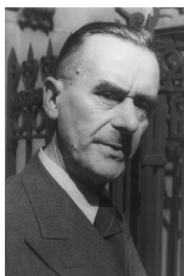


SANTIAGO MARTÍN ARNEDO

LA TENTACIÓN DEL SILENCIO

Literatura alemana a comienzos del siglo xx



COMARES LITERATURA

LA TENTACIÓN DEL SILENCIO
LITERATURA ALEMANA A COMIENZOS DEL SIGLO XX

SANTIAGO MARTÍN ARNEDEO

LA TENTACIÓN
DEL SILENCIO

*Literatura alemana
a comienzos del siglo XX*

GRANADA, 2021

COMARES LITERATURA

Este libro ha sido cofinanciado por el Departamento de Filologías
Inglesa y Alemana de la Universidad de Granada.

Diseño de cubierta y maquetación:
Miriam L. Puerta

© Santiago Martín Arnedo

© Editorial Comares, 2021

Polígono Juncaril

C/ Baza, parcela 208

18220 • Albolote (Granada)

Tlf.: 958 465 382

<http://www.editorialcomares.com> • E-mail: libreriacomares@comares.com

<https://www.facebook.com/Comares> • <https://twitter.com/comareseditor>

<https://instagram.com/editorialcomares>

ISBN: 978-84-1369-244-9 • Depósito Legal: Gr. 1255/2021

Impresión y encuadernación: COMARES

A Luis, a Felipe

SUMARIO

PRÓLOGO.	XI
1. CRISIS DEL LENGUAJE Y ONTOLOGÍA ROMÁNTICA: HOFMANNSTHAL	1
Un siglo que arranca	1
Raíces de una problemática	8
La perplejidad de Lord Chandos.	9
Un cuño romántico radical.	13
Reactualización del debate en la <i>Wiener Moderne</i>	18
¿El silencio como salida?	24
2. EL SENTIDO DEL SINSENTIDO: KAFKA	31
Un relato acabado dentro de una novela inacabada	36
¿Inspiración teológica?	38
«El mal» como punto de partida	43
Un núcleo de inspiración	47
El (sin)sentido del sufrimiento	51
3. INACCESIBLE DIOS: RILKE	55
Al socaire de la noche	61
Entre lo visible y lo invisible	63
Un discurso misterioso	69
Rilke encuentra a Spinoza	70
¿Un libro de oraciones?	75
Un dios ajeno a la voluntad humana	77
Lejanía incommensurable	80
Oscuridad ilimitada	86

4. AL FILO DE LO IRRACIONAL: KASCHNITZ	89
Lo «inquietante»	92
Inquietud metafísica	93
Inquietud psicológica	99
La transformación del personaje	106
Las raíces de la vida	107
Una infancia no superada	112
5. EL DRAMA SENSUAL: THOMAS MANN	117
Estructura musical y temporalidad	118
Los peligros del esteticismo	122
La enfermedad del artista	127
La muerte	128
La belleza y lo terrible	130
NOTA	133
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	135

PRÓLOGO

Suena paradójico que algunos de aquellos que dedicaron su vida a la palabra, incluso de forma obsesiva, que aquellos escritores, cuya vocación eclipsó cualquier otra actividad en su vida por secundaria, por inesencial, muchos de ellos solitarios consumados, escritores unidos por una lengua (el alemán), por una época (el comienzo del siglo xx) y por una geografía (el centro de Europa); suena paradójico que fueran precisamente ellos los que sintieran de forma tan acuciante el vértigo del silencio, la insatisfacción con aquello que precisamente les procuraba su mayor consuelo: la palabra. La tentación, a la que hicieron frente, fue callarse ante la intuición de la existencia de una zona inexpresable, impenetrable, de un territorio de sombras que nunca sale a la luz.

Disfrazados con sus modernas ropas de místicos medievales, horadaron el muro del lenguaje con la intención de poder acercarse hacia esa zona cuya naturaleza desconocemos, que se escabulle siempre como un pez resbaladizo, deseosos de proseguir el camino hacia un punto inalcanzable en la línea de un horizonte difuso. Una tarea emprendida una y otra vez, como resignados Sísifos, que frustra la necesidad íntima de hacer hablar al cielo o al yo, y que cada día parece arrancar desde el mismo punto en que se empezó el día anterior.

Lord Chandos, el *alter ego* de Hofmannsthal, desesperó de acudir a la razón para argumentar sobre las cuestiones más cotidianas de la vida; Joseph K., ese protagonista kafkiano envuelto en un incomprensible proceso, es incapaz de recabar información fiable sobre su propia situación; el peregrino que da voz a Rilke merodea una y otra vez por los límites del mundo visible sin poder internarse en el invisible; la niña misteriosa que visita a Kaschnitz en su literatura cuestiona desde su mirada lacónica la realidad convencional; por último, el Aschenbach de Thomas Mann callará ante un deseo que lo trastorna y consume hasta conducirlo a la muerte. Todos ellos tienen sus razones para superponer la elusión a la alusión.

Pero evidentemente no podían callar, la vida hubiera perdido su fuelle, su sentido. Les acuciaba la necesidad de hablar, aunque fuera dando un rodeo. Sospechaban que no les quedaba otra, si es que al menos querían dar fe de la existencia de lo inexpresable, *das Unaussprechliche*. Igual que el filósofo Wittgenstein, tuvieron que servirse de las palabras para poder luego relativizarlas o delimitarlas.

Ciertamente tiene algo de paradójico. En esto Kafka fue el maestro. Toda su narrativa parece girar alrededor de algo que no se ve, pero que sin embargo pesa sobre el espíritu del lector con más fuerza que lo manifiesto, de suerte que lo no escrito parece estar más presente que lo escrito. La ausencia se ha adueñado, en el drama al que asistimos como espectadores, del papel protagonista de la presencia.

Cinco autores desfilan por estas páginas exhibiendo cada uno a su manera su estrategia, su forma de rehacer y zurcir los retales que el telar de la existencia les presenta. Kafka, Rilke, Hofmannsthal, Kaschnitz y Thomas Mann coinciden en habitar en el presentimiento, en la maestría del lenguaje y en la violencia sobre la palabra para hacerle salir, por así decir, de ella misma.

¿No reside acaso una clave esencial de *La muerte en Venecia* de Thomas Mann (1875-1955) en el silencio que envuelve al protagonista, un artista solitario, un escritor de éxito que ha alcanzado la madurez? Éste decide viajar a tierras extranjeras y poner tierra de por medio para encontrar un bálsamo, un remedio, para un repentino agotamiento creativo y de paso, un contrapunto distendido a su rigurosa y disciplinada vida de intelectual.

Es el silencio que guarda el viajero, esa figura que puede pasar varias jornadas sin entablar diálogo con nadie. Es el silencio del que prefiere observar a intervenir o involucrarse. Es el silencio del que se refugia en una imaginación hipersensibilizada a la que acuden «los pensamientos, más graves y extraños», eludiendo así una realidad que jamás responde al alcance desmesurado de sus expectativas. Es el silencio del que se descubre sometido a la belleza, a la inconsciencia de la juventud, a la sensualidad de la piel; el silencio del que intenta disimular la pérdida de la respetabilidad durante tantos años sostenida, la socavación de sus valores burgueses, y entonces se lamenta del extravío: «¿dónde me he metido?, ¿dónde me he metido?».

Del que cede ante la imposición del caos sensual frente al orden de las ideas, ante la incertidumbre frente a la seguridad, ante la enfermedad frente a la salud. Del que se ampara en el desbarajuste general, en el río revuelto en el que se ha convertido la ciudad de Venecia, azotada por la pandemia, que siempre juega a favor de los delirios caprichosos y secretos del amante. El terreno fronterizo de la irracionalidad, donde se intuyen profundidades que la sobriedad no permite, aunque el ánimo se siente huérfano y la imaginación no siente más límites que sus propias fantasías. La soledad puede

conducir los razonamientos hasta extremos insospechados, apartándose del llamado sano sentido común:

«Las observaciones y vivencias del solitario taciturno son a la vez más borrosas y penetrantes que las del hombre sociable, y sus pensamientos, más graves, extraños, y nunca sin cierto halo de tristeza. Ciertas imágenes e impresiones de las que sería fácil desprenderse con una mirada, una sonrisa o un intercambio de opiniones, le preocupan más de lo debido, adquieren profundidad e importancia en su silencio y devienen vivencia, aventura, sentimiento. La soledad hace madurar lo original, lo audaz e inquietantemente bello, el poema. Pero también engendra lo erróneo, desproporcionado, absurdo e ilícito». (*La muerte en Venecia*).

Un artista que identifica con la decadencia de una ciudad enferma, Venecia, su trágico destino final; una ciudad asolada por una epidemia que todos intentan ocultar, de la que nadie habla, un bello cascarón que alberga un interior podrido, quizá el reflejo de una sociedad que tras el cambio de siglo se ve incapaz de hacer frente a la crisis incipiente de los valores que la sustentaron en el siglo XIX.

Por eso entra el lenguaje en crisis, porque las palabras han envejecido con el tiempo, y hay que reinventarlas, de ahí la proliferación de las vanguardias, de los experimentos con los medios formales del arte, que entran en una espiral de reflexividad que lo acaban alejando del gran público. Al final, los artistas han cedido a los caprichos del intelectual, y las pretensiones del entendimiento abstracto cosifican el arte en busca de la radical novedad. Los objetos artísticos se convierten bien en complicados entramados de razonamientos, como es el caso de la música dodecafónica, en la que cada sonido aparece siempre en una orden predeterminado, más allá del gusto de su creador, bien en una improvisación sin razonamiento alguno, originada directamente en el mundo del subconsciente, y no falseada por la mediación de la consciencia del artista. Pero, ante estos dos extremos, una lógica constructiva excesiva o la arbitrariedad máxima, el arte ha de encontrar su punto medio. Sentirse libre al tiempo que avanza mediante reglas. Satisfacer al entendimiento y a la fantasía por igual.

El arte no puede por otra parte desconectarse de la raíz espontánea de la vida ni de la sensibilidad del lector. Y estos cinco escritores fueron bien conscientes de ellos. Ninguno de ellos se apuntó a la moda de ruptura radical con la tradición. No fueron en rigor vanguardistas. Sin embargo, iniciaron universos propios, sintieron la necesidad, por así decir, de comenzar desde el principio desde ellos mismos.

Y en ese comienzo no todo puede quedar aclarado o explicado, como si de novelas de entretenimiento se tratara. En este sentido, posiblemente haya sido Luchino Visconti quien, en su adaptación cinematográfica homónima (*Morte a Venezia*, 1971), haya acertado a reflejar con más sutileza

el espíritu de la historia de Aschenbach a través de sus demoradas escenas, como cristalizadas postales antiguas, sin palabras apenas, sin diálogos, solo miradas, gestos, perspectivas y deseos, conatos y frustraciones, colores pastel sin contornos, horizontes marinos melancólicos y difusos, chapoteos de góndolas en aguas estáticas y opacas, y todo este gigantesco lienzo animado por la música de Gustav Mahler, quien en la película suplanta al escritor en el papel protagonista.

Toda la historia, la emoción y aún la intensidad del deseo descansan sobre una radical *incomunicación* entre el amante distante y su objeto de deseo, que encarna la cándida bisonñez de la juventud, desconocedora del efecto perturbador que ejerce sobre el artista.

En verdad, si se hubiera presentado la ocasión de un eventual acercamiento entre el protagonista y el muchacho, «no habría sabido qué decirle ni cómo reaccionar», confesaba Thomas Mann, quien nunca negó el trasunto autobiográfico de la novela. Posiblemente se hubiera asustado. Desilusionado incluso. Es el muro de silencio lo que excita la creatividad del artista de la palabra, esa soledad que, decíamos, posibilita lo excelso, pero que aleja del sano juicio.

* * *

Ludwig Wittgenstein (1889-1951) y Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) también ensayaron el silencio como salida de urgencia frente a las numerosas controversias que parecían abocar exclusivamente a la incongruencia. ¿Por qué no has de mentir? ¿Por qué conservar la esperanza? Este tipo de preguntas se presenta en la cotidianidad, y se resuelven sobre la marcha, echando mano de ciertas convenciones, de ciertas intuiciones heredadas de nuestros mayores, de lo que hemos oído, de lo que hemos leído, de lo que nos han enseñado, pero en las que no hemos profundizado analíticamente. Y casi mejor así, moverse en cierta zona de irreflexividad, entre dos aguas, porque si sometiésemos al análisis de la razón, que suele ser muy efectivo destruyendo y muy estéril construyendo, los motivos por los que actuamos, podría ocurrirnos lo que le pasó a Hofmannsthal, que de pronto se sintió incapaz de razonar con detalle sobre cada uno de los juicios morales que le salían al paso. Y tuvo que renunciar a explicarse.

Precisamente aquello que más importa, carece lingüísticamente de una referencia (unívoca) y hablar de lenguaje qué no es sino hablar de pensamiento. Si nos fallan las palabras se debe a que nos fallan los pensamientos. En este sentido Wittgenstein llegaría a sostener incluso que «los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo», [*die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt*].

Mas la razón de la impotencia del lenguaje no estriba solamente en una defectuosa incomprensión de las reglas de su uso y por ende de una mala

utilización del mismo. Es decir, no es que pudiéramos llegar a discutir con propiedad sobre tales temas una vez sorteadas las trampas que nos tiende el lenguaje. No. El lenguaje describe el mundo, y el sentido del mundo, afirma Wittgenstein, reside fuera de éste. Es decir, que para los fines últimos de la vida no es relevante si las estrellas están dispuestas de esta o de aquella manera o si se atraen con esta o aquella velocidad. Solo es relevante desde una perspectiva instrumental, es decir, de supervivencia, para manejarnos exitosamente en nuestro trato con el mundo de la materia. De hecho, afirma Wittgenstein, la forma en que está hecho el mundo «es totalmente indiferente para lo más alto». La problemática de la existencia (que el mundo *sea*) se prioriza sobre la de su esencia (*qué sea* el mundo). Aunque llegásemos a una descripción totalmente satisfactoria del mundo y de las causas que lo entreveran, no habríamos llegado a ningún lado, porque los «hechos pertenecen todos a la tarea, no a la solución».

La única salida ante la necesidad de hablar sobre lo más alto es por tanto la renuncia a hacerlo. No hablar. Guardar silencio. Hablando solo conseguimos estropear el asunto. Un silencio elocuente, bien es verdad, pues Wittgenstein sabe que esta no es «la última palabra». Hofmannsthal es aún más optimista, y aguarda a que en el futuro aparezca un lenguaje misterioso en el que pudiese por fin expresarse y hablar con el Creador.

* * *

El lenguaje está anclado en el suelo, pero tensionado en su vocación de trascender, en su aspiración a la verticalidad, esa verticalidad que tanto buscaba Rilke en las ciudades, de ahí su entusiasmo con paisajes como los de Toledo o Ronda, «asentada sobre la mole de rocas cortadas a pico y separadas por el tajo estrecho y profundo del río», apunta el poeta.

Con Rainer Maria Rilke (1875-1926) se nos abre otra perspectiva para abordar el silencio respecto al misterio que fecunda la vida, respecto al sentimiento místico del que se topa con el Ser, pero no con la Nada. Y ante la efectividad del primero y la angustia que suscita la segunda, entre dos totalidades, se pregunta el poeta con incertidumbre hasta dónde puede llegar su mirada, hasta dónde sus palabras. Para colmo de males, ante la pregunta formulada, ante la exigencia de respuestas, nada se escucha. Al Creador, o a la Naturaleza, parece resultarle indiferente su creación. Es un sinsentido mendigar la aprobación de un ente completamente perfecto e impertérrito.

Dicha propuesta argumental, el del hombre clamando solo, como Job, frente a la indiferencia del cosmos, arranca ya desde Aristóteles, quien negaba a la divinidad, acabada e inmóvil, un interés tan bajo, debido a la vulgar fugacidad de los asuntos humanos; pasa por autores como Plotino, para quien lo perfecto es idéntico a sí mismo e inexpresable, o Spinoza, quien afirmaba que el que ama a Dios no puede exigirle a su vez a Dios que lo ame

a él; y desemboca en Rilke, para quien el misterio está siempre más allá, rebasando cualquier imagen acabada o proyección antropomórfica del objeto de nuestro amor:

Ich glaube an Alles noch nie Gesagte.

Yo creo en lo nunca dicho todavía.

Ni lo bueno ni lo malo caen, como la lluvia, desde arriba. No es esa la labor divina, el tener el corazón en un puño pendiente de nuestra voluntad caprichosa. El ámbito sagrado, según esta propuesta hermenéutica, se desmarca radicalmente de esa familiar figura de un Dios amoroso, como un ser que cómplicemente simpatiza con el anhelo de sus creaturas. Quizá precisamente la que más sentido tendría.

* * *

No supo Franz Kafka (1883-1924) prescindir de las infinitas variaciones sobre las que construyó su eterna pregunta sin respuesta. El escritor checo nos propone tocar una y otra vez a la misma puerta, una puerta que permanece cerrada. Una puerta que quizá sea una falsa entrada. ¿A qué viene esta condición desesperada del que grita en el desierto? Quizá llevaba razón Scholem cuando aconsejaba leer los escritos de Kafka a luz del libro de Job. Ya le advertían al paciente Job, cuando este desesperaba de un sufrimiento que no sabía explicarse, y sobre todo que no merecía, siendo hombre piadoso como era: «grita si quieres, ¿quién te responderá?».

Rilke emularía esta cita bíblica, seguramente de modo inconsciente, al comienzo de sus *Elegías*, cuando se pregunta quién, si él gritase, le escucharía desde los órdenes de los ángeles. La penuria incontestada, de la que nadie se responsabiliza, lleva incluso a considerar en última instancia al nacimiento como la única causa de la misma. En palabras de Calderón de la Barca: «el delito mayor del hombre es haber nacido». Como se ve, el enfoque interpretativo se sitúa en una clave muy radical. No es este contexto determinado, u otro potencial, el que determina la insatisfacción antropológica, sino la misma hechura de la situación en general, del estar, del ser, y de que el mundo exista. De ahí esa tensión vertical del discurso, que nunca puede contentarse con lo dado.

Ya no se puede uno acoger, tras la lectura de Kafka, a las grandes códigos tradicionales de valoración, ni trascendentales ni terrenales, que intentaban justificar las tribulaciones en este valle de lágrimas que es la vida. La propia idea de sujeto, de justicia o de verdad, han perdido consistencia. Porque aun habiendo islas de sentido, el todo en su conjunto chirría. Y así lo refleja Kafka en su escritura. Todo lo que es prístino en el detalle de la narración kafkiana se emborrona o se desmorona cuando se lo contempla en el conjunto. La conversación que se despliega con coherencia magistral

se descubre como absurda cuando se la compara con la anterior o con la posterior, o con el todo del relato. En su lógica onírica, Kafka ha violentado la acostumbrada relación causa/efecto.

En los sueños podemos percibir un suceso con mucho detalle, pero está desconectado causalmente con el siguiente. ¿Atenta la ausencia de una lógica general contra la idea de una lógica particular? En los sueños podemos saltar volando por la ventana o esforzarnos extremadamente en mover las piernas sin movernos del sitio mientras una amenaza se acerca. O cambia el color de nuestro ropaje o nuestra constitución física, como si las transiciones no importaran, como si el presente se justificara a sí mismo. Asistimos a cada episodio del proceso a sabiendas de que falla lo principal. Y la pregunta general del proceso kafkiano: reza sin respuesta ¿de qué está acusado el señor K. que ha de pasar por tal suplicio?

Inconclusas quedaron sus grandes novelas. Inconclusas se ofrecen asimismo las interpretaciones de su obra. No existe exégesis última ni exclusiva de una obra de arte en general. Cuánto más de esta literatura que se quiere conscientemente misteriosa, alegórica. Nadie puede agotar el hontanar simbólico que emana de una obra maestra. Pero posiblemente esta parcialidad o limitación se acentúe aún más en el caso de Kafka. En la lectura se tiene la sensación de que algo se está continuamente escapando, como el corzo huidizo entre los álamos del río. Quizá porque lo más importante en él sea, más que lo que está escrito, la sombra que arroja.

Y el desconsolado lector aguarda a un signo positivo, la dovela que aporte sentido unitario, que sustente al arco de la narración, gracias a la cual, como en la explicación final de un sagaz detective, todo el misterio quede desbrozado. Pero no llega esa clave. Emerge entonces una terrible sospecha: ¿existe tal clave? El escritor nos ha contagiado su propia inseguridad: Kafka nos propone esperar y esperar y esperar... a las puertas de la Ley, a sabiendas de que moriremos sin atravesar su umbral. Si el todo no tiene una lógica trascendental que lo explique o justifique, el sinsentido del absurdo engullirá como un agujero negro cada detalle, cada pormenor, cada recodo, despojándolos de su sentido particular, porque, y en esto tenía razón Hegel, la verdad reside en el elemento de lo universal.

Pero al menos queda el consuelo del testimonio, de la escritura, de la denuncia. Contar lo que ocurrió. Ese es el lenitivo. Por eso el silencio no podía pasar nunca de ser una mera tentación. La voz alzada en el desierto que, si bien no recibe respuesta, al menos deja constancia de ese silencio por respuesta: yo estuve allí, yo fui testigo, nadie respondió, pero yo estuve allí.

Por este motivo, para Kafka la literatura es la vida, no un pasatiempo menor u opcional, sino quizá la más importante de las actividades del hombre. La más inocente y la más peligrosa de las ocupaciones, como aseguraba Hölderlin. Así lo fue también para Rilke, quien prescindió de las ofertas de

terapia psicoanalítica, tan en boga por aquellos tiempos, para acabar con, o al menos mitigar, sus angustias y sus fases depresivas. Y prescindió de ellas, porque prefirió seguir sufriendo antes que perder de vista a sus «ángeles», aquellos a quienes no se podía acercar, pese a tender hacia ellos. Tal renuncia supondría la destrucción de su propia existencia.

Kafka y Rilke supeditaron todo a su vocación de escritores. Si no puede uno imaginarse su vida sin la escritura, aconsejaba Rilke al aspirante a poeta, entonces la vocación verdadera no es otra que la poesía.

Escritores luchando contra los límites del sentido. Seres fronterizos y errantes. Su universalidad proviene precisamente de la radicalidad de su estrategia. Rilke se sirvió en este sentido del lenguaje religioso, más explícitamente que Kafka. Baste con recoger algunas impresiones suyas al pisar suelo español: el paso del Tajo en Ronda le sugiere el del Mar Rojo llevado a cabo por los israelitas, el paisaje montañoso de Toledo la montaña de la revelación y del profeta que sufre visiones, y San Cristóbal (*Christo-phorus*, el portador de Cristo) el antecedente de los pétreos puentes «que imitan sus pasos».

* * *

¿Y si todo esto no fuera más que un déficit psicológico, un problema de autoconocimiento, de suerte que lo que se ennoblece con la ilustre pátina de la metafísica no fuera más que una radical incompreensión del funcionamiento de nuestro cerebro que se forja ilusiones sin cesar, y que con una adecuada explicación todo se disiparía como producto de un engaño? El propio Martin Heidegger admitía en su *Ser y Tiempo* que la angustia a veces podía estar inducida por desórdenes de orden fisiológico, pero que en cualquier caso, la posibilidad de su aparición venía ya dada por la constitución ontológica del *Dasein*. Ha de admitirse que la ambigüedad psicológica/metafísica no puede decidirse a la ligera y con pocas palabras. Y en este sentido, la obra de Kaschnitz, que nada continuamente entre ambas orillas, viene a completar el retrato de grupo.

¿Cómo reaccionar cuando lo que se ha admitido siempre con absoluta normalidad infunde de pronto desconfianza? Cuando la habitual se vuelve extraño, cuando el hogar inspira recelo, cuando el amante se convierte en el antagonista, cuando la soledad se radicaliza ante esta orfandad de referencias... surge la inquietud, la pesadilla. La sensación de irrealidad puede extenderse a toda las parcelas de la realidad, hasta el punto de que el universo en su conjunto de pronto aparezca como un extraño que no dispensa ningún consuelo. Angustia, miedo... ¿reacciones legítimas, y aún signo de verdadera autenticidad, de un ente finito o por el contrario disfuncionalidades de un ser vulnerable susceptibles de ser eliminadas o mitigadas por la terapia?

Marie Luise Kaschnitz (1901-1974) se mostró desde niña excesivamente receptiva frente a los huecos que sentía en el puzzle de su vida. La oscuridad, quedarse sola o la pérdida eventual de un ser querido le daban pavor. A veces la mancha del temor se expandía y se convertía ya sin un estímulo concreto en angustia. Dicho con otras palabras, a veces no era la causa del temor una vivencia específica de su mundo, cuya evitación hubiera devuelto la tranquilidad, sino que no sabía poner palabras a la causa de la zozobra. Entonces la angustia no disponía de un objeto de amenaza, algo contra lo que rebelarse o huir.

La estrategia de la escritora sin embargo tenía un cariz quimérico, mágico, remontarse a una época en la «que los hombres todavía conservaban un refinado sentimiento para los demonios de un lugar». El deseo de expulsar lo terrible, según confesión propia, se convirtió en el origen de sus poemas y de sus relatos. Pero el discurso acabó tan extrañado como la realidad a la que quería hacer frente, y en esto se acerca sensiblemente a la narrativa kafkiana.

* * *

Los ensayos presentados en este volumen se ocupan de estos cinco escritores, o para ser más precisos, de cinco de sus obras, pues la trayectoria de cada uno de ellos es lo suficientemente compleja como para pensar que a lo largo de toda ella mantuvieron siempre las mismas convicciones.

No es pues la intención de este trabajo tanto ofrecer una panorámica de su vida y de su producción, como de captar cinco momentos decisivos. Y no solo me he centrado en los textos por esa razón, a saber, la de acotar el territorio, sino también porque en el fondo estoy convencido de que toda labor interpretativa no debe despegarse nunca del texto, no debe remontar el vuelo en el vacío, como la paloma de Kant, que soñaba con prescindir del aire para volar mejor, no sea que el análisis acabe como el solitario Aschenbach, enturbiado por pensamientos graves y extraños, cada vez más alejados del texto. El comentario encuentra su justificación y su razón de ser y, me atrevería a decir, su salud, en el contacto con el texto.

De Hofmannsthal he seleccionado su *Carta a Lord Chandos* (1902), de Kafka *Ante la ley* (1915), de Rilke *El libro de la vida monástica* (1899), de Kaschnitz *La niña gorda* (1952) y de Thomas Mann *La muerte en Venecia* (1912). Allí vertieron sus palabras, pero también deslizaron sus silencios. Nuestra empresa se cifra en el reverso de sus escritos, que es tanto como querer estudiar la naturaleza de la sombra a partir de la de la luz.

En *La tentación del silencio* nos acercamos a cinco autores ya clásicos, es decir, inagotables, desde una perspectiva unificadora, a saber: cómo afrontaron la discusión histórica acerca de las fronteras del lenguaje y los límites de la expresión. Cada uno de ellos (Hofmannsthal, Kafka, Rilke, Kaschnitz y Thomas Mann) enfocó la crisis desde luego a su manera. Aunque todos estuvieron unidos por un momento temporal, el comienzo del siglo xx, y espacial, la Europa germanohablante, lo común en ellos fue paradójicamente su individualidad: rebasaron movimientos y modas, creando un estilo original único.

Siendo virtuosos de la palabra, a la que dedicaron sus energías con obsesiva exclusividad, fueron al mismo tiempo los que con más agudeza sintieron el vértigo de sus límites. Se vieron obligados a callar, incluso tentados, abrumados por las zonas de sombras de la existencia que no se dejan reducir. Conscientes de que no podían dar contenido visible al misterio para no rebajarlo, para no agotarlo, su visión profunda y fronteriza les llevó a equiparar la alusión con la elusión.

La literatura y el pensamiento se entrecruzan así como, inevitablemente, las referencias temporales. Platón, Wittgenstein, Hegel, Heidegger o Freud desfilarán por estas páginas como referencias obligadas para tratar de iluminar este complejo y apasionante entramado estético.



COMARES
editorial

ISBN 978-84-1369-244-9



9 788413 692449