

LA MUERTE EN VENECIA

MARIO Y EL MAGO

THOMAS MANN

LA MUERTE EN
VENECIA

Traducción de Juan José del Solar

MARIO Y EL MAGO

Traducción de Nicanor Ancochea

Prólogo de Francisco Ayala



Edhasa participa de la plataforma digital zonaebooks.com.
Desde su página web (www.zonaebooks.com)
podrá descargarse todas las obras de nuestro catálogo disponibles en este formato.
En nuestra página web: www.edhasa.es encontrará el catálogo completo
de Edhasa comentado.

Título original: *Der Tod in Venedig*
Mario und der Zauberer

Diseño de la sobrecubierta: Edhasa

Primera edición impresa: julio de 2010
Primera edición en e-book: septiembre de 2016

© S. Fischer Verlag, Berlín 1913
© de la traducción de «Muerte en Venecia»:
Juan José del Solar y Edhasa
© de la presente edición: Edhasa 2008, 2010

Avda. Diagonal, 519-521	Avda. Córdoba 744, 2º, unidad C
08029 Barcelona	C1054AAT Capital Federal, Buenos Aires
Tel. 93 494 97 20	Tel. (11) 43 933 432
España	Argentina
E-mail: info@edhasa.es	E-mail: info@edhasa.com.ar

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *Copyright*, bajo la sanción establecida en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita descargarse o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra. (www.conlicencia.com; 91 702 1970 / 93 272 0447).

ISBN: 978-84-350-4636-7

Producido en España

PRÓLOGO

Supongo que al pedírseme un prólogo como introducción a este volumen donde están reunidas dos admirables novelas de Thomas Mann se ha pensado que estoy especialmente calificado para hacerlo por razón de mi familiaridad con la obra de este gran escritor alemán. En efecto, hace ya muchos años traduje, y se publicaron en Buenos Aires, dos de sus obras: *Carlota en Weimar* (*Lotte in Weimar*) y *Las cabezas trocadas* (*Die vertauschten Köpfe*). Escribí por entonces un estudio acerca de él, y hace seis años, con ocasión del centenario de su nacimiento, volví a ocuparme públicamente de su excepcional personalidad en Madrid, Barcelona y Lisboa. Con todo, hasta ahora no había dedicado especial atención a una de las más conocidas, celebradas y –para mí– mejor logradas narraciones de Mann: *La muerte en Venecia*, que se ofrece aquí reunida con *Mario y el mago* (o encantador, o ilusionista, o como quiera verterse al castellano la palabra alemana *Zauberer*).

Aparte, claro está, de haber salido de la misma pluma, estas dos novelitas tienen en común el estar localizada la acción de ambas en Italia. Pero, aunque tal emplazamiento (y las experiencias y reacciones del autor frente al ambiente) acentúen su aire de familia, la orientación de una y otra difiere bastante. *La muerte en Venecia* fue publicada en 1912; *Mario y el mago*, en 1930. Y basta conside-

rar por un momento los cambios ocasionados en la atmósfera espiritual de Europa por el curso de los acontecimientos históricos durante ese lapso de dieciocho años, y las repercusiones que esos cambios no pudieron dejar de haber tenido sobre las actitudes íntimas del escritor, para explicarse las diferencias que separan a una pieza de la otra, espléndidas obras de arte como son las dos, cada cual a su manera y en su propia ley.

En efecto, nuestro autor se vio muy afectado —y, hay que decirlo, penosamente afectado; en verdad, afligido— por las perturbaciones de un mundo cuya hostilidad a los valores que él apreciaba y por los que él vivía iba creciendo de continuo. En otro lugar me he ocupado con alguna amplitud de las dolorosas incomprensiones y estúpidos ataques que por fidelidad a esos valores debió sufrir, y no podría volver aquí sobre eso sino aludir a ello acaso en breve cifra; pues en cierto modo la presión de los acontecimientos históricos y la fidelidad que, en medio de la tempestad, mantuvo Thomas Mann a los delicados valores de la tradición cultural europea se encuentran cifrados en el contraste y, sin embargo, radical congruencia de estas dos novelas que el lector tiene entre las manos.

Cuando su autor escribió *La muerte en Venecia*, apenas transcurrida la primera década del siglo XX, se estaban apurando las postrimerías de la *belle époque*, y poco faltaba para que estallase la primera guerra mundial. En 1930, fecha de *Mario y el mago*, el fascismo —invento italiano que durante muchos años había sido un fenómeno y casi una ridícula curiosidad local— iba a explotar desquiciando el planeta, al surgir ahora, impetuoso y amenazador, en Alemania: las hordas de Hitler ganaban las elecciones al Reichstag. Hay que entender cada una de estas narracio-

nes colocada en su momento y sazón: de la *belle époque* a una época cargada de angustiosas aprensiones.

Creo que, desde este punto de vista, la interpretación cinematográfica que Luchino Visconti hizo de *La muerte en Venecia* es atinada, y refleja bien, incluso exagerado, el sentimiento de madurez ya decadente que impregna las páginas del libro. No por casualidad había elegido el autor de éste la ciudad adriática como lugar para la acción de su novela. Ya desde el tiempo de su poderío político, para no hablar de su posterior decadencia, la república veneciana se había erigido en símbolo hermosísimo y atroz de muerte y de podredumbre; y quienquiera que la visite, hasta hoy, tiene que percibir, si es sensible, el hálito de esa irresistible belleza letal. (Yo mismo, en más de una viñeta literaria, he dado testimonio de tan inquietante impresión.) No me cuesta trabajo imaginar a Thomas Mann, el escritor reconocido, el aclamado novelista de *Buddenbrooks*, sumido en una crisis espiritual de conciencia y de creatividad como aquella en que presenta a su personaje, Aschenbach, huyendo imaginativamente hacia esa especie de muerte deliciosa que está en Venecia, que es Venecia. Pues si el modelo de Gustav Aschenbach fue el músico Gustav Mahler, no por eso representa menos al escritor mismo, al autor de la novela.

En toda obra literaria hay, como es obvio, inevitable y de todos sabido, un reflejo de la personalidad que la ha producido; y si la obra es de carácter narrativo ocurre con mucha frecuencia que el lector ingenuo interprete lo narrado en ella como si fuese un relato autobiográfico. Algo de autobiografía se da, de cualquier modo, en toda novela; pero el reflejo de la realidad personal del hombre que escribió el libro puede ser directo, o desviado por

quién sabe cuántas refracciones; delatar y reproducir en algunos casos hechos concretos, externos y objetivos de su vida, o bien sus emociones íntimas, sus frustraciones, anhelos, temores, fantasías y ensueños. El protagonista de *La muerte en Venecia* es, al comienzo, un claro y deliberado trasunto, un autorretrato en sesgo irónico del escritor que «había aprendido a representar el papel de hombre importante» y que administraba su fama manteniendo una correspondencia con gentes selectas, es decir, del propio autor, tal cual se veía en el espejo de su imaginación creadora.

Los críticos han reconocido en efecto que los rasgos profesionales, sociales y familiares del personaje ficticio reproducen con sólo leves cambios, y muy deliberadamente, los del hombre que lo concibiera: este personaje, Aschenbach, es un escritor de nombre y prestigio ya establecidos (recuérdese que *Buddenbrooks*, publicado en 1901, había colocado a Mann en posición tal), hijo de un burgués alemán y de una madre de estirpe extranjera, y que padece luchas internas en el proceso creativo que, según aparecen expuestas en el texto, tienen el son inconfundible de una experiencia real trasladada al terreno de la ficción. Era práctica constante de nuestro novelista y —pudiéramos decir— constituía su técnica, la de apoyar el relato, que debía alcanzar un alto grado de complejidad simbólica, sobre hechos observados con fría y objetiva sobriedad, estableciendo así el tránsito desde el realismo que prevalecía aún al iniciarse él en las letras hacia las corrientes renovadoras que, por aquel entonces, estaban superando en todas partes ese realismo. Una vez trazado el retrato de Aschenbach a base de su propia imagen (con unos toques, si se quiere, de la figura de Mahler), lanzará al personaje

en su fuga en pos de la muerte, que es sin duda una fuga del escritor, conducido por la fantasía, tras algún inconcreto deseo reprimido para alcanzar en el trayecto de este viaje imaginario, de este vuelo poético, la percepción de signos trascendentales que apuntan a una esfera superior del espíritu.

¿Cuáles son esos signos? Con esta pregunta ingresamos ya en el campo de la invención literaria, donde Thomas Mann es maestro. Un examen atento de la composición de su libro nos revela los recursos técnicos puestos por él en juego para infundir en nosotros el estado de ánimo que nos predisponga a acompañarle y entrar a su lado, o de su mano, en la dicha esfera de altas significaciones. Las intimaciones de muerte se hacen sentir desde muy pronto. El escritor reputado y respetado, «aburguesado», y ahora ennoblecido, que es Gustav von Aschenbach se ha detenido, durante un paseo, a esperar un tranvía junto al cementerio, todo lo cual no es sino cotidiano y corriente. Parecería serlo también, pero ya, sin embargo, con una nota de extrañeza, el que durante su distraída espera vea salir del pórtico del cementerio a un hombre en atuendo deportivo y aspecto extranjero que enseguida atrae su atención y le da una sensación fantasmal. Ese encuentro será el resorte que, por lo pronto, dispara al protagonista hacia lo ignoto de la aventura (una aventura moderada de momento, burguesa todavía, de excursión veraniega a una playa mediterránea). Pero durante el viaje, y cuando ya el veraneante ha decidido dirigirse a Venecia, una nueva aparición turbadora, molesta e igualmente fantasmal surge ante sus ojos: la del viejo verde que, a primera vista, confundió por sus movimientos, actitud y conducta con un joven entre otros, pero que enseguida

muestra ser un anciano sin dignidad, vejestorio repugnante, maquillado, que zascandilea y termina por embriagarse. Esta figura, que desempeña, como la del viajero en el cementerio, un papel sólo accesorio, pues nunca más vuelve a aparecer en la narración, prefigura su propio destino, ya que más adelante, enamorado del adolescente polaco, Aschenbach se dejará teñir el pelo y maquillar la cara por un barbero oficioso. Son espejos perversos que distorsionan y exageran su fisonomía, no tanto física como moral, de igual manera que lo será, hacia el final, el director del grupo de músicos mendigos, caricatura viviente del artista con su azorante combinación de genialidad y vileza, de superior fascinación e invencible repulsa.

Junto a estos símbolos, son otros muchos los que usa Mann, siempre con la misma técnica de apoyarse en los objetos de la realidad más comprobable o, siquiera, probable. Así, por ejemplo, la góndola que, un poco en contra de su voluntad y bajo resignada protesta, lo transporta al Lido, «negra, como sólo pueden serlo, entre todas las cosas, los ataúdes», hace pensar al viajero en la noche sombría, en el ataúd y en el último viaje silencioso, y es clara referencia a la barca de Caronte bogando hacia la laguna Estigia. (Y no olvidemos por otra parte que el propio apellido de Aschenbach significa, literalmente, «arroyo de cenizas», alusión al destino postrero del hombre que en la corriente de su vida lleva anticipada ya la muerte infalible.) Vendrá luego la contaminación, la epidemia, el mal olor, la pesadilla que agotará sus fuerzas... Hasta esa fruta, demasiado madura y blanda, que va a transmitirle el germen mortífero puede valer como un símbolo de su caída. De esta manera, con meditado y calculado arte en el que oportunamente se hace entrar la cita de Platón

en cuanto estímulo intelectual para una reflexión del artista acerca de la esencia del erotismo que le ha invadido, expresa en fin la obra el proceso dionisiaco desde lo razonable-burgués hasta la exaltación estética encarnada y convertida en transporte vital que, por paradójica, no tendrá otra salida que la de la muerte.

La lealtad de Thomas Mann a los valores más altos del espíritu se manifiesta en esta preciosa novela como compromiso con las tendencias literarias de su momento histórico, que era —dicho queda— el de unas prolongadas postimerías de la *belle époque*. Pero la calma casi extática de ese momento, que tanto se prestaba al cultivo y florecimiento de una delicada, sensible y refinadísima melancolía, era preludio de la tormenta en ciernes. La primera guerra mundial desencadenaría enseguida fuerzas brutales que habían de atormentar al mundo y obnubilar muchos cerebros. El de nuestro escritor, tan lúcido, no dejó de percibir la presencia de esas fuerzas siniestras, ni su conciencia de intelectual, tan alerta, iba a permitirle desentenderse de su amenaza. La novelita *Mario y el mago* es —entre otros escritos suyos de diversa índole— un testimonio rendido en términos de creación poética.

Por su propia declaración sabemos que la escribió casi de un tirón en 1929 (el año, notémoslo, en que levantaba la cabeza el nazismo alemán), sirviéndose de las impresiones guardadas en su memoria de cierto incidente que durante unas vacaciones anteriores había presenciado en Forte di Marmi, cerca de Viareggio. Los críticos que se han ocupado de esta narración no han pasado de largo por las fuertes implicaciones políticas que contiene. Ahí, el mago, Cipolla —cuyo nombre tiene por lo pronto una inflexión cómica: la cebolla es una modesta hortaliza que

puede hacernos llorar—, un «artista» que además de sus juegos de prestidigitación y trucos de baraja posee dotes extraordinarias de hipnotizador, actúa frente al público sometiéndolo a su voluntad, humillándolo y degradándolo, a la vez que le encanta. Tras domesticar a algunos espectadores recalcitrantes, ha comenzado con sencillos experimentos matemáticos y juegos de cartas para proceder enseguida a demostraciones más impresionantes de su poderío, tales como la de poner rígido a uno de los jóvenes espectadores con la cabeza apoyada sobre una silla y los pies en otra para sentarse sobre él como en un banco, hasta obligar en fin a varias personas a que bailen contra su voluntad sobre el tablado. Este mago de feria, que por dos veces ha alzado su mano derecha haciendo el saludo romano, y que por último sugestiona al inocente camarero Mario para que, entregado por entero a su albedrío, haga el ridículo en una patética y bufa transferencia de sentimientos, no hay duda de que representa a Mussolini, entonces en el apogeo de su gloria. Y toda la situación puede interpretarse sin dificultad alguna como una alegoría de la Italia sometida al fascismo, con la contradictoria mezcla de exaltación y repulsión que el público de Cipolla siente frente al sospechoso mago.

Pero el caso es que Thomas Mann, el autor del relato, no quería prestarse demasiado a tan obvia interpretación, o —mejor— no quería reducirse a ella, y creo poder imaginarme bien por qué. Reducir su obra a una sátira del régimen fascista y su Duce, o incluso a un análisis esquemático de las fuerzas psicológicas y sociales en que se sustentaba, hubiera sido tanto como destacar un solo aspecto, el más ostensible, de su total estructura, vinculándolo a un fenómeno político en sí mismo transitorio;

esto es, hacer que la anécdota fingida en la novelita remitiera a otra anécdota —el régimen de Mussolini—, en lugar de remitir hacia una visión profunda de rasgos que, para bien o para mal, son permanentes en la condición humana. Los lectores, y también muchas veces esos lectores calificados que son los críticos, propenden a dejarse satisfacer con tales referencias factuales, evitando así la necesidad de escrutar en profundidades que pudieran ser abismáticas. Y al contentarse de este modo con haber identificado en la obra aquello que enseguida se destaca por su parentesco con la experiencia cotidiana, sean las peripecias de la vida pública con sus antagonismos, sean las de la vida privada en cuanto se presta a la curiosidad chismosa, lo que hacen es volcar la realidad imaginaria en el común vertedero de la realidad práctica, pasando por alto —o por bajo, mejor dicho— la sutil complejidad que, en su ilusorio cuerpo, encierra la obra artística, como el espectador que de un cuadro sólo advierte la escena pintada en su lienzo. Lo cual es una mala manera de caer en la trampa del arte, tragándose su mentira. Pues no olvidemos que, según Platón señala, los poetas son mentirosos; que la obra de arte, con su reticencia e ironía, constituye un engaño y, en tal sentido, su éxito consistirá, aunque parezca paradójico, en que se la tome por lo que no es. Entre las maneras de sucumbir a su apariencia, la más burda, pero no por ello la menos frecuente, es tomar el poema por tesis, alegato, diatriba, apología, lamentación, en suma: vida.

En efecto: bajo la superficie falaz que consiente asociar la obra de imaginación poética con las cuitas del vivir diario, el poema (y llamo poema a toda obra de arte literario) es por su propia naturaleza ambiguo, y alberga en su seno la posibilidad de múltiples interpretaciones, tal vez

inconciliables, en todo caso diferentes, que invitan a una paralizante perplejidad. Los detractores políticos que durante un cierto período de la segunda posguerra mundial atacaron con saña a nuestro autor acusándolo de tibio, o de remiso, o de irresoluto e insuficiente en su actitud frente al totalitarismo fascista, pueden tener en esto una sombra de justificación, ya que la creación literaria quizás enerva y quita la energía para actuar con decisión ciega. Pues ¿no cabe incluso, en *Mario y el mago*, sentir alguna simpatía compasiva por el particular destino de ese patético personaje que es el mismo mago Cipolla? Desde el ángulo de la política, al enemigo no hay que darle cuartel. Los poetas deben, así, ser expulsados de la república, según Platón decretaba. Pero Platón era también un poeta, de manera que no deben tomarse sus afirmaciones al pie de la letra y por su sentido superficial.

FRANCISCO AYALA, 1982

LA MUERTE EN VENECIA

1

Gustav Aschenbach —o Von Aschenbach, como se le conocía oficialmente desde su quincuagésimo aniversario— salió de su apartamento de la Pinzregentenstrasse, en Munich, para dar un largo paseo a solas. Era una tarde de primavera de aquel año de 19..., que durante meses mostró a nuestro continente un rostro tan amenazador y cargado de peligros. Sobreexcitado por el difícil y azaroso trabajo matinal, que le exigía justamente en esos días un máximo de cautela, perspicacia, penetración y voluntad de rigor, el escritor no había podido, ni siquiera después de la comida, detener en su interior las expansiones del impulso creador, de ese *motus animi continuus* en el cual reside, según Cicerón, la esencia de la oratoria, ni había encontrado tampoco ese sueño reparador que, dado el creciente desgaste de sus fuerzas, tanto necesitaba una vez al día. Por eso decidió salir de casa después del té, confiando en que un poco de aire y movimiento lo ayudarían a recuperarse y le procurarían una fructífera velada.

Principiaba el mes de mayo, y, tras varias semanas húmedas y frías, había llegado un tiempo falsamente estival. Aunque vestido sólo de hojas tiernas, el Jardín Inglés olía a moho como en agosto y se hallaba, en las zonas próximas a la ciudad, repleto de carruajes y transeúntes. En la posada del Aumeister, adonde lo condujeron caminos cada vez más silenciosos y apartados, pudo observar Aschen-

bach, por un momento, la animación popular del jardín, a cuyos bordes aguardaban unas cuantas berlinas y coches de lujo; de allí, cuando el sol empezaba a ponerse, emprendió la vuelta saliendo del parque, a campo traviesa, y como se sentía cansado y por el lado de Föhring amenazaba tormenta, decidió esperar, junto al Cementerio del Norte, el tranvía que habría de llevarlo directamente a la ciudad. La parada y sus alrededores estaban, por casualidad, totalmente desiertos. No se veía un solo coche en la Ungererstrasse, entre cuyo adoquinado deslizábanse, solitarios y brillantes, los rieles del tranvía de Schwabing, ni en la Föhringer Chaussee. Nada se movía tras el cerco de las marmolerías, donde las cruces, lápidas y monumentos funerarios ofrecidos en venta formaban un segundo cementerio, deshabitado, frente al cual se alzaba, silencioso entre los últimos resplandores del día, el edificio bizantino de la capilla mortuoria. La ornamentación de cruces griegas y figuras hieráticas pintadas en tonos claros sobre la fachada alternaba con inscripciones en letras doradas, simétricamente dispuestas, que reproducían una selección de frases bíblicas alusivas a la vida futura: «Entrarán en la mansión de Dios» o «Que la luz perpetua los alumbré». Aschenbach llevaba ya varios minutos de seria distracción descifrando esas fórmulas y dejando que las miradas de su espíritu se perdiesen en las transparencias de aquel misticismo cuando, volviendo de su ensoñación, divisó en el pórtico, por encima de las dos bestias apocalípticas que vigilaban la escalera, a un hombre cuyo inusitado aspecto marcó un rumbo totalmente distinto a sus pensamientos.

Era difícil determinar si había salido de la capilla por la puerta de bronce, o si, viniendo de fuera, había subido allí de improviso. Sin profundizar particularmente en la

cuestión, Aschenbach se inclinaba por la primera hipótesis. De mediana estatura, flaco, sin barba y con una nariz extrañamente roma, el hombre tenía esa piel lechosa y cubierta de pecas típica de los pelirrojos. A todas luces no era de origen bávaro; al menos el sombrero de fieltro de alas anchas y rectas que cubría su cabeza le imprimía un aire foráneo, de oriundo de lejanas tierras, si bien es cierto que llevaba a la espalda una de esas mochilas típicas del país y, al parecer, vestía un amarillento traje de paño tiroles con correa. Una esclavina impermeable colgaba de su antebrazo izquierdo, apoyado en la cintura, y en la mano derecha empuñaba un bastón con contera de hierro que mantenía fijo en el suelo, y en cuyo puño, teniendo él los pies cruzados, descansaba su cadera. Con la cabeza erguida, de suerte que su manzana de Adán, pelada y prominente, adquiría aún mayor realce en el magro cuello que emergía de la camisa deportiva, escrutaba la lejanía con sus ojos incoloros, de pestañas rojizas, entre las cuales, y armonizando extrañamente con su nariz corta y achatada, se abrían dos enérgicas arrugas verticales. Esto —y acaso la altura del lugar en que se hallaba reforzara esta impresión— daba a su postura un aire dominador e imperioso, temerario y hasta fiero; pues ya fuera porque los reflejos del poniente lo obligaran a hacer muecas, ya porque tuviese una deformación permanente en el rostro, sus labios parecían excesivamente cortos: se habían replegado por completo detrás de los dientes que, blancos y largos, sobresalían en el centro, descubiertos hasta las encías.

Es posible que al examinar al forastero con una mirada entre inquisitiva y distraída, Aschenbach pecase de indis-

creto, pues de pronto advirtió que el otro respondía tan directa y agresivamente a su mirada, con la intención tan evidente de llevar las cosas al extremo y obligarle a bajar la vista que, penosamente confundido, se volvió y empezó a pasearse a lo largo del cerco, con el eventual propósito de no prestar más atención al individuo. Un minuto después ya lo había olvidado. Pero ya fuera que los aires de excursionista del forastero incidiesen en su imaginación, o que entraran en juego otras influencias psíquicas o físicas, lo cierto es que notó, sumamente sorprendido, una curiosa expansión interna, algo así como un desasosiego impulsor, una apetencia de lejanías juvenil e intensa, una sensación tan viva, nueva o, al menos, tan desatendida y olvidada hacía tanto tiempo que, con las manos a la espalda y la mirada fija en el suelo, permaneció un rato inmóvil para analizar la sensación en su esencia y objetivos.

Eran ganas de viajar, nada más; pero sentidas con una vehemencia que las potenciaba hasta el ámbito de lo pasional y alucinatorio. De su deseo surgieron visiones; su imaginación, no apaciguada aún desde que iniciara la pausa en el trabajo, y empeñada en representarse de golpe todos los horrores y prodigios de la abigarrada Tierra, se forjó con ellos un modelo. Y vio, vio un paisaje, una marisma tropical bajo un cielo cargado de vapores, un paisaje húmedo, exuberante y monstruoso, una especie de caos primigenio poblado de islas, pantanos y cenagosos brazos de río; entre una lasciva profusión de helechos, sobre una maraña de vegetación ubérrima, turgente y de disparatadas floraciones vio erguirse velludos troncos de palmera, próximos y lejanos; vio árboles extrañamente deformados hundir sus raíces en un suelo de aguas estancadas y sombríos reflejos verduzcos, donde, entre flores acuáti-

cas de color lechoso y grandes como bandejas, grupos de aves exóticas de pico monstruoso y cuello hundido miraban de soslayo, inmóviles en medio de los bajíos; entre las nudosas cañas de un bosque de bambúes vio brillar las pupilas de un tigre acechante... y sintió su corazón latir de miedo y de enigmáticos deseos. Desvanecida la visión, Aschenbach sacudió la cabeza y reanudó su paseo a lo largo del cerco de las marmolerías.

Al menos desde que contaba con medios para disfrutar a su antojo de las comunicaciones internacionales, viajar no había sido para él sino una medida higiénica que, aun contra su voluntad, era preciso adoptar de tanto en tanto. Excesivamente ocupado con las tareas que le imponían su yo y el alma europea, gravado en exceso por el imperativo de producir, y demasiado reactivo a la distracción para enamorarse del abigarramiento del mundo exterior, se había contentado con la idea que cada cual puede hacerse de la superficie de la Tierra sin alejarse demasiado de su propio círculo, y nunca había sentido la menor tentación de abandonar Europa. Sobre todo desde que su vida empezara a declinar lentamente, desde que el miedo a no llevar su obra a término —esa preocupación, tan propia de los artistas, de que la arena del reloj pueda escurrirse antes de que hayan culminado su tarea y logrado su plena realización— dejara de ser un simple capricho desdeñable, su vida exterior se había limitado, en forma casi exclusiva, a la hermosa ciudad que le servía de patria y a la severa casa de campo que se había hecho construir en la montaña y en la cual pasaba los lluviosos veranos.

Además, aquel capricho que tan tardía y súbitamente acababa de asaltarle no tardó en ser morigerado y rectificado por la razón y una autodisciplina practicada des-

de sus años juveniles. Tenía la intención de no partir al campo antes de haber avanzado hasta cierto punto la obra para la cual vivía, y la idea de recorrer mundo, alejándose de su trabajo algunos meses, pareció demasiado inconsistente y contraria a sus planes para ser tomada seriamente en cuenta. No obstante, sabía muy bien de qué profundidades había emergido tan de repente aquella tentación. Afán impetuoso de huida —¿por qué no confesárselo?— era esa apetencia de lejanía y cosas nuevas, ese deseo de liberación, descarga y olvido, ese impulso a alejarse de la obra, del escenario cotidiano de una entrega inflexible, apasionada y fría. Ciertamente es que la amaba, como también amaba —o casi— esa enervante lucha, diariamente renovada, entre su orgullosa y tenaz voluntad, tantas veces puesta a prueba, y una creciente lasitud que nadie debía sospechar en él y que nada, ningún síntoma de flaqueza o de incuria, debía dejar traslucir en el producto de su labor. Pero también parecía razonable no tensar demasiado el arco, ni empeñarse en sofocar una necesidad que tan vivamente irrumpía. Pensó en su trabajo, pensó en el pasaje en que ese día, como el anterior, había debido abandonarlo de nuevo, y que no parecía muy dispuesto a someterse a un tratamiento paciente ni a un veloz golpe de mano. Volvió a examinarlo, tratando de apartar o resolver el obstáculo, pero se rindió con un escalofrío de disgusto. Y no es que el pasaje fuera particularmente difícil, no; lo que lo paralizaba eran los escrúpulos del desgano, que se le presentaba como una insatisfacción imposible de contentar con nada. Ciertamente es que ya de joven había considerado la insatisfacción como la esencia y la naturaleza más íntima del talento, y por ella había refrenado y enfriado el sentimiento, al que sabía propenso a conformarse con un alegre «más

o menos» y una perfección lograda a medias. ¿Se quería vengar ahora su esclavizada sensibilidad abandonándolo, negándose a dar impulso y a prestar alas a su arte, llevándose consigo todo el placer, todo el encanto de la forma y la expresión? No es que lo que escribiese fuera malo: esa era, al menos, la ventaja de su edad, que lo hacía sentirse en todo momento, y muy serenamente, seguro de su maestría. Pero mientras la nación la honraba, él mismo estaba descontento de ella y tenía la impresión de que su obra no ofrecía muestras de ese humor lúdico y fogoso que, fruto de la alegría, sustentaba, más que cualquier contenido intrínseco o mérito importante, el deleite del público lector. Temía el verano en el campo, la soledad en esa casita compartida con una criada que le preparaba la comida y un mayordomo que se la servía; temía el rostro familiar de las montañas, cuyas cumbres y laderas circundarían de nuevo su insatisfecha morosidad. Le hacía falta, pues, un paréntesis, cierto contacto con la improvisación y la holgazanería, un cambio de aires que le renovara la sangre a fin de que el verano fuese tolerable y fecundo. Viajar, sí..., aceptaba la idea. No demasiado lejos; no precisamente hasta el país de los tigres. Una noche en litera y tres o cuatro semanas de descanso en uno de esos centros de veraneo cosmopolitas del entrañable sur...

En esto pensaba mientras el ruido del tranvía se iba aproximando por la Ungererstrasse; y al subir decidió consagrar aquella tarde al estudio de mapas e itinerarios. Ya en la plataforma, se le ocurrió buscar con la mirada al hombre del sombrero de fieltro, compañero, al fin y al cabo, de una espera tan rica en consecuencias. Pero no logró descubrir su paradero, pues no estaba donde lo había visto poco antes, ni en la parada, ni dentro del tranvía.