

STEFAN ZWEIG

TRES POETAS
DE SUS VIDAS

CASANOVA, STENDHAL, TOLSTÓI

TRADUCCIÓN DEL ALEMÁN
DE JOSÉ ANÍBAL CAMPOS

BARCELONA 2023



A C A N T I L A D O

TÍTOL ORIGINAL *Drei Dichter ihres Lebens: Casanova,
Stendhal, Tolstoi*

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S.A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© de la traducción, 2008, 2023 by José Aníbal Campos González
© de esta edición, 2023 by Quaderns Crema, S.A.

Derechos exclusivos de esta traducción:
Quaderns Crema, S.A.

ISBN: 978-84-19036-36-0
DEPÓSITO LEGAL: B. 1931-2023

AIGUADEVIDRE *Gráfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *febrero de 2023*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan ríguosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

<i>Prefacio</i>	9
-----------------	---

CASANOVA

I. Un hombre libre	27
II. Retrato del joven Casanova	33
III. Los aventureros	39
IV. Educación y talento	46
V. Filosofía de la superficialidad	54
VI. <i>Homo eroticus</i>	66
VII. Los años oscuros	83
VIII. Retrato del viejo Casanova	91
IX. El arte del autorretrato	99

STENDHAL

I. El placer de mentir y el amor a la verdad	111
II. Retrato	115
III. La película de su vida	120
IV. Un yo y el mundo	148
V. El artista	163
VI. <i>De voluptate psychologica</i>	177
VII. Autobiografía	183
VIII. Actualidad de su figura	193

TOLSTÓI

I. Preludio	199
II. Retrato	203

III.	La vitalidad y su reverso	209
IV.	El artista	225
V.	Autobiografía	241
VI.	Crisis y transformación	250
VII.	El cristiano artificial	258
VIII.	La doctrina y su contrasentido	268
IX.	La lucha por la realización	286
X.	Un día en la vida de Tolstói	302
XI.	Decisión y transfiguración	316
XII.	La huida hacia Dios	324
XIII.	Postludio	329

*A Maksim Gorki,
con veneración y la más profunda gratitud.*

PREFACIO

El verdadero objeto de estudio de la humanidad es el hombre.

POPE

Este volumen es al mismo tiempo una contrapartida y un complemento de dos obras anteriores: *La lucha contra el demonio*,* donde se mostraba a Hölderlin, Kleist y Nietzsche como tres variaciones de una naturaleza trágica, agitada por una fuerza demoníaca, que lucha contra sí misma y contra el mundo real en su afán por alcanzar el infinito; y *Tres maestros*,** donde Balzac, Dickens y Dostoievski representan prototipos de creadores épicos del universo que, en el cosmos de sus novelas, yuxtaponen una segunda realidad a la ya existente. El camino que siguen estos *Tres poetas de sus vidas* no nos lleva, como el de los primeros, hasta lo infinito, ni tampoco, como el de los segundos, hasta el mundo real, sino que nos conduce únicamente hacia los autores mismos. Su intención no es la de reproducir el macrocosmos, la plenitud de la existencia, sino desplegar ante el mundo el microcosmos del propio yo, considerando de forma inconsciente que ésa es la misión principal de su arte: ninguna realidad es para ellos más importante que la de la propia existencia. Mientras que el poeta que crea un mun-

* Stefan Zweig, *La lucha contra el demonio* (Hölderlin, Kleist, Nietzsche), trad. Joaquín Verdaguer, Barcelona, Acantilado, 1999. (Las notas que se indican con asterisco son del editor; las referidas con arábigos, del traductor).

** *Id.*, *Tres maestros* (Balzac, Dickens, Dostoievski), trad. Joan Fontcuberta, Barcelona, Acantilado, 2011.

do—el «extrospectivo», como lo denomina la psicología— es aquel que se vuelve hacia el universo para fundir su personalidad en la objetividad de sus representaciones hasta el extremo de hacerla indistinguible (el ejemplo más consumado, quizá, es el de Shakespeare, cuya persona se ha convertido en mito), el espíritu «introspectivo», por su parte, es el de quien siente subjetivamente, aquel cuyos pensamientos se centran en él mismo y considera que su yo es el fin de todo, de modo que será fundamentalmente un creador de su propia vida. Sea cual sea la forma que escoja (drama, epopeya, poesía o autobiografía), siempre hará de su yo, de modo inconsciente, el medio y el centro de sus obras, y en cada descripción se estará representando. El propósito de la presente obra es plasmar a este tipo de artista subjetivista, que se ocupa únicamente de su persona, así como su género artístico decisivo, la autobiografía, a través de tres autores.

Casanova, Stendhal y Tolstói: sé que la reunión de estos tres nombres resulta más sorprendente que esclarecedora, y en un primer momento el lector se preguntará en qué sentido un hombre inmoral, pillo, libertino y escritor dudoso como Casanova puede tener algo que ver con un moralista heroico y escritor perfecto como Tolstói. En realidad, en esta ocasión, el hecho de que estén juntos en un libro no significa ponerlos en el mismo nivel intelectual, sino todo lo contrario: estos tres nombres simbolizan tres estadios distintos, es decir, una gradación que sitúa a uno por encima del otro, en una forma esencial cada vez más elevada del mismo género. No representan—insisto—tres figuras equivalentes, sino tres estadios ascendentes de una misma función creativa: la autorrepresentación. Obviamente, Casanova simboliza el estadio inferior, primitivo, la autobiografía ingenua, en la que un hombre confunde la vida con sus aventuras mundanas, sensuales y materiales, al tiempo que relata cándidamente el devenir de los acontecimientos

de su existencia sin entrar en valoraciones ni indagar en sí mismo. Con Stendhal, por su parte, la autorrepresentación alcanza un nivel superior, el psicológico. Ya no basta el mero relato, el simple *curriculum vitæ*, sino que el yo ha empezado a sentir curiosidad por él mismo, observa el mecanismo de su propio estímulo, indaga en los motivos de sus actos y sus omisiones, identifica los elementos dramáticos desde el punto de vista psicológico. Con ello se inaugura una nueva perspectiva, la contemplación del yo como sujeto y como objeto, la biografía de lo íntimo y de lo exterior. El observador se observa a sí mismo, el que siente indaga en sus sentimientos: no sólo la vida mundana, sino también la psíquica, ha entrado gráficamente en el ángulo visual. Por último, con Tolstói esa introspección espiritual alcanza su apogeo, en la medida en que se convierte simultáneamente en una representación ético-religiosa. No sólo un observador muy sagaz describe su vida y un psicólogo muy agudo analiza los reflejos aislados del sentimiento, sino que además surge un nuevo elemento de la introspección: el ojo implacable de la conciencia, que examina la verdad de cada palabra, la pureza de cada convicción y la intensidad de cada sentimiento. La representación del yo ha superado ya el estadio del autoexamen movido por la curiosidad y se ha transformado en un juicio moral sobre uno mismo. Al realizar su autorretrato el escritor ya no se preocupa únicamente por el tipo y la forma de sus manifestaciones humanas, sino también por el sentido y el valor de las mismas.

Esta suerte de artistas que realizan su autorretrato pueden expresarse en todas las formas del arte literario, pero sólo hay una en la que alcanzan su plena dimensión: la autobiografía, la abarcadora epopeya de su yo. Todos ellos aspiran sin saberlo a eso, pero pocos lo logran. De todos los géneros, la autobiografía se revela como el que menos éxi-

tos proporciona, ya que es el más peligroso. Pocos se atreven con ella (en el vasto paisaje de la literatura universal, apenas existe una docena de obras de este tipo que sean esenciales para el espíritu), y pocos se entregan a la observación psicológica, ya que ésta tiene que abandonar inevitablemente las regiones puramente literarias para descender a las profundidades del laberinto del conocimiento del alma. Obviamente, no podemos permitirnos, en el limitado marco de un prefacio, examinar de un modo siquiera aproximativo las posibilidades y los límites de la autobiografía. Sirvan estas palabras tan sólo para introducir el tema mediante unas pocas observaciones preliminares.

Visto de un modo ingenuo, la autobiografía podría parecer la tarea más espontánea y fácil para cualquier escritor, pues ¿qué vida conoce mejor que la suya? Está al corriente de todos los acontecimientos de esa existencia, de los mayores secretos, tiene a la vista lo más oculto de su intimidad. De modo que para relatar «la» verdad de su pasado y su presente no necesita más esfuerzo que refrescar la memoria e ir anotando los datos de su vida, un acto, por lo demás, tan poco arduo como levantar el telón de una escena ya compuesta, derribando la cuarta pared que se interpone entre nosotros y el mundo. Es más, del mismo modo que se podría decir que la fotografía no requiere un gran talento pictórico, pues consiste en captar de un modo poco imaginativo y mecánico una realidad ya dispuesta, se diría que para la descripción de uno mismo no hace falta ser artista, sino tan sólo un amanuense escrupuloso. Podría creerse que en principio cualquier persona estará en condiciones de convertirse en su propio biógrafo y dar forma literaria a sus penas y alegrías.

Sin embargo, la historia nos enseña que el autor común

y corriente de una autobiografía sólo logra ofrecer el testimonio de los acontecimientos que el mero azar le ha permitido vivir. En cambio, la exteriorización de la imagen psicológica precisa a escritores experimentados, perspicaces, e incluso entre ellos son pocos los dotados para tal peligrosa tarea suprema. Y es que ningún camino se revela tan intrasitable en la oscuridad de los vagos y dudosos recuerdos como el descenso de un hombre desde la superficie soledada de su ser hasta las sombras de sus abismos, desde el propio presente hasta un pasado ya cubierto por la maleza. Cuánta osadía tiene que acopiar ese hombre para bajar a tientas hasta sus propios abismos, atravesando el estrecho y resbaladizo pasadizo situado entre el autoengaño y la arbitrariedad de la desmemoria, para llegar a esa soledad última consigo mismo, allí donde, como en el encuentro de Fausto con las Madres, las imágenes de la propia vida se ciernen, «inmóviles y sin vida», sólo como símbolos de la vida real que fue, la de otro tiempo. Cuánta paciencia heroica y sangre fría necesitará antes de tener derecho a pronunciar esas nobles palabras: «*Vidi cor meum*» (‘¡He visto mi propio corazón!’). ¡Y cuán arduo será luego el retorno desde lo más profundo de esa intimidad, volver a ascender al enojoso mundo de la creación, pasando de la introspección al autorretrato! Nada revela con mayor claridad la dificultad inconmensurable de esa empresa como la poca frecuencia con la que se consigue: con los dedos de las manos podrían contarse los escritores que han conseguido hacer un autorretrato psicológico logrado. Y aun entre esas obras maestras, ¡cuántas lagunas y omisiones, cuánto artificio y cuántos parches! En el arte, precisamente lo que está al alcance de la mano es siempre lo más difícil de atrapar, y lo que parece más fácil es la labor más ardua: para el biógrafo no hay personaje—de su tiempo o del pasado—más difícil de retratar con precisión que él mismo.

Pero ¿qué es lo que nos empuja, de generación en generación, a intentar una y otra vez llevar a cabo esta tarea tan absolutamente imposible? Sin duda un impulso elemental, algo que le ha sido dado únicamente al hombre: el deseo innato de inmortalidad. Situado en el fluir de la vida, ensombrecido por lo perecedero, destinado al cambio y a la transformación, y arrastrado por la incesante corriente del tiempo como una molécula entre miles de millones, el individuo intenta, de forma involuntaria (gracias a la intuición de la inmortalidad), preservar su huella, el haber estado ahí una vez y nunca más, con algún rastro duradero que lo trascienda. Dar testimonio del mundo y de uno mismo es, en el fondo, la misma función ancestral, el idéntico esfuerzo de dejar por lo menos una muesca fugaz en el árbol de la humanidad, que sigue creciendo de forma incesante. La autobiografía es pues la forma más intensa del deseo de perpetuarse, cuyos primeros intentos prescinden de la forma artística del retrato o del auxilio de la escritura: bloques de piedra apilados sobre una tumba, pesadas lápidas que celebran hazañas ya olvidadas, cortezas de árboles talladas... En ese lenguaje lapidario nos hablan las primeras tentativas de trascender el silencio de los milenios. Hace mucho tiempo que dichas hazañas se han vuelto insondables; incomprendible es el lenguaje de cualquier generación perdida en el polvo, pero es evidente que son expresiones de un instinto que ha empujado a civilizaciones cuyas lenguas ya no comprendemos a representarse, a preservarse y legar a las futuras generaciones una huella de sus vidas. Esa voluntad sorda e inconsciente de perpetuarse es la razón de fondo y el origen de toda autobiografía.

Sólo más tarde, cientos y miles de años después, en una humanidad consciente y más sabia, un deseo adicional se encadenará a este primero, la necesidad individual de descubrir el propio yo, de examinarse para conocerse: la in-

trospección. Cuando un hombre «se convierte en pregunta para sí mismo», como dice de un modo maravilloso san Agustín, cuando busca una respuesta apropiada sólo para él, desplegará ante sus ojos, como un mapa, el camino recorrido en su vida a fin de reconocerlo con mayor claridad y amplitud. No querrá explicarse ante los demás, sino, en primer lugar, ante sí mismo. Es entonces cuando comienza esa bifurcación (reconocible todavía hoy en cualquier autobiografía) entre la descripción de la vida o la descripción de las impresiones, entre el cuadro pintado para los otros o para uno mismo, entre la autobiografía objetiva, el relato de los hechos, y la autobiografía subjetiva e íntima, entre la confidencia o el soliloquio. El primer género aspira a la publicidad, y la confesión es su fórmula por antonomasia, pública o literaria; el otro, por su parte, tiende al monólogo y casi siempre se satisface con la forma del diario. Sólo naturalezas verdaderamente complejas como las de Goethe, Stendhal o Tolstói han intentado una síntesis perfecta e inmortalizarse en ambas formas.

Sin embargo, la introspección es aún un paso preliminar e inofensivo: es fácil que una verdad lo siga siendo siempre y cuando sepa escucharse a sí misma. El verdadero suplicio del artista empieza con la comunicación, es entonces cuando la sinceridad exige heroísmo al autobiógrafo. Porque existe en todo hombre un instinto tan primitivo como el impulso que nos empuja a comunicar a los demás lo más personal de nosotros: la elemental voluntad de protegernos, de ocultarnos, que se expresa mediante el pudor. Del mismo modo que el deseo carnal incita a la mujer a entregarse pero otro deseo que emana de su aguda sensibilidad la empuja a resistirse, el deseo de confesarnos al mundo lucha en nuestro intelecto con la discreción moral que nos recomienda ocultar nuestra intimidad. Ésa es la razón por la que incluso el más vanidoso (y sobre todo él), al no verse

tan bello, tan perfecto como quisiera parecer a los demás, desea que sus más íntimas imperfecciones y mezquindades mueran con él, al mismo tiempo que anhela que su imagen perviva entre los hombres. El pudor es pues el adversario de cualquier verdadera autobiografía, ya que ésta procura llevarnos, mediante sus lisonjas, a no mostrarnos en absoluto tal como somos, sino como desearíamos ser. Con toda suerte de ardidés e hipocresías, conducirá al artista sinceramente dispuesto a ser franco consigo mismo a ocultar su intimidad y sus rasgos menos agradables, a enmascarar lo más profundo de su ser. Guiará a la mano con que el artista sujeta el pincel para que excluya inconscientemente ciertos detalles que afean el retrato (los más importantes desde el punto de vista psicológico) o para que los embellezca tramposamente, idealizando ciertos rasgos característicos mediante hábiles claroscuros. Quien tiene la debilidad de ceder a estas adulaciones sólo logra realizar su alegato o su panegírico, pero jamás su autorretrato. Pues cualquier autobiografía sincera exige, en lugar de la mera y despreocupada narración, estar siempre alerta ante la irrupción de la vanidad, una implacable estrategia defensiva frente a la incontenible tendencia humana a adoptar siempre una pose favorecedora ante al mundo. Es precisamente en este aspecto donde la honestidad del artista requiere un singular coraje, increíblemente insólito, precisamente porque la verdad sólo puede ser controlada por el yo, a un tiempo testigo y juez, acusador y defensor.

Para esta lucha inevitable contra el autoengaño no existe ninguna armadura ni coraza perfectas. Del mismo modo que en la industria armamentística el descubrimiento de un proyectil cada vez más letal va seguido del de una coraza más impenetrable, la mentira aprende a medida que se desarrolla el conocimiento del corazón. Si un hombre le cierra resueltamente todas las puertas a la mentira, ésta sabrá

hacerse escurridiza como una serpiente para colarse por cualquier resquicio; si estudia sus ardides y trampas para sortearla mejor, la mentira aprenderá nuevas artimañas y defensas, cada vez más ingeniosas, y como una pantera se ocultará pérfidamente en la oscuridad para saltar a traición al menor descuido: la sutileza del arte de mentir se desarrolla mejor cuanto mayores son la inteligencia y el conocimiento de los matices psicológicos.

Cuando un individuo manipula de modo burdo y grosero la verdad, sus mentiras también son burdas y groseras, y resulta fácil reconocerlas. Pero cuando se trata de un hombre de sutil intelecto, las mentiras se vuelven más refinadas y sólo las advierte el psicólogo, ya que adquieren las formas más confusas y retorcidas del engaño, cuya máscara más peligrosa es la aparente sinceridad. Del mismo modo que las serpientes prefieren refugiarse a la sombra de las rocas y las piedras, las mentiras anidan a la sombra de grandes confesiones patéticas y aparentemente heroicas. Desconfiemos siempre, en las memorias, de esos pasajes en los que el narrador se desnuda y se critica de la manera más audaz y sorprendente: esas confesiones descarnadas pueden estar destinadas precisamente a ocultar un secreto más inconfesable. Toda confesión encierra una exageración que casi siempre es el indicio de una debilidad secreta. Y es que, por uno de los mayores misterios del pudor, el individuo exhibirá su lado más espeluznante y repulsivo con tal de no revelar el menor rasgo susceptible de ponerle en ridículo. El temor a la sonrisa irónica ha sido siempre, en todas partes, lo más contraproducente y corrosivo para cualquier autobiografía. Hasta un hombre como Jean-Jacques Rousseau, que tan sinceramente amaba la verdad, ventiló con sospechosa exageración todas sus aberraciones sexuales y confesó arrepentido que él, autor del célebre tratado sobre la educación *Emilio*, abandonó a sus hijos en un or-

fanato; sólo que, en realidad, esa confesión aparentemente heroica no hace más que ocultar otra verdad más humana, pero también más penosa para él: que probablemente jamás tuvo hijos porque era incapaz de engendrarlos. Por su parte, Tolstói prefiere acusarse de libertino, criminal, ladrón o adúltero, que admitir al menos una vez la mezquinad de haber ignorado toda su vida a Dostoievski, su gran rival, de un modo poco magnánimo. Ocultarse tras una confesión, callar algo precisamente por medio de una revelación, es el ardid más hábil y engañoso de la mala fe en las memorias. Gottfried Keller ironizó en una ocasión con crudeza sobre el género autobiográfico, precisamente a causa de esas maniobras de distracción:

Tal autor admite haber cometido los siete pecados capitales, pero oculta que sólo tenía cuatro dedos en la mano izquierda; el otro enumera y describe todas las pecas y lunares de su espalda, pero calla celosamente que un falso testimonio le oprime la conciencia. Cuando los comparo a unos con otros y contrasto su sinceridad, que ellos consideran indudable, me pregunto si existe o puede existir algún hombre sincero.

Exigir de un hombre la verdad absoluta en su autobiografía sería en efecto tan absurdo como buscar justicia, libertad o perfección absolutas en este mundo terrenal. La más firme resolución, el deseo más ardiente de mantenerse fiel a los hechos, es imposible de antemano, indudablemente, porque no poseemos un órgano que nos permita reconocer la verdad con certeza absoluta, porque antes incluso de empezar el relato de nuestra propia vida el recuerdo deforma las imágenes reales de los acontecimientos. Nuestra memoria no es en ningún modo un registro burocrático bien ordenado donde se documentan, en letra legible, con fiabilidad e irrevocabilidad histórica, expediente por expediente, todos los hechos de nuestra vida.

Lo que llamamos memoria está inscrito en el flujo de nuestra sangre y sumergido en sus oleadas, es un órgano vivo que está sujeto a todo tipo de cambios y transformaciones, no una nevera, un aparato de conservación infalible, en el que cada sentimiento vivido antaño preserva su esencia natural, su fragancia original o su forma primitiva. En ese medio fluido y fugitivo que nos empeñamos en atrapar con una palabra como *memoria* los acontecimientos chocan entre sí como guijarros en el lecho de un torrente, desgastándose por el roce mutuo hasta quedar irreconocibles. Esos guijarros se ordenan, se adecúan y adoptan, gracias a un misterioso don de imitación, la forma y el color de nuestros deseos. Nada, o casi nada, permanece intacto en ese elemento transformador, toda impresión reciente ensombrece la anterior, cualquier nuevo recuerdo desmiente el original hasta dejarlo irreconocible y, a menudo, transformarlo en lo contrario.

Fue Stendhal el primero en admitir esa deslealtad de la memoria, la propia incapacidad para mantener una fidelidad histórica absoluta, y podemos tomar como un ejemplo clásico de ello su confesión de que no podía diferenciar si la imagen que guardaba en su interior y que le recordaba el paso del Gran San Bernardo era realmente el recuerdo de una situación vivida o el de un grabado en cobre sobre el acontecimiento visto años después. También Marcel Proust, su heredero espiritual, nos ofrece un ejemplo aún más contundente de esa capacidad transformadora de la memoria cuando nos cuenta cómo, en su juventud, vio a la actriz Berma en uno de sus papeles más célebres. Antes de haberla visto, se había creado una imagen mental gracias a su imaginación, y esa impresión previa se disuelve completamente al fundirse con la impresión sensorial inmediata; una impresión que queda enturbiada, a su vez, por la opinión del vecino, y que, al día siguiente, vuelve a borrarse y

a sufrir una nueva transformación gracias a la crítica aparecida en el periódico. Años después, cuando ve a la misma actriz interpretando el mismo papel, cuando tanto él como ella ya han cambiado a causa del tiempo, su memoria es incapaz de fijar cuál fue la primera y «verdadera» impresión. Este episodio en la vida de Proust puede considerarse como el símbolo de la escasa fiabilidad de cualquier recuerdo: la memoria, esa pauta en apariencia estable para medir la verdad, es enemiga de la verdad, pues antes de que un hombre haya podido empezar a describir su vida, ya hay en él un órgano activo que crea en vez de recrear. Ese órgano es la memoria, que se ejercita, sin que se lo pidan, en todas las funciones poéticas: la selección de lo esencial, la distribución de las luces y las sombras, y la agrupación orgánica. Gracias a ese poder creativo de la memoria, todo autor de una autobiografía es, involuntariamente, un poeta de su vida, algo que sabía muy bien el hombre más sabio de nuestro tiempo, Goethe, de ahí que el título de su autobiografía—que renuncia heroicamente a ser verdadera—, *Poesía y verdad*, sea válido para cualquier confesión.

Como nadie puede enunciar «la» verdad absoluta sobre su propia existencia, como todo el que quiere describirse a sí mismo tiene que convertirse forzosamente, hasta cierto punto, en poeta de su propia vida, el esfuerzo de ser veraz será el grado más alto de sinceridad que podrá exigírsele a cualquiera que se confiese. No cabe duda de que la «pseudconfesión», como la denominaba Goethe, la confesión *sub rosa*, envuelta en el velo transparente de la novela o del poema, es a menudo más impresionante desde el punto de vista artístico que un retrato a cara descubierta. Pero precisamente porque no sólo pedimos al escritor la verdad, sino la verdad desnuda, la autobiografía representa un acto heroico por su parte. En efecto, jamás el retrato moral de un individuo es tan revelador como cuando es un autorretra-

to. Sólo el artista experimentado, que conoce el alma humana, puede conseguirlo, por ello el retrato psicológico apareció tardíamente en las artes: pertenece únicamente a nuestro tiempo y al porvenir. Antes de volver la mirada hacia su mundo interior el hombre debía descubrir primero los continentes, surcar los océanos y aprender las diversas lenguas. La Antigüedad clásica ignoraba todavía los misteriosos rumbos del mundo interior: los autores de memorias de la época, César y Plutarco, sólo saben yuxtaponer datos y sucesos concretos, pero no piensan ni por un instante en adentrarse en su interioridad. Antes de estar en condiciones de escuchar su alma, el hombre tiene que cobrar plena conciencia de su presencia, y ese descubrimiento comienza de verdad con el cristianismo: las *Confesiones* de san Agustín inauguran la mirada interior, pero la mirada del gran obispo, a la hora de confesarse, no está tan dirigida a sí mismo como a la colectividad a la que intenta convertir y aleccionar mediante el ejemplo de su propia transformación. Su tratado funcionará como una confesión pública, como una expiación ejemplar, destinada a un fin concreto, es decir, teleológica, no dirigida a su propio yo como respuesta y sentido. Tendrán que pasar todavía varios siglos para que Rousseau, ese notable pionero que derribó todas las barreras, creara una autobiografía para su propio deleite, atónito y asustado ante la novedad de su empresa: «Emprendo una tarea sin ejemplo y que no tendrá seguramente imitadores. Quiero mostrar a mis semejantes un hombre con toda la verdad de la naturaleza, y este hombre seré yo».¹ Sin embargo, con la credulidad de cualquier principiante, se equivoca al creer que el «yo» es una unidad indivisible, conmensurable, y que la «verdad» es tangible y palpa-

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Confesiones*, trad. Lorenzo Oliveras, Barcelona, Planeta, 1993, p. 5.

ble. Cree todavía, ingenuamente, que: «Cuando quiera que suene la trompeta del juicio, yo, con este libro en las manos, me presentaré al supremo juez y le diré resueltamente: “He aquí lo que hice, lo que pensé, lo que fui”».¹ En la actualidad, nuestra generación ya no tiene ese feliz candor de Rousseau, posee un conocimiento más completo y osado de la complejidad y la misteriosa profundidad del alma: deseosa de conocerse a fondo, se esfuerza, mediante disecciones cada vez más sutiles y análisis cada vez más audaces, en desentrañar sus sentimientos e ideas. Stendhal, Hebbel, Kierkegaard, Tolstói, Amiel, el valiente Hans Jäger, todos ellos descubren regiones insospechadas de la autognosis al realizar sus autobiografías, con lo cual proporcionan a sus sucesores un instrumento cada vez más sofisticado, la psicología, que les permite seguir explorando, región tras región, estrato tras estrato, el infinito de nuestro nuevo universo: las profundidades del hombre.

Que les quede claro a todos los que proclaman una y otra vez la decadencia del arte en un mundo tecnificado y realista: el arte no muere nunca, tan sólo se transforma. Las concepciones míticas de la humanidad debían desaparecer inevitablemente: la imaginación más poderosa siempre es la del niño, y asimismo es en la aurora de los tiempos cuando los pueblos inventan el mito y el símbolo. Hoy la autoridad clara y distinta del saber compensa el poder desfalleciente de la ensoñación, asistimos a una fecunda objetivación en la novela contemporánea, que ya no es una fabulación libre y osada, pero donde comienza a afirmarse nítidamente una ciencia exacta del alma. En tal unión de poesía y ciencia, el arte no queda en ningún modo sofocado, sólo se renueva un remoto lazo fraternal, ya que en los comienzos de la ciencia, en la época de Hesíodo y de Heráclito, ésta era aún

¹ *Id.*

PREFACIO

poesía, palabra de oscuros ecos, una hipótesis alada. Ahora, tras varios miles de años de separación, se unen de nuevo el afán de conocimiento y la imaginación, y en lugar de describir mundos fabulosos, la poesía describe más bien la magia de nuestra humanidad. Ya no puede sacar sus fuerzas de los arcanos del planeta, pues ya han sido descubiertos todos los trópicos y todas las zonas árticas, ya se han estudiado todos los animales y maravillas de la fauna y la flora, incluidas las profundidades marinas. En nuestro planeta, donde todo se ha medido y clasificado, el mito ya no tiene a qué aferrarse, como no sea a las estrellas; de modo que la sed insaciable de conocimiento se volverá cada vez más hacia el mundo interior, hacia su propio misterio. El *internum æternum*, la infinitud interior, el universo psíquico, abre al arte esferas todavía inagotables: tratar de conocerse, de conocer la propia alma, será en el futuro la tarea a la que, pese a que sea irresoluble, nuestra humanidad, cada vez más sabia, dará soluciones siempre más audaces.

Salzburgo, Pascua de 1928