

EPÍLOGO A STADELMANN

“Las cosas se vuelven verdaderas cuando están en los papeles, y sabe mejor que yo que el poeta quería que se anotase todo, *como si* llevara un *informe de vida*”... apunta Amalia Schoppe al comienzo de la escena segunda del tercer acto de *Stadelmann*, y cómo no lo dice una actriz en ese gran teatro del mundo que es toda escritura a un desvencijado Stadelmann, Carl, antiguo criado de Goethe, poco antes de afirmar esta otra verdad literalmente inmensa: “Es muy hermoso, muy hermoso, vivir así, para alguien que es más grande que nosotros...” Esas pocas palabras, sobre todo ese “como si” de resonancia paulina unido a la expresión “informe de vida”, llegan en un momento de la trama en el que ha tenido lugar el acontecimiento central de la obra: la presencia y el discurso o no-discurso de Carl Stadelmann en la fiesta-homenaje que la ciudad de Franckfurt celebra en memoria de su poeta máximo.

En efecto las autoridades de la ciudad natal del creador de Fausto han considerado que el viejo sirviente, asilado en la ciudad de Jena, acaso el último testigo directo de un parte de la vida de Goethe, bien pudiera tomar la palabra en el banquete y contar en alta voz algún hecho relevante o desconocido que, de un modo más vívido que la costosa estatua realizada al efecto, pudiese recomponer por un instante la celebrada figura en los oídos y en las almas de sus conciudadanos.

Ese es por tanto el hilo argumental de esta pequeña gran obra, perteneciente más aún que ninguna otra de las suyas al género teatral (llama la atención por ejemplo la estricta precisión de las indicaciones, de luz, gestuales, con la que ha desplegado el autor cada escenario en el texto) que Claudio Magris (Trieste, 1939) escribiera alrededor de un ya lejano 1988, dos años después de la aparición de *El Danubio*. Y es que *Stadelmann* puede considerarse (junto a *Conjeturas sobre un sable*, de 1984) su primera incursión en un género literario distinto del ensayo académico que hasta aquellos años había frecuentado con maestría. De hecho, en *Conjeturas...* partía de una historia que le habían contado (y que él mismo trasladó de palabra a Jorge Luis Borges con la ingenua petición de cedérsela para que fuese el poeta argentino quien la escribiera). Borges declinó la oferta repercutiéndola en el distinguido profesor de germanística y contribuyendo, quién sabe hasta qué punto, al inicio de una obra de ficción cada vez más alejada de una obligada referencia de autoridad directa.

Desde entonces, en realizaciones propias del género teatral (*El Conde, Las voces*), en *nouvelles* o narraciones breves (*Otro mar y La muestra*) o en novelas (*A ciegas*), en definitiva en su mayor parte en una serie esplendida de inquietantes monólogos interiores, Claudio Magris ha ido dejando el rastro de lo que él mismo ha calificado con expresión tomada de Ernesto Sábato como su escritura nocturna (la cual

coincidiría con algunas de las notas azuladas que, a partir de la teoría del color goethiana, el autor ha recogido muy sutilmente en la obra que ahora comentamos).

No es este el lugar para hablar de la relación, o mejor dicho del contacto íntimo, que existe entre ese lado sombra de la escritura de Magris y el otro lado: la dimensión aparentemente más política, lúcida e ilustrada, de sus ensayos e interpretaciones (de autores, de épocas, de corrientes enteras de civilización), de su discurso irreductiblemente favorable a la ley, a los valores y a la justicia. También Magris ha desplegado todo un “informe de vida”, de vida privada con una intensa proyección colectiva, en una obra que ha ido adquiriendo unas proporciones realmente extraordinarias. Pero sí en cambio se puede señalar de paso que una y otra faceta, al menos para mí, conforman parte de un único y grandioso gesto literario desplegado por el autor italiano a lo largo de estos últimos veinte largos años. Un gesto de resistencia política. No ya un mero informe sino toda una “forma de vida”.

Carl Stadelmann está viejo, bebe demasiado, sobrevive en las últimas, delira con frecuencia, llega a transformarse en un hombre violento, resentido, mujeriego en no menor medida que su antiguo amo, es pobre como una rata (la pensión vitalicia que la corporación decide otorgarle llega sin duda demasiado tarde), carece hasta de zapatos para la fiesta y viste como si se tratase de una sombra con el viejo frac en cuya desgastada pechera asoman los cercos impresionados por las medallas que otrora luciera el vate más cosmopolita. Stadelmann tiene en cambio una memoria de acero y, mucho más que un ser miméticamente abducido por su amo es más bien como su doble, casi casi su sosias, en todo caso un personaje más, independiente, que a menudo hace gala de una envidiable lucidez. Carl Stadelmann comparte con Goethe el amor por la precisión verbal, por las piedras, por los efectos de la luz sobre el color de los objetos, en pocas palabras, su conocimiento de un mundo al que nunca, ninguno de los dos, dejaron de mirar.

No obstante, en la vida de Carl Stadelmann (como quizás en la del propio Goethe, y en la de tantos que a través de la escritura han convertido su vida en un mero informe) se encierra un misterio de luz, es decir una acción reveladoramente trágica barruntada ya en la fantasmagórica aparición inicial del autor de *Hermann y Dorothea*. A ese misterio apunta sin duda el desenlace final, de difícil interpretación, y que desde mi punto de vista tiene que ver con el deseo de vivir, a falta de una vida propia, una muerte que pueda ser considerada como tal.

Se trata en todo caso de la tragedia de la separación (“Separarse en morir... él ha muerto, quién sabe dónde estará ella y yo estoy aquí... sí, aquí...”, exclama el protagonista en el tercer acto). Separación, ¿de qué? Desde mi punto de vista aquí se centra precisamente el esfuerzo y el logro mayor de esta obra: en trazar con tanta claridad como profundidad las fronteras que surgen de las diversas e inevitables separaciones a las que el hombre, en su proceso de devenir tal cosa, tanto histórica como individualmente, debe de hacer frente. La separación por medio del habla de su condición natural de animal (es el tema inscrito secretamente desde Grecia en toda obra teatral, el mismo que tratara el propio Magris en el monólogo de *Las voces*), la necesaria separación o toma de distancia de las cosas para si acaso verlas, la separación que todo poeta lleva a cabo del

espacio familiar hacia una familiaridad espiritual voluntariamente elegida, la separación de lo local en favor de ámbitos mayores de integración política, la separación cómo no de cualquier modelo (Goethe-Stadelmann) pero también la separación de toda prescripción de género, etc, etc. Separarse es morir, sí, pero también es crear.

“Vive *como si* no vivieras”. La vida podría confundirse entonces con la no-vida, con la nada, como sugiere alguno de los personajes, el vacío que surge con toda su fuerza en el lamento, el reproche íntimo o *regret de l'impossible* del que hablara René Char a menudo, una carcoma psicológica y moral que puede llevar incluso – en aquellos que no son lo bastante fríos o que no llegan a estar suficientemente persuadidos de la bella dureza de la vida– a la inutilidad, a la desesperación y a la muerte.

Álvaro de la Rica. *Les Treilles*, Alto Var.
23-24 de abril de 2014.