancolía de Jasón, poeta de Comagena*); el arte recoge, a la manera de un valioso recipiente, la destilación del recuerdo (*Una noche, Una imagen subsiste*). Más aún -confesión que se escapa, como por casualidad, de los labios de ese poeta del presente pasado- conoce unos medios «para combinar los días» (*Aportaciones*). Pero sólo consigue sus fines mediante el más erudito estudio. Una serie de retratos históricos o ficticios ilustran este arte de escribir que es asimismo un arte de vivir estricto: Esquilo hizo mal en recordar sobre su tumba que se portó bien en el Maratón -por lo cual no es más que un griego como otros muchos- y en no mencionar, en cambio, sus obras que lo convierten en insustituible (*Jóvenes de Sidón*). Eumeno aprenderá a contentarse con su puesto, muy elevado ya, de poeta secundario (*El primer peldaño*). Los desastres de la guerra, es decir la realidad vivida, no impedirán a Fernaces dedicarse a su trabajo, que es transcribir la realidad.

El poeta Fernaces compone la parte central de su poema épico: cómo subió Darío, hijo de Histaspes, al trono de Persia. De él desciende nuestro glorioso Mitrídates Dionisio Eupator... Pero reflexionemos un poco: debemos analizar lo que debió sentir Darío. ¿Embriaguez de poder y orgullo? No: más bien plena conciencia de la vanidad de las grandezas. El poeta medita con hondura sobre todo esto.

Pero es interrumpido por su esclavo que entra corriendo y le anuncia una importante noticia: ha estallado la guerra con los romanos. El grueso de nuestro ejército ha cruzado la frontera.

Fernaces está desesperado. ¡Ay! ¿Cómo esperar aún que nuestro glorioso Mitrídates Eupator siga ocupándose de poemas griegos? Piensa un poco: poemas griegos en los ejércitos...

...¿Sabemos acaso si estamos seguros en Amiso? No es una ciudad especialmente fortificada... ¡Dioses protectores de Asia, venid en nuestra ayuda!

... Pero en medio de su inquietud y de su confusión, sigue fermentando en él la idea poética. Lo más probable es que fuera embriaguez de poder y orgullo. Orgullo y embriaguez de poder, sí, debió sentir Darío.

---

<sup>30</sup> Es lo que le da su carácter extraño de esoterismo auténtico, es decir, muy escondido. Así por ejemplo, en *Evocación* y en *Cesarión*, la oscuridad alegórica o real, la imagen del cirio y de la lámpara apagada parecen salir del campo propio del ornamento literario, y hasta de la fantasía erótica para entrar en el campo de la referencia ocultista; no podemos por menos de recordar la fórmula de los brujos: *extindis luminibus*. Igual que en el enigmático *Candelabro*. Fuego sutil.

Esta poesía de apariencia trivial se apoya en unos procedimientos literarios insidiosa y quizá peligrosamente simples. El autor pronto ha renunciado a la veleidad de una oratoria ampulosa, a la repetición lírica cuyo ejemplo aún encontramos en *Itaca*, en favor de la idea sin frase y de una suerte de prosaísmo puro. El estilo seco y ágil a nada se obliga, ni siquiera a la concisión; los que conozcan el griego antiguo reconocerán esa superficie lisa, sin realces, casi sin acentos que, al igual que ciertos modelos de la estatuaria helenística se revela, al mirarla de cerca, de una sutileza por decirlo así, de una infinita movilidad. En las y, mejores poesías, al menos, pues hay que contar también con unos cuantos poemas en los que Cavafis se abandona a una efusión sentimental o erótica algo empalagosa (*Crepúsculo, Desesperación, En un libro viejo*) impregnada, en ocasiones, de un helenismo cursi (*Tumba de Jasés, A un sofista abandonando Siria, Cimón, Hijo de Learco, La enfermedad de Clitos*) o también combina laboriosamente tal pastiche sabio y fútil (*Griega desde la Antigüedad, Ante la estatua de Endimión*)<sup>31</sup>. Esos trozos dudosos aumentan o disminuyen, naturalmente, a tenor de la severidad o de la buena voluntad del lector y de la lectura de cada cual. Aun reducidos a lo más estricto, estorban en ese volumen en el que nada se deja al azar, y el exégeta de Cavafis acaba por preguntarse si esos poemas en los que el poeta se complace un poco a sí mismo no representarán, en cierto sentido, el paradójico objetivo del arte cavafiano o si, por el contrario, conviene ver en ellos la huella del mal gusto a menudo latente en casi toda obra muy refinada, contra la cual ha tratado de defenderse el poeta mediante esos procedimientos expresivos voluntariamente discretos o avaros. Como en la *Antología griega*, en cualquier caso, como en ciertos productos de la estatuaria alejandrina o grecorromana, que también obedecen a unos cánones estéticos semejantes, una línea de demarcación apenas perceptible separa aquí la obra exquisita de la obra ociosa, adulterada o insulsa<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Los críticos suelen tropezar en la definición del pastiche erudito. Yo llamo así a una obra -que entra en la categoría del ejercicio o del juego- en donde el autor trata de imitar en sus más mínimos detalles una forma artística caduca, sin verter en ella un contenido nuevo y sin tratar de dar nueva vida al antiguo contenido. Por lo menos una decena de poesías de Cavafis -a menudo elegías funerarias- caen en el pastiche por falta de emoción convincente. Otros poemas, sobre todo los que nos presentan, envueltas al estilo griego, escenas de calles o de bajos fondos que podrían ser modernos y que quizá lo sean, pertenecen más bien al campo del disfraz.

<sup>32</sup> Añado que, lo que en un principio me había parecido un defecto, a menudo, al releerlo, me ha parecido una característica esencial, una audacia, quizá un efecto buscado. He acabado por encontrar, en esa desconcertante mezcla de sequedad por una parte y de flojedad por la otra, lo equivalente a los dos estilos de la música griega popular, la gracia fácil de las canciones de las islas Jónicas, la aspereza y el patetismo de las del mar Egeo. La innegable monotonía de la expresión erótica me ha parecido una garantía de autenticidad en ese campo en donde reinan casi siempre secretas rutinas. La torpeza evidente de ciertos poemas me ha curado del temor a un virtuoso Cavafis. Lo que me había parecido insípido me ha parecido después límpido, lo que me había parecido pobre, una prudente economía de palabras. Así por ejemplo, algunos adjetivos voluntariamente banales casi convencionales, que le sirven para describir amorosamente la juventud y la belleza, también los emplean Stendhal o Racine, y antes de ellos los griegos: también se contentaron con escribir «miembros delicados», «hermosos ojos» o «un rostro encantador».

Sutileza y torpeza no se excluyen necesariamente, muy al contrario. El alejamiento de los grandes movimientos literarios, de los clanes y

Pero tal vez la obra completa de Cavafis merezca más nuestra atención y nuestro estudio por su composición que por lo propiamente estilístico. La yuxtaposición muy alejandrina del poema erudito, del sainete popular y del epigrama erótico alcanza en él un máximo de carencia voluntaria de efectismo: esa disparidad y esa continuidad son las de la vida misma. La afición alejandrina al poema breve, controlable en sus menores detalles, se ha convertido en Cavafis en un sistema exclusivo: sus poemas más largos tienen dos páginas; los más cortos, cuatro o cinco líneas. La pasión por elaborar, de una parte, y por simplificar, de la otra, para abreviar, siempre, lleva al poeta a emplear un procedimiento muy curioso que yo llamaría, a falta de una definición mejor, el del «prontuario» o «nota de lectura». Gran número de sus obras maestras tan cuidadosamente retocadas, apenas son sino una línea de escritura a la vez críptica y cursiva, un delgado trazo a pluma subrayando un texto conocido y amado, la hoja arrancada de la agenda de un solitario, el número que indica un dispendio secreto, quizá un enigma. Conservan, en pleno lirismo, la belleza desnuda de una nota que uno toma para sí. Sus mejores versos sólo nos dan, de las experiencias o ideas de su autor, el punto de partida o el punto de llegada; dejan de lado todo lo que, hasta en los más sutiles, se dirige visiblemente al lector, todo lo que corresponde a la elocuencia o a la explicación. Sus poemas más conmovedores se limitan, en ocasiones, a una cita apenas comentada. Pocas veces se puso tanto cuidado al servicio de tan poca literatura<sup>33</sup>.

Otra característica específicamente cavafiana: la extraordinaria elaboración del monólogo parece estar emparentada con la comedia o el mimo helenístico y, sobre todo, con los antiguos ejercicios de la retórica griega. *Que se hubieran preocupado los dioses* o *El discípulo del ilustre filósofo* recuerdan de cerca o de lejos la técnica de los *Mimos* de Herondas: obritas sin acción en donde, para diversión nuestra, un personaje se describe a sí mismo. *La batalla de Magnesia*, *Juan Cantacuzeno prevalece*, *Demetrio Soter*, *En el 200 antes de Cristo* y especialmente *Demarato*, obra maestra del género, tienen por prototipos el esquema de discursos, los modelos de epístolas o los resúmenes de causas célebres caros a la Sofística antigua, y cuya tradición sobrevive tristemente entre nosotros en los deberes de los colegiales. Estas piezas claras y complicadas recuerdan a veces los complejos monólogos de Browning, pero de un Browning en quien el dibujo a pluma hubiera reemplazado los colores y tonalidades apagadas del pintor; permiten al poeta dramático en potencia como es Cavafis, interiorizar la emoción ajena y exteriorizar la suya propia; abren ciertas posibilidades de juego, en todos los sentidos del término, a ese pensamiento tan cerrado sobre sí mismo y tan inmóvil. En *La batalla de Magnesia*, el estilo indirecto y el empleo del presente del verbo «recapturan» el pasado en su confusa actualidad; en *El año 200 antes de Cristo*, el murmullo de voces griegas comentando, a la distancia de más de un siglo, una inscripción de Alejandro, llega a alcanzar un efecto de poesía coral, nos ayuda por comparación a medir el tiempo transcurrido entre el hijo de Felipe y nosotros. En *Demarato*, un proyecto de disertación

---

capillas, acaso explique ese no sé qué algo pasado de moda y sin embargo extraordinariamente nuevo al mismo tiempo elaborado e ingenuo, que suele ser el distintivo del artista que trabaja en soledad: ¿Me atreveré a decir que *Retrato de un joven de veintitrés años pintado por un amigo de su edad, artista aficionado* me recuerda irresistiblemente al Douanier Rousseau? También Cavafis tiene facetas de pintor aficionado.

<sup>33</sup> Nada de todo esto es aplicable a la mayor parte de *Poemas inéditos* publicados en 1968, poesías que el mismo Cavafis, por una u otra razón, eliminó y de las cuales algunas son netamente inferiores a sus obras de hombre maduro. Véase al respecto Presentación crítica de Constandinos Cavafis, seguida de una traducción de los poemas por M. Yourcenar y C. Dimaras, Gallimard, «Collection Poésie», 1978.

elaborado por un joven sofista del Bajo Imperio, resume en veinte líneas un episodio de las guerras médicas, y con él, el eterno drama del tráfugo desgarrado entre dos causas y dos campos: la misma sequedad del ejercicio escolar preserva de todo falso patetismo a esa historia de un hombre insultado<sup>34</sup>. Esta técnica del trujamán corresponde, en ocasiones, en el poeta a un deseo de prudencia, pero más aún al de ver confirmadas sus propias emociones por boca ajena. En *Imeno*, por ejemplo en donde dos líneas apasionadas, que hubieran podido encontrarse en cualquier poema amoroso, son citadas como si las hubiese sacado de una carta escrita por un bizantino imaginario u olvidado. Con el trágico *Emiliano Monaes*, Cavafis llega a expresar, por medio del monólogo, precisamente *aquello que no se dice*, la retirada, el patetismo, la voluntad de silencio, la melancolía de la mirada bajo la visera del casco prudentemente echada:

Con mis palabras, mi semblante y mi comportamiento voy a forjarme una sólida armadura. Y me enfrentaré a los pérfidos sin miedo ni flaqueza.

Querrán perjudicarme, mas no sabrán hallar mis puntos vulnerables, mis heridas bajo las mentiras con que me cubriré.

Palabras jactanciosas de Emiliano Monaes. ¿Forjó acaso esa armadura? En cualquier caso, no la llevó puesta mucho tiempo. Murió en Sicilia, a los veintisiete años.

De este modo, el estudio de la técnica nos ha llevado a lo que nos importa, es decir a lo humano. Hagamos lo que hagamos, siempre volveremos a esa célula secreta del conocimiento de uno mismo, a la vez estrecha y profunda, cerrada y translúcida, que suele ser la del voluptuoso o del intelectual puro. La extraordinaria multiplicidad de las intenciones y de los medios acaba así por constituir en Cavafis una especie de laberinto de circuito cerrado en donde el silencio y la confesión, el texto y el comentario, la emoción y la ironía, la voz y el eco, se mezclan inextricablemente unos con otros, y en que el travestismo se convierte en un aspecto del desnudo. De esta compleja serie de personajes interpuestos, acaba por separarse una nueva entidad: el UNO MISMO, especie de persona imperecedera. Antes dijimos que todos los poemas de Cavafis son poemas históricos; *Temeto de Antioquía* nos permite afirmar que, en último término, todos sus poemas son poemas personales:

Versos del joven Temeto enamorado, titulados Emónidas. Este Emónidas, hermoso muchacho de Samosata, era el compañero bienamado de Antíoco Epifanes. Mas si estos versos son ardientes y emocionados, es porque Emónidas (vivió en una época muy remota, hacia el ciento treinta y siete de esa dinastía y quizá un poco antes) fue sólo para el poeta un nombre restado. Este poema expresa un amor que sintió el mismo emeto, un hermoso amor digno de él. Nosotros, sus amigos, sabemos para quién se escribieron estos versos. La gente de Antioquía, como no lo sabe, dice: Emónidas.

*Atenas, 1939*

---

<sup>34</sup> A todo esto viene a añadirse un hermetismo que no es uno de los menores defectos de Cavafis y que no reside tanto en los temas como en los «tics» del estilo. El paso del discurso directo al discurso indirecto, dentro de un mismo y breve poema, presenta extraordinarias dificultades para el lector y para el traductor. Lo mismo sucede con esos quiebros en el interior de ciertas poesías gnómicas, en que el poeta se dirige alternativamente al lector, a sí mismo y a un personaje alegórico que no es él sino a medias; también debemos añadir lo que yo llamaría su afición al «título indirecto», es decir, tomado de un incidente o de una figura secundaria, y no del tema principal del poema, ni de su personaje central. Hay en esto una oblicuidad que habría que estudiar aparte.

Cirencester, Gloucestershire, 1953

### Humanismo y hermetismo en Thomas Mann

La obra de Thomas Mann puede clasificarse dentro de la categoría muy poco corriente del clásico moderno, es decir, de la obra aún reciente pero no indiscutida sino, por el contrario, releída, rejuzgada, examinada en todas sus facetas y a todos sus niveles, digna de servir a la vez de piedra de toque y de alimento. Obras como ésta nos conmueven, al leerlas por quinta vez, por razones muy distintas de las que, cuando las leímos por vez primera, hicieron que nos gustaran. La atmósfera de novedad y casi de exotismo que respira un lector francés cuando aborda por primera vez *Los Buddenbrooks*, al disiparse debido a la costumbre o a un conocimiento más íntimo de Alemania, deja al desnudo el documento humano, el drama del hombre enfrentado a las fuerzas familiares o sociales que lo edificaron y que, poco a poco, van a destruirlo. El elemento de novedad o de contemporaneidad de una novela como *La montaña mágica*, al centrarse tan fuertemente sobre la descripción de un tiempo y de un lugar, ya no nos oculta el verdadero trasfondo atemporal y cósmico de la obra maestra; el elemento sensual que hace no mucho nos turbaba al leer *La muerte en Venecia* ya no sorprende al lector de hoy, dejándole así plena libertad para meditar a gusto sobre una de las alegorías más bellas de la muerte que ha producido el genio trágico de Alemania.

Obra alemana: alemana por el método de la alucinación al servicio del hecho; por la búsqueda de una sabiduría mágica cuyos secretos susurraños o sobrentendidos flotan entre líneas, destinados, según parece, a pasar voluntariamente lo más desapercibidos posible; por la presencia de esas grandes entidades que siempre obsesionaron a los pensadores germánicos, como el Espíritu de la Tierra, las Madres, el Diablo y la Muerte, una muerte más activa, más virulenta que en cualquier otro lugar, misteriosamente mezclada con la vida misma y, en ocasiones, dotada con los mismos atributos del amor. Alemana, esta obra lo es también por la sólida estructura sinfónica, por el carácter contrapúntico de sus partes elaboradas en el transcurso de más de medio siglo. Pero esta masa germánica -al igual que la misma Alemania- ha sido elaborada con fermentos extranjeros: el héroe de *La muerte en Venecia* y el de *La montaña mágica* deben su suprema revelación a la Grecia de los Misterios; el pensamiento judío y el talmúdico o cabalístico más aún que el bíblico impregnan las sabias circunvoluciones del *José*, y eso en una época en que el Estado alemán decretaba la destrucción de Israel. El hinduismo, al que tan a menudo acude el pensamiento alemán, inspira el erotismo trascendental de las *Cabezas intercambiadas*; una fatídica Asia tartamudea en *La montaña mágica* por boca de Mynheer Peeperkorn. Finalmente, para la alemana tipificada que es la Sra. von Tummeler, el fantasma del amor es un fantasma anglosajón; para Hans Castorp y para Gustav von Aschenbach, los fantasmas del amor son fantasmas eslavos.

Estos materiales tan diversos se elaboran formando una masa que recuerda las lentas estratificaciones geológicas más que las construcciones precisas y deliberadas de la arquitectura. El meticuloso realismo de Mann, ese realismo obsesivo que caracteriza con tanta frecuencia la visión alemana, sirve de agua madre a las estructuras cristalinas de la alegoría; también sirve de lecho a la corriente casi subterránea del mito y del sueño. *La muerte en Venecia*, que comienza con el relato realista de un paseo por las afueras de Munich, no nos perdona ni un detalle de los horarios de trenes o de barcos, de los cotilleos de un barbero, ni de los tonos chillones de una corbaca, y organiza los sinsabores y contratiempos como una alegórica Danza de la Muerte; muy por debajo de todo ello fluye, inagotable y ardiente, nacida secretamente de un simbolismo más antiguo, la gran meditación de un hombre presa de su propio fin, que extrae del fondo de sí mismo la muerte y el amor. *La montaña mágica* es la descripción exactísima de un sanatorio de la Suiza alemana hacia 1912; es también una suma medieval, una alegoría de la Ciudad del Mundo; finalmente, es asimismo la epopeya de

un Ulises del abismo interior, entregado a los ogros y a las larvas, que aborda dentro de sí la sabiduría a la manera de una modesta Itaca. El *espejismo* nos presenta a una alemana de 1924 con su carácter específico casi ridículo; esa alemana, sin embargo, es una alegórica Alemania; más hondamente aún, su carne enferma es la cueva donde los cangrejos del cáncer y del deseo se devoran unos a otros. Peeperkorn tal vez sea Gerhart Hauptmann; es al mismo tiempo una especie de dios Pan extrañamente esculpido en la materia de una roca de la Engandina; es, sobre todo, el hombre-vida, informe y poderoso como la vida misma, míticamente emparentado con las aguas de la cascada sobre cuyo fondo traza el autor su silueta la víspera de su muerte. ¿Serán Naphta y Settembrini auténticos retratos, apenas caricaturescos, de unos originales sobre los que todo se anotó: la ropa, el estado de salud, los medios de subsistencia, las manías intelectuales y los «tics» de lenguaje? ¿Existirán únicamente para significar lo inútiles y arrogantes que suelen ser la mayoría de nuestras conversaciones filosóficas? ¿No será que mantenemos con ellos, llevada *ad absurdum*, una conversación totalmente incongruente? ¿Encarnan, por el contrario, dos principios que rigen el mundo, serán como enormes altavoces mediante los cuales se enuncia grotescamente -puesto que hay que hacerlo con palabras- un problema demasiado amplio para el cual no están hechas estas últimas? Realidad, alegoría y mito, todo se mezcla; debido a una especie de circulación constante, todos vuelven continuamente al seno de la vida, del que nacieron.

La misma complejidad reina en Mann en lo concerniente al tiempo y a su corolario el lugar. Tiempos infinitamente variados, puesto que esta obra se sumerge en gran parte en un pasado histórico o legendario, lejano o próximo y puesto que, por el hecho mismo de haber sido elaborada en el transcurso de una larga vida, las partes contemporáneas del relato han sido también atrapadas por el movimiento del tiempo y han resbalado del presente al pasado. El tiempo de la Alemania que nos presenta en *Los Buddenbrooks*, el de la Alemania de *Sangre vedada* y de *La muerte en Venecia*, el de *La montaña mágica*, el de *Espejismo*, y el del *Doctor Fausto*, separados en total por apenas medio siglo -aunque ese medio siglo sea uno de los más turbulentos de la historia-, difieren tanto unos de otros como del tiempo de la Alemania de *Carlota en Weimar*. Más aún, muy calladamente, lo actual irrumpe en Mann en la categoría de lo histórico; para este analista de las mutaciones y del tránsito, el presente no ocupa un lugar privilegiado en la sucesión de los siglos; todos los tiempos, incluido el nuestro, flotan igualmente en la superficie del tiempo. En ocasiones, al igual que el espectro de Joachim, que aparece al final de *La montaña mágica* tocado con el casco de una guerra que aún no sucedió, esos libros escritos en pasado invaden el terreno del porvenir; el hundimiento de los Buddenbrooks es más completo hoy día que en la época en que fue descrito; la existencia de una mística inquisitorial como la de Naphta fue después siniestramente demostrada por los hechos. Las concepciones espaciales y temporales de Mann fueron ampliándose poco a poco, por no decir modificándose, debido al progreso que, en el transcurso de medio siglo, lo llevó del realismo propiamente dicho al realismo en el sentido filosófico del término. El drama de los Buddenbrooks aún se perfilaba sobre el trasfondo social de la ciudad, se ajustaba al movimiento de los relojes de Lübeck. En *La montaña mágica*, las olas y la arena de la playa báltica que evoca Hans Castorp sugieren los latidos y cálculos de una duración pura. El tiempo febril del sanatorio, tan exactamente situado en un momento de la historia universal, antes de que estallara la guerra de 1914, se evalúa a la escala del tiempo geológico de la montaña. El tiempo bíblico del *José* fluye como un reguero en la inmensidad de la llanura mesopotámica, habitada por el hombre desde tiempo inmemorial. El tiempo demoníaco, dilatado hasta el infinito, que obtiene el *Doctor Fausto* a cambio de su vida, se inscribe en común con la serie visible de las noches y los días. El instante histórico se combina cada vez más explícitamente con una noción cósmica de la eternidad.

«Te adoro, imagen humana de agua y de albúmina, destinada a la anatomía del sepulcro», le dice poco más o menos Hans Castorp a Clawdia Chauchat en su extrañísima declaración de amor. Thomas Mann no hace sino formular aquí, en términos de química orgánica, unos puntos de vista emparentados con los expresados por los grandes ocultistas humanistas del Renacimiento: el hombre microcosmos, formado por la misma sustancia y regido por las mismas leyes que el cosmos, sometido como la misma materia a una serie de transmutaciones parciales o totales, unido a todo por una suerte de rica capilaridad. Este humanismo con base cósmica es ajeno a la antinomia platónica y cristiana del alma y del cuerpo, del mundo sensible y del mundo inteligible, de la materia y de Dios. Para seguir en el terreno del novelista, y del novelista del siglo XX, no encontramos, pues, en Mann, ni el proceso de conversión o de rechazo de un Aldous Huxley que va accediendo poco a poco a la noción de una verdad de orden místico subyacente al desorden y al caos humano, ni la ascesis estética que eleva a un Proust desde la contemplación de un mundo de huidizas e imperfectas realidades hasta la visión de un mundo absoluto y puro. Tampoco encontraremos esa asimilación de lo fisiológico a lo inmundo, constante en un Sartre, implícita en un Genet y a menudo reconocible en Francia en una literatura que aún sigue siendo extrañamente jansenista hasta en sus licencias y en que el viejo concepto cristiano de la indignidad de la carne suele persistir dentro de un contexto por otra parte ajeno a cualquier idealismo cristiano. Pero, por otro lado, las simples y tranquilizadoras nociones de equilibrio, de salud, de felicidad, tan importantes para el viejo humanismo grecolatino tradicional, también se hallan ausentes de ese humanismo que pasa por el abismo. El deseo, la enfermedad, la muerte y, por una audaz paradoja, el pensamiento mismo cuya acción corrosiva destruye poco a poco su soporte de carne, son para Mann lo equivalente a los fermentos y disolventes de una especie de transmutación alquímica: ponen en contacto de nuevo, de buen o mal grado, «la imagen humana de agua y de albúmina» con su medio original, que es el universo.

La actitud de Mann ante unas conclusiones, a menudo subversivas, a las que le llevaron sus propias premisas, no deja de recordarnos la precavida lenticud de su héroe Hans Castorp. El personaje de Mann no aparece, en un principio, como solitario, fuera de la sociedad, disponible, cortado de bases ideológicas cuya misma existencia es, por lo demás, puesta en duda; no se encuentra a sus anchas en lo gratuito o en lo absurdo, como lo hicieron casi obligatoriamente tantos personajes de novelas europeas del siglo XX. Se nos presenta al principio como inseparable de una clase o de un grupo, casi arcaicamente sostenido y aprisionado por unas costumbres sociales que él cree buenas y que tal vez lo fueron, pero que ya no son más que una vida esclerótica y muerta. Su estado inicial no es tanto de desesperación como una especie de obtusa satisfacción de sí mismo. Sólo de manera torpe y tardía tratará de encontrar, bajo esa costra petrificada, un mundo de energía vital al que él pertenece, pero al que no puede llegar de no ser pagando con la muerte real o simbólica del hombre externo. Parece ser que Mann no consiguió jamás eliminar por completo de su conciencia, y aún menos de su subconsciente, un resto de timidez burguesa o de reprobación puritana en presencia de esa aventura del espíritu de camino hacia sí mismo. En una época en que cada vez prevalecía más el tema de la evasión fácil, él no paró de señalar con una insistencia a veces casi cómica, los peligros monstruosos que acechan al hombre cuando se sale de los caminos trillados y permitidos. La tragedia francamente convencional del artista en ruptura con su medio burgués sigue siendo para él hasta el final el símbolo de una terrible *opción*. Su prudencia, sus audacias, su lenta ironía, los sinuosos rodeos característicos de su mismo pensamiento, se hallan en función de los peligros que presenta lo que sigue siendo para él la más escabrosa de las tentativas.

En la atmósfera gris de *Los Buddenbrooks*, destacándose sobre el fondo fuliginoso de *La muerte en Venecia*, unos personajes cansados de ser virtuosos siguen oponiendo a las sollicitaciones del caos una desesperada resistencia; Thomas Buddenbrook, tristemente

anclado en su corrección burguesa, muere al servicio de una causa honorable y superada; Gustav von Aschenbach defiende hasta el final su desolada respetabilidad frente a la insidiosa infección del amor. Una mezcla similar de desesperación y atonía reina en las novelas cortas anteriores a 1914, que Mann sitúa en provincias, en Alemania; la vida se pudre allí bajo la tapadera del rigorismo y la decencia; no hay más salidas que las que se abren al sueño, al cambio de ambiente, a la pasión pero, infaliblemente, esas salidas conducen a la muerte. Estos héroes del joven Mann son víctimas del caos, no son aún sus exploradores; sólo inconscientemente son sus cómplices. El demonio enamorado de Aschenbach en la novela corta titulada *El armario*, el aullido de deseo reprimido que lanza el hombrecillo llamado Sr. Friedemann en el relato del mismo nombre, se liberan cuando llegan al límite extremo de la disolución, o durante la total irresponsabilidad de un sueño; la severidad del autor para con el personaje del hombre de letras, ese tránsito de la sociedad burguesa, aún la precaución oratoria y el fenómeno de autocastigo. En *Tonio Kröger*, que representa la comedia sentimental en esa serie de conflictos casi siempre trágicos, el héroe -y seguramente Mann a través del mismo- habla en favor de un compromiso entre la anarquía del artista, que habita en él, y la existencia burguesa que sigue representando para él, de forma bastante ingenua, un símbolo de pulcritud moral y de bienestar corporal, símbolo asimismo de la confortación y de la comodidad. Paradójicamente, es el orden -o lo que llaman orden- y no el desorden, lo que tienta al débil Tonio Kröger.

En *La montaña mágica*, el pensamiento demoníaco triunfa por vez primera del pesimismo schopenhaueriano y del conformismo estoico; Joachim, mártir de la rigidez y de la represión, cede el puesto a su primo Hans Castorp cuyas cualidades pequeño burguesas se dedican a explorar abismos. El mito se eleva sobre la nieve; lo fantástico, diseminado en varias de sus primeras novelas, se ordena según las leyes de la epopeya mágica y del ritual de iniciación. Al mismo tiempo, Mann llega -si podemos decirlo así- al clasicismo de su romanticismo; nos percatamos de ello porque de su obra, como de toda obra clásica, sacamos el beneficio de aumentar nuestro conocimiento; la novela del triunfo de la muerte se ha convertido en una novela educativa a la manera de la *Willhelm Meister*. Hans Castorp ha aprendido a vivir. Ese joven burgués un tanto torpe, casi ridículo, a quien el autor hace desaparecer entre los humos de la guerra de 1914, sin querer o sin poder decirnos si salió o no vivo de la misma, es un ejemplar de esa raza cada vez más amenazada: el *Homo sapiens*. Ese eterno estudiante es el antiaprendiz de brujo. El estudio de la ciencia -de la que suele decirse que deshumaniza- no hace sino llevarlo, mediante una trayectoria que siempre fue la del humanista auténtico, a una idea más correcta de su condición de hombre. La experimentación con esas ciencias inciertas, mitad falsas mitad verdaderas, a las que llaman ciencias ocultas, no es sino un reconocimiento heroico y llevado a las últimas consecuencias, del conocimiento humano. La sabiduría hermética se convierte sencillamente en sabiduría a secas.

Pero nada es sencillo en Mann: en las últimas páginas de *La montaña mágica*, Hans Castorp se lanza casi alegremente a la aventura de la guerra con la esperanza de encontrar en ella la realidad y la camaradería humana. Sentimiento que no es anormal en un recluta de 1914, pero nos da la sensación de que Mann, todavía imbuido en las disciplinas militaristas de su época, sin reserva mental alguna, obliga a Hans, al final de su libre periplo, a ocupar el puesto que dejó vacío el obtuso e intransigente Joachim. Hasta en la obra más clásica del gran escritor, el ejercicio de la inteligencia sigue siendo algo sospechoso y la guerra supone «para el niño mimado por la vida» el exorcismo que lo arranca de «la montaña de los pecados». Bien es cierto que hay hermosos libros con desenlaces postizos, que a última hora los reconcilian con las ideas preconcebidas del lector y en ocasiones, con los prejuicios que subsisten en la mente del mismo autor. Pero el tema de lo que podríamos llamar pecado original de la inteligencia es tan constante en Mann que no podemos permitirnos esquivar este epílogo: el autor, al final de la larga obra consagrada a los progresos de un espíritu en formación, acaba denunciando

deliberadamente las investigaciones intelectuales de Hans como una peligrosa excursión por los terrenos del Mal.

Al igual que *La muerte en Venecia*, que la precede, y como *Doctor Fausto*, que es posterior, *La montaña mágica* tiene por cima, si no es por centro, un mito en el interior de un mito, un momento en que el personaje que sueña, o que sueña despierto, ve la realidad cara a cara. La realidad central de *La muerte en Venecia* era la pasión; la realidad central del *Doctor Fausto* es el infierno; la de *La montaña mágica* es la temible vida. Hans, dormido bajo la nieve en unos prados de la Suiza alemana, constata, en una visión onírica, la belleza del mundo, descrita con el aspecto neoclásico de un idilio de Boecklin o de una composición de Puvis de Chavanes, de esas orillas mediterráneas en donde la imaginación alemana situó siempre la dicha fácil, la perfección sensual por la que Tonio Kröger se dejaba tentar. Un paso más y la mirada furtiva de los hermosos jóvenes conocidos en sueños conduce al durmiente hasta el atroz lugar santo escondido en medio de aquel paisaje delicioso, lo pone en presencia de las sacerdotisas caníbales y de la víctima humana degollada, es decir, lo pone en presencia del supremo secreto que el esplendor del mundo disimula y redime. La verdad última es una verdad que espanta. A partir de esa visión del horror intrínseco todos los caminos del espíritu podrían abrirse para Hans: el de la santidad o el del crimen, el de la rebeldía o el de la aceptación. Característicamente, Mann elige para su héroe este último que es, en suma, el de casi todos los hombres. Por mucho que Hans jure en su delirio que no dejará a la Muerte dominar su pensamiento, su único recurso es apartar su mente de la terrible visión, al igual que los adolescentes de su sueño apartaban la vista de la misma. En *La montaña mágica* como, por lo demás, en todas las grandes novelas de Mann y quizá en toda la literatura de tradición hermética el héroe, si desea continuar viviendo y si no es arrebatado por sus demonios como Aschenbach o Fausto, deberá descender casi obligatoriamente a una u otra forma de aparente conformismo u olvido. Todo vuelve a la normalidad. José, fuera de la fosa, ya no es más que el joven hebreo sin rencor, que torna en provecho de todos el favor de Dios; el papa Gregorio, al librarse de sus terribles crímenes y de sus terribles penitencias, tergiversa sabiamente sus recuerdos; Hans, una vez realizado su periplo, vestirá el uniforme y, reconquistado por las compulsiones e imperativos del «mundo de abajo», se perderá entre la multitud de hombres que matan y mueren.

Situado en la frontera entre la teogonía y la historia, la tetralogía de *José* es una de esas grandes interpretaciones humanistas del pasado, posibles únicamente gracias al lento trabajo previo de generaciones de eruditos, y en este caso especialmente de etnógrafos, historiadores de religiones antiguas y arqueólogos del último medio siglo. Por primera vez, una obra literaria que no pretende ser apologética del punto de vista judío, ni exegética del punto de vista cristiano, nos muestra en Israel a un mismo tiempo lo que lo une al vasto mundo mítico y pagano y lo que de él lo separa, nos hace asistir al nacimiento casi monstruoso de la noción monoteísta de Dios. Si de todas las grandes obras de Mann, es la de *José* la única en que el interés erótico se concentra casi exclusivamente en el amor conyugal, o más bien en las formas genitales de la sensualidad humana, es porque la obra en su totalidad es la historia de un simbólico embarazo: Jacob-Israel da a luz a Dios al igual que Raquel trae al mundo al Verdadero Hijo. El mérito supremo de esta inmersión en el trasfondo de la memoria humana consiste en haber sacado a la superficie esa conciencia del hombre primitivo que se ha convertido en nuestro inconsciente. Obra metafísica bajo sus apariencias de crónica atiborrada de sustancia humana: el hombre de *José*, al hacer que se interpreten las generaciones, al sentir como suyas las experiencias y emociones de sus antepasados, responde, no a la definición del individuo, sino a aquélla, más sagrada, de la persona: autor-actor de su propio drama, escapa a la tragedia tan pronto por medio de la comedia del error, del timo o del equívoco verbal, como con la ayuda de las dos nociones -también antinómicas- de la omnipresencia del presente y de la recurrencia eterna; sigue siendo con toda naturalidad universo. Ismael y Esaú son ambos el

Espíritu Rojo, el Simún y Set el Asesino; Abraham es al mismo tiempo el abuelo de José y su antepasado inmemorial, vagabundo lunar que sale para hallar a Dios fuera de la ciudad de sus orígenes, especie de Judío errante que camina sin cesar por lo que es de nuevo el camino del comienzo de los tiempos. El mismo José es, por una parte, Tamouz-Adonis, el Desgarrado, el Resucitado, y, por la otra, ese personaje más flexible que heroico, especialmente entrañable para Mann: «el niño mimado por la suerte», el artista, el heredero frágil y seductor de una antigua raza, un hermano menos enfermizo de Hanno Buddenbrook, un Tonio Kröger menos inquieto o un Hans Castorp menos pesado. La epopeya de la búsqueda de Dios finaliza casi demasiado fácilmente mediante un *modus vivendi* con el mismo Dios.

Tras el primer volumen, lleno de la grandiosa y primitiva figura de Jacob, la aventura pierde grandeza para convertirse en una comedia costumbrista de la protohistoria; el exilio sirve de pretexto para una minuciosa enumeración de los usos y costumbres del antiguo Egipto, que resultaría fútil si no vislumbráramos, a través de esa larga descripción de las mejores costumbres de una sociedad desaparecida, una imperceptible burla de toda sociedad, sea la que fuere. El mismo José -el hermoso muchacho virtuoso tanto por interés bien entendido como por dispensación divina, el joven varón casto pero de una astucia casi femenina- ya no es más que el amable ejemplo de un éxito práctico, que ciertamente se encuentra también en la tradición judía tanto como las sublimidades de los profetas o las grandezas de los patriarcas; se convierte en el príncipe de cuento protagonista de una bonita historia que no puede terminar mal. Una suerte de tranquilizadora inmunidad acolcha -por decirlo así- al principal personaje y a los comparsas de la aventura, protegiéndolos de todos los golpes: el eunuco Putifar se instala tan cómodamente en su impotencia como José en su exilio; incluso la pasión carnal no perturba sino justo lo preciso los estilizados encantos de la señora Putifar<sup>35</sup>. Nos salimos del mundo de la epopeya para entrar en el mundo más complaciente del cuento. También al cuento pertenecen esas catástrofes inofensivas, esas series de incidentes a la vez lentos y fáciles, esos paisajes convencionales de un Egipto estancado en su lujo y en su hermoso orden propio de un país de leyenda, en el interior del cual se pasean sin prisa unos personajes de tonos vivos y como vitrificados. Al estirar así, hasta completar cuatro volúmenes de una novela analítica, lo que en la Biblia no es más que un apólogo de unas cuantas páginas, Mann le deja -con toda intención, al parecer- el aspecto en dos dimensiones de una fábula; su sutil exégesis reduce proporcionalmente su sustancia más que la desarrolla. La emoción angustiada del hijo perdido y hallado, el edificante patetismo del hermano que perdona van hundiéndose poco a poco durante esas aproximadamente mil páginas escurridizas como la arena, se dividen como los motivos, repetidos cien veces, de una alfombra oriental.

---

<sup>35</sup> Nunca destacaremos lo suficiente la importancia, para los personajes de Mann y seguramente también para su autor, de la noción de «confort» y, llegado el caso, de la de lujo. Podríamos, paradójicamente, hallar en Mann la tendencia que Chesterton señalara en Dickens: la de inmovilizar poco a poco a sus personajes entre montones de cojines. En la obra que nos ocupa, es muy posible que la descripción de la comfortable y correcta existencia del hijo de Jacob en tierras de Egipto, escrita por Mann exiliado, mientras residía en California, refleja en parte la abundancia material de la civilización americana y también su curioso formalismo. De manera más general, encontramos en esa Tebas del José, así como en el Francfort o en el París de Krull, en la morada de Beaurepaire del *Elegido*, o también en las casas señoriales de los Buddenbrooks o de los Walsungs, un elemento propio de país de Jauja o de sueño, la huella de una atracción no tan distinta de la que ejercen, evidentemente, el lujo y la riqueza en la imaginación de Flaubert.

El juego, elemento diferente de la fantasía o de la ironía, tardó en convertirse, en las novelas de Mann, en el vehículo de lo esencial. *Alteza real*, que se remonta a 1909, conserva encantos casi pasados de moda propios de comedieta para teatro cortesano, y que sólo inquietan -como a menudo sucede en Mann- por su misma superficialidad; el ameno *Desorden y dolor precoz*, al describir una familia alemana entregada al caos de la inflación, conserva el tono anodino de una chanza elegante. Por otro lado, la autobiografía picaresca de Félix Krull, cuyos primeros capítulos datan de 1911, y que parecía ocupar en la obra de Mann el lugar de *Los sótanos del Vaticano* en la de André Gide, se hallaba destinada a no ser terminada hasta las postrimerías de su vida. Así pues, sólo a partir de la comedia mítica de *José*, se introduce visiblemente en una obra mayor de Thomas Mann el elemento de jovialidad, casi diríamos de divertimento, de ese involuntario scherzo que predomina en algunos grandes escritores cuanto llegan a la madurez. El cuento galante de las *Cabezas intercambiadas* trata con tono jugueteón el perpetuo flujo de las entidades y de las formas, y adapta un gran mito hindú a la manera amable de un apólogo oriental del siglo XVIII. En *El elegido*, balada medieval, los que aparecen son los temas más secretos de Mann, bajo su fino disfraz gótico, con una libertad propia de baile de máscaras. Los grotescos peligros de la aventura humana son superados aquí con la facilidad semiburlona del soñador que-sabe-que-está-soñando; el escandaloso amor de la hermana y el hermano, y después de la madre y el hijo, lleva en sí los frutos de la santidad; el empleo del francés antiguo torna en divertimento erudito las palabras de los amantes cuando están en la cama incestuosa. En *El espejismo* que, con cuarenta años de distancia, recupera a la usanza doméstica los apasionados temas de *La muerte en Venecia* y en donde el personaje de una matrona inflamable sustituye al hombre conquistado a su pesar, este cuadrito costumbrista, confortable y bonachón aburguesa aquí los horrores de la Danza de la Muerte. Estas últimas obras de Mann ocupan, dentro de su trayectoria, un lugar poco más o menos semejante al del *Cuento de invierno* o de *Cimbelino* en la obra de Shakespeare. La noción de pesimismo y la de optimismo, el mundo de las formas fijas y el de las formas que se mueven, el orden y el desorden, la vida-en-la-muerte y la muerte-en-la-vida se han convertido en los diversos aspectos de un MYSTERIUM MAGNUM que, en lo sucesivo, carece de sorpresas para el viejo alquimista. El sentido del juego va suplantando poco a poco al sentido del peligro.

Dos obras cuya comparación nos parece escandalosa en un principio: *Carlota en Weimar*, que data de 1939, y *Las confesiones del caballero de industria Félix Krull*, comenzadas en 1911 y continuadas después en 1954, trasladan al plano del juego dos temas que siempre obsesionaron a Mann: el de la equívoca naturaleza del artista y el del carácter sospechoso de la inteligencia misma. En *Carlota en Weimar*, el juego se desarrolla amparado en el nombre más grande de la literatura alemana, en el de Goethe, el Goethe envejecido y olímpico que parece presentarnos la imagen más conseguida y al mismo tiempo la más imponente del hombre de letras. En *Félix Krull*, por el contrario, se lleva a cabo a través del simpático personaje de un artista impostor, de un seductor y casi mitológico. Hermes tramposo, astuto protagonista del drama satírico con el que Mann termina su obra trágica. La ironía, en *Carlota en Weimar* se ejerce superficialmente sobre el entorno del gran hombre, con su natural malevolencia y su natural mezquindad, y en profundidad sobre la posición del escritor mismo, sobre la oblicua diferencia entre sus tópicos externos y su realidad interior secreta, enteramente inconmensurable con todo orden social e incluso humano cualquiera que sea, y sin relación alguna, sobre todo, con la imagen romántica que él mismo trazó de sus amores. Una serie de registros estilísticos nos conduce desde el sabio anciano, que desempeña con decoro su papel de gran hombre dentro del pequeño círculo de Weimar, hasta el viejo brujo preocupado en su interior por las misteriosas operaciones químicas del genio, que segrega unos pensamientos que nunca serán para nadie, sino para él, hasta que la extraordinaria explosión lírica y oratoria del final nos lleve todavía más lejos, al borde de una hoguera

ardiente de fuerzas demoníacas que ya ni siquiera tienen forma humana. La noción casi obsesiva en Mann de la abyección secreta del artista, dominada en *Carlota en Weimar* por la presencia del gran Goethe, le inspira en cambio, en *Félix Krull* el episodio de aquella visita a un actor célebre idolatrado del público por su elegante desenvoltura de hombre de mundo, pero que, en su camerino sucio y sudando bajo los restos de maquillaje, ya no es más que un individuo de aspecto repugnante y vulgar, con la piel cubierta de sangrientas pústulas. Esta obsesión por la impostura, inherente a toda realización artística vuelve a aparecer en el pasaje en que el pequeño Krull se sube al estrado de un quiosco de música y adquiere reputación de niño prodigio al tocar en su pequeño violín el brillante fragmento que está tocando la orquesta en aquel mismo momento. Niño mimado por la suerte, heredero delicado de un papá en quiebra, joven José que no rechaza las insinuaciones de las mujeres maduras, virtuoso del disfraz de la doblez, turista que da la vuelta al mundo y a los hombres, atento oyente de las charlas cosmogónicas del profesor Kuckuck, el Félix Krull de los capítulos añadidos en 1954 se va convirtiendo gradualmente en la caricatura de los grandes héroes de Mann y, de alguna manera, en su residuo cómico. La vida se torna farsa en esta última obra del autor octogenario: a un Francfort aún alegórico, hermoso como una ciudad alemana de cuadro de la Edad Media sucede un alegre París contemplado a través de los recuerdos de *La viuda alegre* y de los «vaudevilles» de Feydeau; la obra inacabada marca el paso en una Lisboa muy poco reconocible, y nos quedamos sin saber cómo hubiera concluido Mann su novela.

*El Doctor Fausto* ocupa un lugar aparte entre las obras que Mann escribió siendo ya viejo: es como una cumbre aislada tras los grandes sistemas montañosos que son *Los Buddenbrooks*, *La montaña mágica* o la tetralogía de *José*. El juego también figura en él pero, al igual que la música terrorífica e irónica del *Apocalypsis cum figuris* del músico Adrian Leverkühn -héroe de este libro sombrío-, este scherzo característico de la última época del autor adquiere aquí una estridencia y unas implicaciones desesperadas. Juego y peligro se emparejan esta vez como dos monstruos uno frente a otro en el pórtico de una catedral. Nunca como aquí fue tan consumada la habilidad de Mann, en este libro en que un triple tema: político, teológico y mágico, prepara y sostiene el tema musical en un movimiento de fuga, y este tema se absorbe a su vez en el problema del Entendimiento, de sus límites, y del precio a pagar por rebasarlos. La voluntad de aprender a vivir, la conformidad del individuo con el riño de la vida misma, tan importante en *La montaña mágica*, han desaparecido siniestramente de esta obra en donde el héroe se realiza mediante una lenta autodestrucción, y en una especie de total encarcelamiento dentro de sí. Ya Hans Castorp, encerrado en su habitación del sanatorio, nos ofrecía un ejemplo de reclusión de este tipo, pero las ventanas de Hans daban al universo, mientras que las de Leverkühn dan a un extraño vacío. El iniciado se ha convertido en condenado. La extraordinaria ausencia de espiritualidad que marca la obra hermética de Mann deja, por decirlo así, el campo libre a la trascendencia del Mal, en el *Doctor Fausto*. El Fausto de Goethe muere y se salva, y el humanismo del Renacimiento revisado por el racionalismo de la era de las luces no podía admitir que fuese de otra manera, ni que la aspiración infinita del hombre fuera en sí misma un pecado contra el Espíritu. En el *Fausto* de Mann, en cambio, Adrian Leverkühn pertenece para siempre al Diablo antes incluso de haber recibido su maligna visita. Una extraña mala suerte golpea a quienes él ama: Rudi, mediocre ser amado, muere durante un grotesco suceso; el niño Nepomuk, único personaje que encarna la inocencia en este libro maldito, es atrapado también por el tornillo diabólico en el que se ha dejado coger Leverkühn, y muere arrebatado por las convulsiones de la meningitis cerebro espinal que pone irónicamente, en aquel menudo semblante angélico, muecas de condenado. El arte se ha convertido en una meta aparte, extrañamente separada de la vida, pero que se anticipa, no obstante, a la propia vida, ya que la escisión de las formas musicales parece pronosticar para la humanidad los cataclismos futuros; las obras de Adrian Leverkühn crecen como esas floraciones inorgánicas de cristales que el padre del músico cultivaba en un baño

químico, y que reaparecen varias veces a lo largo del libro, como símbolo burlón de un desarrollo.

Mediante un procedimiento de repliegue, que entra habitualmente dentro de las reglas del juego manniano, la chirriante tragedia de Adrian Leverkühn nos es transmitida en términos de sentido común burgués y de insulso academicismo, por el narrador que Mann interpone entre su héroe y nosotros. La aventura del gran hombre contaminado se transforma así en lo que sería la historia de Fausto contada por el alumno Wagner, la historia de Hamlet contada por un Horacio que fuera al mismo tiempo un poco Polonio. Los buenos sentimientos del doctor Zeitblom forman, por decirlo así, una capa absorbente entre el perverso músico y la inquietud legítima del lector. Las implicaciones del drama de Adrian Leverkühn son tan graves, en efecto, que comprendemos por qué Mann se rodeó de circunlocuciones prudentes, puesto que esta obra ambigua tiende, en suma, a mostrar la inevitable y por ello mismo casi justificable colaboración de Satán en todo triunfo humano<sup>36</sup>. El malestar crece debido a que esta novela, en donde se mezclan incidentes de la vida de Nietzsche o de Tchaikovsky; retratos en clave y alusiones autobiográficas, este relato-espejo en el que se supone que Fausto-Leverkühn ha tratado musicalmente unos temas que el propio Mann trató literariamente (incluido un *Lamento del Doctor Fausto*) parece hacerse eco -con cerca de medio siglo de intervalo- de las quejas de Tonio Kröger cuando maldice la equívoca condición del artista y el escándalo inherente a la misma creación artística. El lector acaba por preguntarse si la sombría grandeza de este libro de anciano no consistirá sin más en retomar el punto de vista de la moral tradicional, con sus advertencias contra todo pacto del hombre con las potencias del mal, o si más bien, bajo la aparente y trágica denuncia de lo demoníaco, no se saldrá secretamente con la suya un demonismo singularmente subversivo.

Sería fácil extraer de los libros de Mann una lista de episodios o de temas herméticos, no muy diferentes, por una parte, de los símbolos de *Märchen* o de *El segundo Fausto* y por la otra, de las alegorías masónicas de *La flauta encantada*, demostrando así la enorme influencia que la antigua tradición ocultista ejerció sobre su obra. Sería menos fácil, por lo demás, precisar cuándo Mann ha bebido deliberadamente en las fuentes del fondo común del vocabulario mágico y cuándo imágenes simbólicas o peripecias míticas nacen de la química interior de la obra. Pueden incluirse, dentro de los temas iniciáticos, el incidente grotesco de la risa incontrolable de Hans, al principio de *La montaña mágica*, primer resultado de una cura de deshabitamiento; la descripción de la sesión de cine a la mitad del mismo libro, tan cercana de la imagen platónica de la Caverna de las sombras y más tarde reafirmada por el relato de las sesiones de nigromancia en los banales sótanos del sanatorio; el episodio típico del paso por el sepulcro que, en *José*, encuentra su simbolismo en el pozo y en la prisión, y en *La montaña mágica*, en la nieve que todo lo cubre y entierra a los personajes. También es iniciático, al comienzo del mismo libro, el episodio de la conversación entre Settembrini y

---

<sup>36</sup> Gide, como sabemos, expresó la misma idea en una fórmula, que acabó siendo célebre, de su estudio sobre Dostoievski, y ciertos pasajes de *Los monederos falsos* o de *Si la semilla no muere*, nos lo muestran indudablemente sensibilizado respecto a los mismos problemas. Pero su toma de posición antiteológica y antimetafísica pronto lo limitó sobre este punto a la paradoja o a la metáfora pura y simple. Hay que buscar en obras suyas más antiguas un tratamiento del mismo tema que iguala y a veces supera en intensidad al de Mann. La connivencia con el mal no es menos visible en *Saul* (y en alguna página de *El inmoralista*) que en el *Doctor Fausto*; Michel, en busca de sí mismo, tropieza con tantos peligros como Gustav von Aschenbach y como Adrian Leverkühn en sus caminos respectivos. Pero el problema, al revés de lo que ocurre en Mann, sigue siendo en Gide de orden únicamente psicológico.

Hans Castorp, durante la cual el de más edad trata de disuadir al más joven para que no se instale en el sanatorio, y que transpone en términos medio realistas medio simbólicos, el tema oculto de los guardianes del umbral. Iniciático igualmente, en el *Doctor Fausto*, es el descenso en una campana de buzo, entre los seres que habitan las profundidades abisales, variante de la visión hebraica del abismo, a la que hace eco, aunque débilmente, en *Félix Krull*, el descenso a los sótanos del museo de paleontología. Iniciático por excelencia es el episodio, en *El elegido*, de la estancia en la Isla, y del lento descenso en la escala de las criaturas que realiza Gregorio, reducido gradualmente a no ser más que un bichito que duerme en el seno de la tierra. Iniciática es también la importancia otorgada al tema del disfraz: Jacob-de-Esaú, Lia-de-Rachel, hermano-de- extranjero; y más aún la noción de desprendimiento de sí, el juego casi siniestro del hombre-que-sabe-más-de-lo-que-sabe, al que juegan Joachim y la modistilla de *La montaña mágica* en presencia de su propia muerte. Esotérica es la imagen del parto en la escena de *La montaña mágica*, cuando la joven medium «trae al mundo» a un fantasma y sus convulsiones son comparadas a las de un ataque de eclampsia. Esotérico, finalmente, es el papel otorgado al dolor psicológico que, en esta obra no cristiana, no va unido a la idea de redención sino a la de fusión y mezclanza. En *Los Buddenbrooks*, la enfermedad es también el refugio en donde el pequeño Hanno escapa a la desesperación de existir. Más tarde, la enfermedad será una hermética vía de acceso. La mancha húmeda de Hans Castorp, la sífilis de Adrian Leverkühn, simbolizan el conocimiento peligroso; pertenecen al tema del peaje y al tema del pacto.

La erótica de Mann, tan insidiosa, tan íntimamente unida a la noción enfermedad-muerte-tránsito constituye otro aspecto fisiológico que desemboca en lo universal; como tal, también es iniciático. Las personas amadas: Frau von Rinnlingen, Tadzio, Clawdia Chauchat, Esmeralda y Ken son todo lo más divinidades psicopompas, Hermes del umbral; se desvanecen en cuanto han conducido al vivo o al moribundo hasta el borde del abismo interior. Las más carnales son apenas más tangibles que esas entidades extrañas, de origen tal vez autoerótico, como la narradora desnuda de *El armario* y la Sirenita del *Doctor Fausto*. La identidad del sexo, la disparidad de la raza o de la edad, la conjunción en un mismo cuerpo de la enfermedad y de la belleza, la ausencia o la escasez de posesión física, son los ingredientes necesarios del filtro que conduce al héroe de Mann lejos de la rutina, de lo conocido o de lo permitido. También lo aleja, a veces, de la misma verosimilitud. Nada más improbable, desde el punto de vista sensual o psicológico que esa imagen de la vida carnal del joven Hans, limitada durante los siete largos años pasados en el sanatorio, a una unión de una noche con Clawdia Chauchat, antes de irse ésta, y después a las extrañas relaciones platónicas que se establecen entre los dos antiguos amantes tras el regreso de la bienamada. Únicamente porque en materia de experiencia sensual no hay nada imposible, aceptamos la biografía erótica de Adrian Leverkühn tal como nos es ofrecida, limitada durante unos treinta años a una severa continencia, sólo interrumpida, durante los años de juventud, por algunos contactos casi rituales con la prostituta infectada y, más tarde, cerca ya de la edad madura, por unas breves relaciones con un hombre más joven. Podemos preguntarnos si en *El espejismo* no se desliza también algo análogo, no por el hecho de que la ya madura Sra. von Tummler experimente una gran pasión por el joven Ken, sino porque las reacciones demasiado viriles o demasiado intelectualizadas de esta mujer, por lo demás tan simplemente mujer, representan, al parecer, la transferencia de un sentimiento masculino al interior de una fisiología femenina, y convierten a esa amable burguesa en una suerte de poético travestí. Y así es como la obsesión por el declive de la vida sensual en la Sra. von Tummler, que ella considera como coincidencia inevitable con los fenómenos físicos de la menopausia, corresponde mucho más a la obsesión del «cacaclismo cósmico» de la impotencia que siente el Mynheer Peeperkorn cuando empieza a envejecer que a la habitual angustia femenina de hacerse vieja y dejar de gustar o de ser amada.

Sea lo que fuere, da la impresión de que Mann, al igual que Balzac o Proust, pertenece a esa clase de grandes novelistas en cuya obra se superponen, al admirable realismo en todos los terrenos, unas secuencias casi oníricas en el momento en que entra en juego el erotismo, secuencias en las que ya no tienen importancia las reglas de la verosimilitud. La realidad cambia de lugar; a partir del momento en que la Sra. von Tummler entra con Ken en la lancha motora para lo que va a ser su último paseo, la aventura se desarrolla sobre un ritmo que es el de los sueños; la noche del Carnaval, durante la cual Hans habla por primera vez con Clawdia, se halla poblada de entidades de pesadilla; Gustav von Aschenbach consuma su imposible pasión en la inconsciencia nocturna del sueño, bajo el transparente símbolo de una orgía dionisiaca; todo lo que en *Fausto* se refiere al personaje de Esmeralda, desde la involuntaria visita al burdel hasta el episodio macabramente cómico de los médicos enfermos o sospechosos, transcurre en un plano mágico en el que son recogidos los pequeños acontecimientos de la vida cotidiana en un orden distinto y enfocados de otra manera. Hasta en *José*, dentro del marco edificante del amor conyugal y los largos retrasos por los que atraviesa la unión de Jacob y de Raquel, el *quid pro quo* del travestí, los trece años de esterilidad que sitúan a la joven en la posición ambigua de ser a un tiempo la que carece y la que recibe más amor, dan a la pasión legítima ese carácter extraño y casi onírico, la rodean de esa atmósfera de secretas amenazas y de inexplicables prohibiciones sin la cual no parece desencadenarse en Mann la emoción erótica.

Puede incluirse, sin que haya en ello ninguna paradoja, el tema del incesto tal como figura en *Sangre vedada* (*Wälsungenblut*) o en *El elegido*. El incesto, que representa el repliegue del hombre sobre sí y sobre el medio familiar y, a la vez, la más escandalosa ruptura con las costumbres de ese mismo medio, tiende a constituir para una parte al menos de la especie humana, el crimen sexual y el acto mágico por excelencia, imbuido, por consiguiente, de prestigio y de horror. *Sangre vedada* transpone a un medio judío berlinés de principios de siglo el tema wagneriano del incesto mítico entre Sigmund y Sieglinda; lo que a Mann le interesa es, sobre todo, el *aislamiento* perfecto de la pareja idéntica, flor refinada y lujosa de una civilización y de una raza que se encierran celosamente dentro de sí mismas. El tema de *El elegido*, en donde la unión de ambos hermanos se complica con la unión de la madre y el hijo, obsesionaba ya a Mann cuando estaba redactando el *Doctor Fausto*, hasta el punto de hacer que su Fausto-músico compusiera una ópera sobre esta aventura. La obra se inspira en un cuento alemán de la Edad Media, pero esa leyenda de un santo y escandaloso papa Gregorio procede de unos relatos folklóricos aún más antiguos, que hacen del héroe o del predestinado un hijo del incesto. En Mann, por lo menos, ese tema incestuoso va estrechamente unido al tema casi mitológico de los Gemelos, a la imagen casi andrógina de una pareja indisoluble formada por dos personas de diferente sexo y belleza semejante. Hasta en su cómico *Félix Krull*, Mann no ha podido evitar deslizar en segundo plano las siluetas gemelas de un hermano y una hermana dotados de un gran encanto y engalanados con lujo exótico, objeto ambos de un ambivalente amor. En *José* (en donde también se insinúa una alusión a los juegos incestuosos entre el joven Ismael y el joven Isaac), vuelve a aparecer el incesto, en forma caricaturesca, en la persona de los viejos gemelos Tua y Hua, esposos y hermanos al mismo tiempo, que se han casado siguiendo la tradición egipcia y que acaban en la molición su grotesca existencia de ancianos. En lugar de traer al mundo, como los trágicos gemelos de *El elegido*, a un pecador que más tarde será santificado, esta correcta pareja tiene por hijo a Putifar, quien, conforme a las mejores costumbres, ha sido castrado desde la infancia para permitirle así acceder al puesto del chambelán en la Casa real. Mann toma de la leyenda judía e islámica de José la tradición de un Putifar eunuco, pero el episodio de los ancianos esposos-gemelos es de su propia invención y le permite ofrecer, de uno de sus temas

favoritos, una variante bufa, libre de prohibiciones religiosas y, a la vez, de emoción humana, le permite darnos una versión legítima y, por ello mismo, desacralizada del incesto<sup>37</sup>.

Al igual que el erotismo, la música en Mann es de esencia mágica: música disolvente, que ya aparecía como peligrosamente maléfica en el mundo trágicamente wagneriano de *Los Buddenbrooks*, de *Tristán* y de *Sangre vedada*, y que luego se vuelve francamente nigromántica en *La montaña mágica*, y se transforma en demoníaca en el universo átono del *Doctor Fausto*, cuando la experiencia de Schoenberg se convierte en el símbolo supremo de la ruptura y de la renovación de las formas. Sería fácil ver en esa importancia otorgada a la música, una característica muy alemana; en realidad, la obra tan francesa de Proust otorga al mundo de los sonidos un lugar casi tan importante como el que le atribuye Mann. «Más fuerte que los veladores que dan vueltas...» Proust también sintió que, debido a una especie de magia negra, cada uno de los virtuosos que tocaban la sonata de Vinteuil procedía piadosamente a la evocación de un muerto. Pero para el autor de *En busca del tiempo perdido*, se trata menos de un rito de encantamiento que de una intimación a la inmortalidad. Swann no se sumerge como Hans en el reino de los muertos, con ayuda de tonadas de ópera grabadas en los surcos de un disco de gramófono. A pesar del uso constante y casi excesivo que hace Mann del vocabulario técnico de la música, Proust sigue siendo el más músico de los dos, el más sensible a la belleza matemática de las estructuras musicales, y no especialmente a su poder hipnótico, al sombrío poder visceral del sonido. La música proustiana permanece firmemente instalada dentro del campo de la realización estética; se eleva hasta lo suprasensible por la vía de la perfección, y de ahí se extiende al mundo de la reminiscencia platónica, en el que desemboca toda la obra de Proust. Para Mann, por el contrario, la música abre las puertas de la noche. Sumerge al ser humano en lo más hondo del universo, en el seno de un mundo telúrico a la vez más alto y más bajo que el hombre, como el mundo goethiano de las Madres. La noción de inmortalidad desaparece ante la de eternidad.

*Opus Nigrum*: el viejo término empleado por filósofos y alquimistas define muy bien esa pintura que traza Mann de las disoluciones y resoluciones de la sustancia humana. También aquí se nos impone la comparación con Proust, aunque sólo sea para clarificar una por la otra dos actitudes y dos métodos. Bien es cierto que ningún escritor ha descrito mejor que Proust la acción de la muerte, cuando ejerce sus poderes sobre un ser y va destruyéndolo poco a poco como el mar a la roca, pero siempre se trata de una acción mecánica, casi exterior, hasta cuando se produce dentro de un organismo o de una porción de éste, y el ser no participa en ella sino es para resistirle o soportarla. En Mann, por el contrario, y sin que aumente lo más mínimo la noción de espiritualidad propiamente dicha, parece como si viéramos estremecerse y correrse como una cortina a la propia persona, extrañas ganancias compensan extrañas pérdidas. Ya para el tímido Thomas Buddenbrook, el sentido de la vida se iluminaba con las luces de una muerte cercana. Gustav von Aschenbach, la Sra. von Tummeler y Adrian Leverkühn experimentan cada cual a su modo, una euforia, un instante o período de liberación o de realización suprema que casi les concede, antes de la muerte, un estado de inmortalidad. Ni siquiera el rígido Joachim, en los preámbulos de su muerte, deja de conocer esa impresión de libertad con la que nunca había soñado en vida. Mann parece haber dudado mucho tiempo de si esa fase de actividad que, en cierto modo, despierta al aproximarse la muerte, representa únicamente un espejismo, una mentira vital de la naturaleza tal como la hubiera definido un contemporáneo de Ibsen o de Schopenhauer, o bien si, por el contrario, como dice la tradición hermética se alcanzará por un momento un nivel superior. Parece ser que alternó estos dos puntos de vista que, en resumen, constituyen el anverso y el reverso de un mismo problema.

---

<sup>37</sup> Como curiosidad, mencionaremos también que Mann, en *La montaña mágica*, habla del símbolo del incesto tal como lo encontramos en el lenguaje tradicional de la alquimia, en las misteriosas *Nuptiae Chymicae*.

Pero, pese a ciertas salpicaduras de humor a la alemana, nunca cae en lo macabro. La muerte no es sino la forma más radical, pero también la más común, de una transmutación que los personajes de Mann, en ocasiones, también consiguen sin recurrir a ella. Alquímicamente, la fase de *opus nigrum* se transforma en *opus rubrum*: Gregorio, José y Hans penetran en la vida con unas fuerzas momentáneamente renovadas o acrecentadas pero no por ello deja de hallarse sometida la persona a una especie de alienación: la separación tradicionalmente presentada como la parte más difícil de la gran obra, ha sido definitivamente realizada.

*Consideraciones de un escritor apolítico*: este título que da Mann a un libro de ensayos publicado en 1918, se puede aplicar hasta el final, a pesar de las apariencias, al resto de su obra<sup>38</sup>. Sería inútil tratar de explicar ésta como una serie de reacciones al drama político de su tiempo; puede incluso decirse que Mann adoptó, con respecto a los acontecimientos de su siglo, la actitud semidistante que fue la de Goethe y la de Erasmo con respecto al suyo. Si su obra encierra, al igual que un espejo convexo, una imagen condensada de la Alemania de aquellos sesenta últimos años, es precisamente porque su autor se negó a mezclar procedimientos periodísticos con procedimientos novelísticos. El pesimismo de las obras publicadas entre 1898 y 1914 traducían la justa y quizá inconsciente reacción de una sensibilidad alemana en presencia de una época de materialismo acomodado y de militarismo rígido que iban a terminar mal; el demonismo del período posterior fue confirmado por el desencadenamiento de fuerzas elementales y de ideologías mortales que barrían desde hacía más de cuarenta años Alemania y el mundo entero. La noción de enfermedad, tan importante en la obra de Mann, tal vez le fuese inspirada, al menos en parte, por la existencia de esos grandes cuerpos enfermos. Pero el síntoma político mórbido, allí donde Mann lo describe, sigue siendo el indicio más visible aunque el más exterior de un mal que ante todo, es inherente al Ser. Su afición a la realidad biológica, por una parte, y a la obsesión metafísica por la otra que, en la novela, lo resguardaron del psicologismo puro en el que tantos contemporáneos suyos se acantonaron, lo protegieron asimismo de los errores de óptica del político puro. Los movimientos políticos que sacudieron la Alemania del XIX no tienen más que una repercusión amortiguada, en *Los Buddenbrooks*, o se limitan a meros incidentes locales; la guerra de 1870 sólo es mencionada incidentalmente, durante un intercambio de reflexiones sobre comercio del trigo. En *La montaña mágica*, «la gran irritación», el estado de ánimo que, según Mann, condujo a la guerra de 1914, se percibe a la manera de fenómenos barométricos anunciando un ciclón, y se traduce en términos más cósmicos que humanos. En *Mario y el mago*, la sátira del fascismo pronto se transforma en una negra fantasía, se disfraza de pintura horffmanesca de lo grotesco y de lo monstruoso. Aunque escrito entre 1930 y 1943, el enorme *José* no redundaba -como hubiera podido esperarse- en una protesta contra la odiosa destrucción de una raza, no en un alegato a favor de Israel. En el *Doctor Fausto*, el informe sobre los acontecimientos del año 1914 sirve de música de fondo al relato póstumo de la vida del músico Leverkühn y reproduce aproximadamente los acentos del mismo Mann, que desempeñaba en la radio americana el papel de *praeceptor Germaniae*; pero ese comentario de la catástrofe alemana permanece accesorio al drama interior, a la tragedia del hombre genial entregado por completo al Mal.

---

<sup>38</sup> Sólo se trata aquí del Mann novelista. No hay por qué discutir, por lo tanto, sobre el contenido de estos ensayos en particular, en los cuales Thomas Mann, como tantos otros escritores de su generación, defendió, durante el conflicto de 1914-1918, la política imperial de Alemania. Lo recordamos únicamente para mostrar que, en el interminable diálogo entre Joachim y Hans Castorp, Mann tardó mucho tiempo en desolidarizarse de Joachim.

Con toda seguridad, el ambiguo *Doctor Fausto* parece poder reducirse, en ocasiones, a una alegoría relativamente simple del estado político de Alemania, puesto que al final de la obra, el personaje central se identifica, casi a propósito, con la patria alemana que perece en la aventura nazi. Aún más, nos inclinamos a pensar en Hitler y en el milenio por él prometido para el nacional socialismo triunfante, a partir del momento en que el Espíritu del Mal, materializado en forma de hombrecillo mezquino y vulgar, propone al trágico Leverkühn el pacto que asegurará a su talento genial un desarrollo casi sobrehumano y le garantizará, antes del plazo infernal, un capital de tiempo adecuado. Se ve asimismo con claridad que Mann quiso presentar, en sus dos personajes principales -el sombrío y solitario Leverkühn y el benévolo y elocuente Zeitblam, el hombre intuitivo y el hombre culto- dos aspectos de la civilización alemana. Pero como casi siempre ocurre con los símbolos de Mann, el círculo que forman no está cerrado y parece como si dejara a propósito escapar esa realidad que pretendía encerrar. El Diablo, en suma, mantiene su promesa, y Leverkühn se convierte gracias a él en ese genio musical, de la talla de un Beethoven, que realiza con gloria su vida de artista al mismo tiempo que va perdiendo su vida de hombre. Es inútil indicar a dónde nos llevaría este paralelismo si lo ampliáramos al campo del hecho político. La alegoría partidista, sostenida hasta el final en el *Doctor Fausto*, conduciría primero a un didactismo de folleto propagandístico y después a una contradicción interna.

Otros escritores en lengua alemana, de la misma generación que Thomas Mann o de una generación inmediatamente posterior a la suya, trataron de fundir en un todo los secretos de la magia y aquellos, apenas menos peligrosos, de la sabiduría; otros buscaron en una teoría medio esotérica del conocimiento una explicación del mundo que el materialismo burgués o revolucionario de su tiempo no les ofrecía; otros, también, hicieron fracasar el principio de contradicción. La alegoría o el mito sirven de común denominador a unas mentes, por lo demás, irreconciliables y muy distintas unas de otras: en Spengler y en Kassner, en Gundolf y en Jung, en Rilke y en George, en Kafka como en Jünger y en Kayserling también, encontraríamos dispersas huellas del vitalismo de Paracelso, de la mística alquimista de Boehme, del orfismo del viejo Goethe, del titanismo de Hölderlin, de la teúrgia angélica de Novalis, de la magia subversiva de Nietzsche. Todos ellos heredaron más o menos unos puntos de vista medio humanos medio herméticos, que la Alemania del Renacimiento transmitió a la Alemania del Romanticismo. Todos ellos intentaron trascender el destino humano en términos de destino universal; todos siguieron o vislumbraron unos métodos de desarrollo del conocimiento que afectaban a la voluntad o a la imaginación humana; todos buscaron una verdad demasiado central para no ser también subterránea.

Si Mann pertenece al tronco mismo del árbol, al linaje directo goethiano, tal vez sea que, por ser fiel a su vocación de novelista, encontró en el estudio y en la descripción del hombre individual y del hombre medio, un contrapeso a la ensoñación, por una parte, y por la otra a la sistematización dogmática. De ello suele resultar, en el interior del mismo misterio, una especie de pragmatismo no muy alejado del de Fausto, al final del *Segundo Fausto*. Como en el comentario hecho por el mismo Goethe de sus propios poemas órficos, en donde verdades que parecían inefables descienden voluntariamente al nivel casi insulso de una incitación a la buena vida, *La montaña mágica*, ese macizo central de la obra de Mann, tiende a situar en primer plano, en el personaje de Hans Castorp, las virtudes más esotéricas y las más simples, la benevolencia, la honestidad, la modestia, fortalecidas únicamente por la dosis precisa de valentía y de sentido común, para que dichas cualidades no se pongan, como tan a menudo ocurre, al servicio de prejuicios ya existentes o de nuevos errores<sup>39</sup>. En el *Doctor Fausto*, en

---

<sup>39</sup> La contradicción implícita en el epílogo de *La montaña mágica* fue discutida anteriormente. De todos modos, al mostrarnos a Hans atrapado de nuevo por los prejuicios de la época y obedeciendo sus consignas, Mann cede más que nunca a su deseo de colocar sus héroes al mismo nivel de los

donde se hace hincapié sobre la desmesura del gran hombre, con exclusión de toda virtud o incluso de todo vicio corriente, el hecho de que esa aventura situada, como la música de Adrian Leverkühn, al límite de los sonidos perceptibles al oído humano, nos sea contada por ese trivialísimo personaje que es el narrador del libro, parece responder en Mann a la necesidad persistente de mantener los derechos de la humanidad ordinaria en presencia del genio. Ese insignificante doctor Zeitblom es capaz de analizar lo que le espanta, de amar lo que le supera y de servir de confidente, de colaborador y de consejero a su terrorífico héroe. Nada más goethiano que esa preocupación por hacer que la posición media comente a la posición extrema. Lo que se nos ofrece es la presentación casi pedagógica de la locura por la razón, del inconsciente o, más bien, del supraconsciente, por el consciente; del brujo por el profesor. El eterno Lutero encarnado en el exteólogo Leverkühn, habitado por el demonio como el hombre de la Wartburg, nos es descrito racionalmente por el eterno Goethe o, más bien, por el eterno Eckermann representado aquí en la forma más burguesa por el académico Zeitblom. Todo sucede como si, para Mann, lo imposible y lo inexpresable no pudiesen realizarse o enunciarse sino a través de la filtración de lo sensato, de lo prosaico, casi de lo vulgar o, en cualquier caso, de lo trivialmente humano.

La frase misma de Mann, esa frase un tanto lenta, en ocasiones pesada y descriptiva, que arrastra consigo hasta en los diálogos las perífrasis y fórmulas corteses de un tiempo pasado de moda, es menos hermética que exegética. Esa marcha prudente que sólo aborda un punto cuando el precedente ha sido ya correctamente agotado, esa tesis que contiene perpetuamente dentro de sí su propia antítesis, recuerdan a un mismo tiempo los procedimientos escolásticos y los de la escuela humanista. Las circunlocuciones y los distinguos «jesuíticos» del joven Hans en *La montaña mágica*, la multiplicación casi delirante del análisis en *José*, donde se enumeran entre otras cosas, con minucia rabinica, las siete razones que tuvo José para no ceder a la mujer de Putifar, la agobiante dialéctica interpretativa del *Doctor Fausto* corresponden estilísticamente a la marcha sinuosa de un conjunto de talentos al que pertenece Mann; que manifiestan la necesidad, no de racionalizar, sino de escrutar mediante instrumentos proporcionados por la razón, la inmensa complejidad del mundo que siempre terminará desbordando las clasificaciones humanas. De ello se deduce que la escritura de Mann tiende no sólo a conservar con todo rigor la estructura lógica del lenguaje, sino también a ponderarla, incluso a expensas del realismo del diálogo, a conservar el papel clásico de vehículo intelectual más que emotivo del discurso. En ciertos puntos neurálgicos de su obra, allí donde lo inexpresable o lo inconfesable entra en juego, Mann procede, no a la manera del poeta moderno, por ruptura explosiva del lazo sintáctico, sino por el paso de la lengua corriente a otra lengua secreta que, en ocasiones, es también lengua erudita. El arcaísmo casi paródico de *El elegido*, el extraordinario francés de pesadilla, extrañamente deformado por labios extranjeros, que emplean los amantes en *La montaña mágica*, el alemán de la época de Lutero utilizado por Adrian Leverkühn durante el delirio y en la confesión son otros tantos ejemplos de ese lenguaje-pantalla y de ese lenguaje-rodeo. A nivel mucho más bajo el seseo de la señora Putifar, el lapsos dialectal de la Sra. von Tummmler, equivalen también a formas rudimentarias de perífrasis; sirven semi conscientemente a la expresión disfrazada del deseo<sup>40</sup>. Los largos circuitos estilísticos corresponden a la meticulosa lentitud de la toma de

---

hombres más comunes.

<sup>40</sup> Ciertamente es que todo esto nos hace pensar en Freud, a quien Mann admiraba hasta el punto de ver en él al iniciador de un «humanismo del porvenir, que conocerá sobre el hombre unos secretos que ignoraba el antiguo humanismo». No obstante al igual que los juegos lingüísticos del autor de *Anna Livia Pluribella* los lapsos y símbolos de Mann tampoco pertenecen al mundo de la estricta observancia psicoanalítica; la

conciencia; se trata de impedir que el lector, al igual que el personaje, se inicie superficialmente y demasiado aprisa. Esta explicación sabiamente aplazada difiere por completo del hermetismo altivo de un poeta como George, en quien el secreto, como un diamante, luce con todos sus brillos, o de la alegoría guardada bajo triple cerrojo de un novelista como Kafka. El comentario discursivo no cesa en Mann hasta que llega a ese punto en que ya no sería sino didactismo vulgar; el mito toma el relevo. Envuelto en la espesa ganga de la vida cotidiana, hecho para ser percibido únicamente por una mirada atenta el mito no es para él sino una explicación más escondida.

Podemos preguntarnos, acostumbrados como lo estamos, a una definición casi escolar de la palabra humanismo, si un pensamiento tan inclinado a lo irracional y a veces a lo oculto, tan abierto al cambio y casi al caos, puede aún calificarse de humanista. No se le puede calificar así, seguramente, si contemplamos tal cual la antigua y estrecha definición del humanismo, es decir, de lo erudito incorporado al conocimiento de las literaturas antiguas, particularmente dedicadas al estudio del hombre, ni siquiera si ampliamos ese término hasta hacer que contenga -como suele hacerse hoy- la idea de una filosofía basada en la importancia y dignidad del ser humano, en lo que Shakespeare llama las facultades infinitas de esa obra maestra que es el hombre. Parece ser, en efecto, que hay en esos puntos de vista un elemento optimista respecto de lo humano, y quizá una sobrestimación del mismo, que no se puede atribuir a un escritor tan obsesionado por la parte turbia de la persona humana, tan preocupado por mostrar principalmente en el hombre una parcela y una refracción del todo. Pero ya la frase de Shakespeare sobre las infinitas facultades humanas abre la puerta a otra forma de humanismo al acecho de todo lo que, en nosotros, rebase los recursos y aptitudes ordinarios; desemboca, hagamos lo que hagamos, en el inmenso segundo plano poblado de fuerzas más extrañas de lo que quisiera una filosofía, para la cual la misma Naturaleza es también una entidad simple. Este humanismo vuelto hacia lo inexplicable, lo tenebroso, incluso lo oculto, parece oponerse en un principio al humanismo tradicional: en realidad, es más bien la punta extrema y su ala izquierda. Mann pertenece auténticamente a ese grupito de espíritus prudentes y tortuosos por naturaleza, a menudo secretos por necesidad, temerarios, según parece, a pesar de ellos mismos y, por una suerte de compulsión interna, verdaderamente conservadores puesto que no dejan perder nada de una acumulación de riquezas milenarias y, no obstante, subversivas, en su continua reinterpretación del pensamiento y de la conducta humanos. Para inteligencias de esa clase, todas las ciencias y todas las artes, los mitos y los sueños, y la misma sustancia humana, son objeto de una investigación que durará tanto como la raza. «El estudiante en letras humanas», para emplear una expresión muy del gusto de Hans Castorp, se mantiene junto a ellos al borde del abismo.

Cierto es que no se trata aquí de convertir a Mann en el adepto a una creencia o a una teoría cualquiera, y aún menos en el depositario de no se sabe qué tradición mítica poco auténtica. Ni siquiera se trata de suponer en él la clara voluntad de ejemplificar en sus novelas opiniones más o menos inciertas o confusas sobre la naturaleza del hombre o del conocimiento. Tales

---

interpretación freudiana es en él secundaria, aun cuando se imponga. Mann cae pocas veces en el error consistente para el novelista en jugárselo todo a unas hipótesis o fórmulas psicológicas en boga, con frecuencia menos duraderas que la misma obra literaria, como entre otros, lo hizo Balzac al apoyarse sobre los descubrimientos de Lavater. Más que en Freud, es en Jung, por lo demás, en quien Mann parece inspirarse a menudo; pero los únicos párrafos en que una teoría psicológica tomada de alguien aparece tal cual, son aquellos en donde flota la influencia de las opiniones de Lombroso sobre la anormalidad del genio hoy día pasadas de moda pero que desdichadamente, parecen haber marcado su pensamiento hasta el final.

sistematizaciones representan casi siempre, para el gran escritor, un total fracaso. No por ello deja de ser curioso constatar que las grandes arquitecturas novelescas de Mann, como, por lo demás, en grado diverso y por razones diferentes, las de Proust y de Joyce -también elaboradas durante la primera mitad del siglo XIX- se construyeron a partir de nociones muy alejadas de la idea superficial que nosotros nos hacemos de lo contemporáneo y de lo moderno, y se relacionan, por el contrario, con algunas de las más antiguas cogitaciones sobre la sustancia misma de la realidad.

De las tres grandes obras más arriba citadas, la de Mann tal vez sea la más difícil, debido a que los sabios repliegues del pensamiento se hallan en ella disimulados bajo la cobertura de un realismo burgués que puede parecer pasado de moda o con la ayuda de un juego literario de gran estilo en el que cada vez participa menos el lector de hoy. Probablemente, es también la que va más lejos en el análisis de los poderes latentes del hombre y de sus formidables y secretos peligros. En unos tiempos en que esos poderes y esos peligros han adquirido una evidencia inigualada hasta ahora, acaso estemos mejor preparados para reconocerlos en Mann, bien escondidos bajo sus extraños disfraces novelescos y, como así lo quiere la vieja fórmula hermética, bajo las especies de la interioridad.

**Libros Tauro**  
<http://www.LibrosTauro.com.ar>