



Heimito von Doderer
Los demonios

PRESENTACIÓN DE
MARTIN MOSEBACH

TRADUCCIÓN DE
R. BRAVO DE LA VARGA

A partir del incendio del Palacio de Justicia de Viena en 1927, Heimito von Doderer construye una soberbia y envolvente novela coral, con más de cien personajes inolvidables, extraídos de todas las capas sociales de la Viena de postguerra. En su crónica no dejan de percibirse los ecos de un ilustre pasado y sus transformaciones, así como el convencimiento de que la ideología ahoga la esencia constitutiva de la vida.

Virtuoso excepcional, defensor de la dignidad esencial del hombre, Heimito von Doderer se nos muestra en esta novela, publicada en 1956, como uno de los grandes de la literatura europea del siglo pasado.

Esta crónica extraordinaria, traducida por primera vez al español, permite descubrir a uno de los autores más relevantes y más injustamente desconocidos de la literatura centroeuropea.

ÍNDICE

Presentación - Heimito el grande

Obertura

Primera parte

I - En el margen exterior

II - El nacimiento de una colonia (1)

III - Tarta de requesón

IV - Friederike Ruthmayr

V - La gran nebulosa o pasando de largo ante Friederike Ruthmayr

VI - Un invierno con renacuajo

VII - Disputas

VIII - El nacimiento de una colonia (2)

IX - Un consejo encantador

X - Los nuestros (1)

XI - La alianza

XII - Los nuestros (2)

XIII - El puchero

Segunda parte

I - Vía libre

II - En la otra orilla

III - En el este

IV - Triunfo de Raquel

V - La trampa

VI - Los subterráneos de Neudegg

VII - Allí abajo

VIII - A la orilla del río

IX - La caída del caballo

Tercera parte

I - Señoras gordas

II - Al otro lado de la montaña

III - En la casa del unicornio azul

IV - La Anábasis

V - Diario nocturno de la Kaps (1)

VI - Con las puertas cerradas

VII - Curvas rápidas (1)

VIII - En el fortín

IX - Curvas rápidas (2)

X - Diario nocturno de la Kaps (2)

XI - El fuego

XII - El retorno de Schlaggenberg

Sobre el autor

PRESENTACIÓN

HEIMITO EL GRANDE

En cada época hay un determinado género artístico que alcanza su forma más perfecta, pues cada arte tiene su época. Al genio épico de Heimito von Doderer, nacido hace cien años, le tocó en suerte crecer en el catastrófico y devastador siglo XX, que, con toda su maldad, de la que tenemos cumplida noticia, también estaba destinado a convertirse en el siglo de Proust y de Joyce, el siglo de la novela épica. Se trata de una forma artística de enorme envergadura, y no sólo porque se extienda a lo largo de cientos de páginas, sino porque, como Moloc, exige además la vida del artista o, por lo menos, una gran parte de ella: veinticinco años pasó Doderer escribiendo su obra capital, *Los demonios*; como la mayoría de los grandes genios épicos es en realidad autor de un solo libro, una novela monumental rodeada de multitud de ramas en forma de trabajos preliminares, estudios y obras secundarias que se subordinan al gran proyecto, un enramado que, sin embargo, se une y se confunde casi por completo con el tronco principal. *Las escaleras de Strudlhof*, su segundo mayor trabajo, casi a la misma altura que *Los demonios*, surgió de su costilla, como Eva de Adán, y en las novelas y relatos menores es prácticamente imposible encontrar un motivo cuyo eco no resuene y alcance su pleno desarrollo en *Los demonios*; incluso el trabajo de periodista con el

que se ganó el pan en su juventud o la carrera de historia y los documentos que utilizaba para sus investigaciones desembocan finalmente en el amplio cauce de este libro al que se podría aplicar la expresión que utilizó en cierta ocasión una anciana dama de Viena para alabar la belleza del Danubio a su paso por la Wachau: «*Le Rhin pour les riches*». Incluso la *Novela n.º 7*, un relato fragmentario verdaderamente admirable, surge, por así decirlo, como una «remodelación» de su obra principal, la repetición artística del mismo experimento, con el que ya había tenido éxito, pero en condiciones más difíciles. Así pues, del gigantesco legado literario de Doderer vamos a ocuparnos fundamentalmente del díptico que forman estas dos novelas. Era preciso que aparecieran Freud y Dostoievski, Joyce y Proust, para que se manifestara el genio artístico de Doderer; nuestro escritor no pudo vivir en un siglo más favorable para su arte.

Pero no sólo ocurre con las producciones artísticas, también la fama tiene su época. ¿Cómo se ha recibido la obra de Doderer hasta el momento? ¿Fue tan favorable para su fama la época en que sus libros vieron la luz?

El interés que despertó la aparición de *Las escaleras de Strudlhof* y *Los demonios*, la concesión del Premio Nacional de las Artes austríaco, el hecho de que, como a los más grandes del siglo, también a él se le negara el premio Nobel, las numerosas traducciones, auténticamente imposibles, y que, sin embargo, por lo que he podido saber, se han resuelto en su mayor parte de una forma magistral, no pueden hacernos olvidar que, hasta la fecha, el sonido de las trompetas con que la fama proclama la gloria de Doderer ha sido verdaderamente débil, incluso apagado. Un autor es famoso cuando hasta los que jamás lo van a leer, lo conocen y lo citan. Si uno va por Alemania y pregunta a la gente que llamamos culta cuál es su opinión sobre Doderer, se puede encontrar con respuestas bastante curiosas. Hay redacciones enteras en las que ni un solo crítico

literario ha leído a Doderer. Hay profesores de secundaria que imparten alemán y tienen que hacer un esfuerzo para deletrear el apellido Doderer. Y si el público alemán lo ha recibido de una manera tan tibia, no es de extrañar que el lector extranjero interesado en la literatura alemana del siglo XX mencione sin vacilar a Thomas Mann, Hermann Hesse y Franz Kafka, incluso a Böll y Grass, pero jamás a Heimito von Doderer.

No, la época en la que Doderer escribió no favoreció en absoluto su fama. Publicó su obra más importante después de la guerra, pero no era un autor de posguerra. Pertenecía a la generación de Ernst Jünger, pero tampoco se le puede considerar un autor de preguerra precisamente. No era un exiliado, había «publicado», si se le puede llamar así a imprimir libros en ediciones para bibliófilos de una tirada insignificante, en la década de los veinte, tan decisiva en la formación de leyendas literarias. En aquel momento, sus trabajos tuvieron un eco más bien modesto, pero, como es natural, tampoco podía unirse al Grupo 47. Tenía sesenta años cuando apareció su gran novela, su obra capital. Una vida entera, llena de fatigas, había sido devorada por ese libro. Sin que nadie le hubiera preparado con los aperitivos y los entremeses con los que una carrera literaria va sedimentando, una capa tras otra, durante un largo periodo de tiempo, el público se encontró de repente ante un gigantesco plato fuerte que no encajaba en ninguna de las categorías existentes. La traducción de Proust de Eva Rechel-Mertens no había aparecido aún, esta revelación épica llegó a tierras alemanas con un retraso de casi cuarenta años; y el trono del escritor, del artista genial aún estaba ocupado por Thomas Mann.

Heimito no alcanzó la fama mundial, pero, en cambio, creó una comunidad de iniciados que adora al autor y se dedica a la exégesis de su obra, que discute y sufre con él, que lo considera un «caso único», un apartado sumamente interesante, aunque se encuentre ensombrecido, den-

tro del palacio de la literatura universal. En el Hofburg, la residencia del emperador en Viena, se puede visitar tanto la cámara del tesoro como las cocinas, donde se conservan unas cajas de madera muy hermosas, que servían para mantener calientes los platos cuando se trasladaban desde el ala de las cocinas hasta el comedor. En la parte frontal de estas cajas aparece pintada el águila bicéfala con la corona imperial. Cuando pienso en las especialidades literarias de Cacanía, me las imagino en una caja de éstas, con un águila bicéfala, donde se conservan aisladas del resto de la literatura en lengua alemana, con toda la cordialidad, la extravagancia, el horror y la vulgaridad que hay entre el café vienés y el cementerio central de Viena. A veces me temo que hay personas a las que les gustaría ver a Heimito von Doderer en esa misma caja como un autor local, un *flâneur*, un nostálgico, con ese corazón vienés que todos conocemos, abismal, apacible y perverso. Por muy incitante que sea dejarse llevar por Heimito von Doderer en un paseo por Viena, y sin duda lo es, me parece esencial advertir de este error que ha ido extendiéndose y se ha hecho fuerte en muchas partes: no, Doderer no es una ampliación del folclore de la antigua Austria, de la antigua Viena, no es un fenómeno local empeñado en celebrar el provincialismo. Es uno de los mayores prosistas de la literatura alemana de este siglo; y quien no tenga miedo al podio donde se entregan las medallas de las olimpiadas de la historia cultural, tal vez me permita ser aún más preciso: es la voz épica más importante de la literatura en lengua alemana en un siglo verdaderamente pródigo en grandes narradores. Sólo habrá que esperar un par de décadas para que todos lo reconozcan.

Quien pretenda sacar a Heimito von Doderer, no de la cultura austríaca, sino del cofrecito donde se le guarda como una joya, ha de sopesar detenidamente lo que Doderer debe a Austria, o mejor dicho, al alemán que acabó conformándose allí de una manera singular. Hay poderoso-

sas razones para que el arte de Doderer, la gran novela épica, no pudiera surgir más que en Austria. Es como si hiciéramos una profecía con la ventaja que ofrece poder volver la vista atrás: nuestro autor tenía que nacer precisamente en Austria.

Permítanme una pequeña digresión a propósito de la evolución histórica de la lengua alemana. A veces nos lamentamos de que en Alemania jamás ha existido una institución comparable a la *Académie française*. Sin embargo, eso no significa que la lengua alemana haya permanecido ajena a controles e intervenciones encaminadas a normativizarla, asentarla, reglamentarla y adaptarla. Por sacarle punta al tema, lo diré de esta forma: la academia alemana fue el protestantismo. «El alemán es un dialecto protestante», se ha dicho en alguna ocasión. La Reforma desterró el latín de la teología y de la liturgia y, muy pronto, también de la administración y de la política. El alto alemán se convirtió en un producto artificial, plagado de neologismos elaborados por eruditos, que se propusieron crear una terminología a la altura del latín en campos como la filosofía y la jurisprudencia. La lengua del pueblo, los dialectos se separaron radicalmente de la lengua culta. El origen del alto alemán ha marcado su uso hasta el presente. El argot, el dialecto y la lengua coloquial se encuentran en una posición muy complicada para acceder a la prosa literaria. Resulta extraordinariamente difícil integrar estas formas toscas, agrestes, en el alto alemán; la mayoría de las veces es sencillamente imposible. Es curioso que el contacto con el alto alemán haga que lo autóctono, lo primitivo, lo elemental, lo bárbaro pierdan fuerza. El material lingüístico original palidece de repente al entrar en contacto con el alto alemán, queda enmohecido, se empobrece. Cabría esperar una explosión de rebeldía y, sin embargo, casi nunca llega a producirse, porque la mecha está mojada, como lo prueban los numerosos intentos que han venido realizándose a partir del expresionismo para alumbrar una

literatura que experimente con las diversas formas de la lengua vulgar. El alto alemán nunca abandona su jaula académica en la que, desde luego, tiene un aspecto espléndido, como se puede comprobar echando un vistazo a la época clásica de Weimar o a su último eco teñido de ironía, el alemán culto y burgués de Thomas Mann. En los territorios católicos del sur y del sureste, el alemán fue sometido a la disciplina de esta academia germana de una forma mucho menos directa. Hasta bien entrado el siglo XIX, los actos más relevantes de la Iglesia, el Estado y la Universidad se desarrollaban exclusivamente en latín. Por debajo, sin que nadie les prestara atención, iban creciendo caprichosamente muchas expresiones de carácter popular, enriquecidas por las aportaciones de eslavos, húngaros, italianos y judíos, llenas de arcaísmos, regionalismos, signos distintivos de una determinada posición o clase social, y esta diversidad se fundió formando un todo en la cazuela de una auténtica gran ciudad, de una metrópoli con una identidad supranacional como nunca ha existido en el norte de Alemania.

Thomas Mann se veía a sí mismo como un «epígono», tuvo la certera intuición de que «pasaría mucho tiempo antes de que otro llegara a despuntar tanto». Pero sus palabras sólo sirven para el mundo del alto alemán, marcado por la cultura académica, protestante. Mann no puede hablar por la literatura del sur católico. Después de que el alemán acabara convirtiéndose también allí en una lengua escrita, el ámbito cultural austríaco, que, con todo, hasta la Segunda Guerra Mundial seguía abarcando desde Praga hasta Transilvania, vivió una explosión de vitalidad juvenil. La letanía de grandes figuras es de sobra conocida, la evidencia de la supremacía literaria austríaca es aplastante. Por otra parte, la fuerza arrolladora con que surgen grandes obras literarias es otro argumento que avala la importancia de Doderer, ya que la aparición de una obra artística de peso depende del caudal con que cuenta su época

para poder impulsarla: no habría un Shakespeare sin época isabelina.

«La ortografía alemana de Duden es el libro más estúpido que existe; y hay muchos. Nunca consentiría que un Duden entrara en mi biblioteca», dice Doderer en su repertorio. ¿No es revelador que el novelista sea de los pocos, junto con Kafka y Brecht, un alemán del sur como él, que reconocieron la importancia de Johann Peter Hebel? En Alemania, alas obras en dialecto jamás se las ha considerado verdadera literatura, aunque Niebergall, en Darmstadt, y Stoltze, en Fráncfort, resistirían perfectamente la comparación con la escuela vienesa de Raimund y Nestroy. Desde luego, hay que reconocer que Doderer no escribió literatura en dialecto, y que éste sólo aparece en su obra en contadas ocasiones, limitado a los diálogos. No obstante, adopta una actitud en la que se siente el calor, el contacto directo con la vida, la flexibilidad de la lengua coloquial, la despreocupación, una ingenuidad fingida, pero también auténtica, con una profundidad absolutamente impensable en un autor que escribiera en alto alemán. Son muchos los registros que concurren en su literatura: Doderer reconoció el potencial artístico que se acumulaba en las tremendas creaciones lingüísticas de la burocracia Imperial y Real; se precipitaba con pasión en la particular terminología de un erudito loco, sucumbía sin darse cuenta a una sencillez de alto voltaje y luego, a renglón seguido, utilizaba un tono coloquial, familiar pero elegante. Para las obsesiones eróticas menos confesables se inventó un suprasistema dialectal, versión del alemán de Lutero. La lengua, o mejor dicho, las lenguas en las que Doderer escribió *Los demonios*, introducen en la novela épica una polifonía, que, por emplear un símil musical, no se limita a insinuarse como si se tratase de un fragmento para piano, sino que desarrolla una partitura para ser interpretada con toda la orquesta. Esta polifonía es un producto eminentemente vienes, propio de esta capital, en-

crucijada de culturas, y el vienés Heimito von Doderer la llevaba en el oído desde la infancia. No había por qué concebirla en el marco de una teoría estética, puesto que pertenecía a la realidad de la vida cotidiana. Bastaba con que llegase el siglo XX para poder sacarle partido artístico.

«*Le Rhin pour les riches*», si nos fijamos en la literatura del siglo XX, el Danubio puede asumir este lema con toda la razón y en todos los sentidos.

Pero ¿es adecuado que hablemos de Heimito von Doderer como un vienés? No cabe duda de que las grandes ciudades han sido siempre cuencas que recogen las pequeñas corrientes de agua que brotan lejos, en las provincias; los berlineses proceden de Breslau; los muniqueños, de Hamburgo; y los neoyorquinos se dan a sí mismos carta de naturaleza el día en que deciden que van a ser de Nueva York. Sin embargo, en el caso de Viena tal vez no sea del todo indiferente el lugar del que procede cada uno, aunque, una vez llegado a la metrópolis, sea absorbido por ella. Como es sabido, el abuelo de Doderer procedía de Heilbronn; se trasladó a Viena y más tarde se casó con la hija de un general austríaco, aunque la familia siguió siendo protestante. Su hijo, el padre de Doderer, contrajo matrimonio con una dama nacida en Württemberg. Es cierto que Stuttgart está al sur de Alemania, pero, con todo, se encuentra muy lejos de Viena, mucho más lejos que París, por ejemplo. Se puede señalar un ámbito muy amplio que, por así decirlo, suministra población a Viena de forma natural, ya que, desde el punto de vista del inmigrante, es en Viena donde alcanza su consumación una forma de vida cuyo germen ya se encuentra en Lemberg, Trieste o Agram. Württemberg no pertenece a este ámbito. Doderer lo sabía; justo en la primera página de *Las escaleras de Strudlhof* comenta que los estudiantes de medicina búlgaros que han venido a Viena siguen siendo extranjeros en esta ciudad, aunque no «tan definidos como los alemanes del norte». Es probable y también po-

sible que los contemporáneos de Doderer no percibieran en absoluto su condición de extranjero en Viena, pero él sí que lo notaría, empezando por su confesión religiosa, que en su tiempo marcaba sin duda una quiebra social; de otro modo no habría proclamado de forma tan decidida su sentimiento vienés y austríaco, sancionándolo finalmente con su conversión al catolicismo. «Hay casos en los que tendrían que nombrarlo a uno austríaco», dijo para dejar claro lo que no era evidente. El gran sociólogo Georg Simmel señaló que quien tiene vocación de sociólogo, de analista de una sociedad, es la persona que no pertenece a ella; quien más profundamente conoce una cultura es el «extranjero que sigue siéndolo». Los creadores de la novela épica moderna, ¿no son de alguna forma extranjeros, que contemplan el objeto que describen desde cierta distancia? Joyce marcaba grandes distancias entre él e Irlanda, no es posible imaginarlo ni en Dublín ni, desde luego, en Londres y siempre fue consciente de que escribía en la lengua de los colonizadores, y, por lo que respecta a Proust, su sangre judía le impidió moverse con demasiada comodidad en el mundo que intentaba reflejar.

Sería un tremendo error interpretar el conocimiento histórico de Doderer, el análisis psicológico y sociológico de su ciudad y sus habitantes como un ambicioso intento de realizar una descripción exacta de las circunstancias que lo rodeaban. A veces se volcaba en indagaciones extremadamente minuciosas, recorría determinadas calles y contaba escalones para hacerse una imagen más exacta del ambiente, pero se refería a estas actividades utilizando el término «zolaizar», como si quisiera blindarse con una saludable ironía contra las tentaciones del naturalismo. Viena debía ser más que Viena para convertirse en objeto de la novela épica. Doderer recuerda una y otra vez que el emperador romano Marco Aurelio ya residió y escribió en Viena su compendio de aforismos *Ad me ipsum*. Qué peso específico cabe atribuirle dentro de la historia intelec-

tual vienesa al hecho de que el emperador decidiera mantener un campamento estable en una de las provincias fronterizas amenazadas por los bárbaros es una cuestión que Doderer, con toda su erudición histórica, tampoco responde con el corazón en la mano, en conciencia, aunque, en realidad, tampoco importa tanto. Lo esencial es que Viena era la misma Roma, la *urbs*, la *polis*, la ciudad en sí, que había asimilado por completo el imperio del que había surgido y ahora lo contenía entero.

La novela épica tiene como escenario la metrópolis, que es la historia de la humanidad convertida en piedra, un lugar que Doderer no habría encontrado en la Roma histórica, de hecho, la única vez que fue a visitarla, escribió que le parecía estar en un zoo histórico, en el que uno podía ver la historia entre rejas. El escenario de la novela épica debía contener un pasado invisible a primera vista, al que sólo puede acceder quien logra leer sus huellas. Las analogías de la historia eran para él un lastre inútil, si no brillaban en el fondo del mundo moderno, en cuanto las rozara el primer rayo de luz que bajara hasta ellas para sondearlas.

Sin embargo, le parecía que descubrir las huellas de la historia en el presente caótico y polimorfo estaba en el carácter más propio de la novela. Para Doderer, la novela épica es una forma de historiografía, la única posible en el siglo XX, un periodo informe, de violencia política, inmerso en constantes transformaciones que, al parecer, carecen de un fin determinado; reduciendo la historiografía a los procesos políticos y sociales no podemos aspirar ya a comprender la verdadera esencia de la época. Cuanto más apartada del ámbito de lo político transcurre una vida, más empapada de realidad le parece a Doderer. La novela como historiografía no trata tanto de la historia en su decurso cronológico como de la materia con la que la historia se construye: las personas y su forma de ser, el aire que se respira en cierto momento, su rumor y el eco

que provoca. Desde el fondo, ocultos por la marea de detalles registrados con total precisión, van aflorando poco a poco, al principio sólo como sombras, pero luego, sin embargo, se vuelven cada vez más pesadas e impenetrables, una serie de fuerzas, que en rigor, constituyen lo opuesto a cualquier evolución o transformación con sentido histórico: «la tenacidad, la energía, los límites que marcan las condiciones complejas de la vida», para decirlo con las mismas palabras del consejero áulico Gürtzner-Gontard, que en este aspecto se deja aleccionar por René Stangeler, ya que, citando a Oscar Wilde, está convencido de que uno «sólo puede fiarse de lo que le enseña la gente joven». Hay épocas que, sin decir nada, se someten a estos límites en cuanto los reconocen y épocas que, por el contrario, protestan con un aluvión de palabras, pero acaban claudicando igualmente; estas épocas se van sucediendo alternativamente en lo que llamamos historia, Doderer no lo dice explícitamente, pero roza esta conclusión. «La literatura moderna, esta gigantesca audacia reaccionaria», así dice uno de los aforismos del escritor colombiano Nicolás Gómez Dávila. No leyó a Doderer, pero ¿no es como si estuviera hablando precisamente de él?

Gómez Dávila no utiliza el término «reaccionario» en un sentido plenamente ortodoxo. En principio, el objetivo de la «reacción» es hacer que la rueda de la historia gire en sentido inverso para volver a encontrar un punto de enganche con una época prerrevolucionaria. Doderer es muy poco reaccionario en el sentido marxista de la palabra, por mucho que esto pueda herir a ciertas mentalidades conservadoras. No sólo era un experto historiador, que poco después de la aparición de *Las escaleras de Strudlhof*, cuando ya había enterrado cualquier esperanza de alcanzar el éxito literario, se presentó con cincuenta y cuatro años al examen de ingreso para el Instituto Austríaco de Investigaciones Históricas, sino un hombre con una profundísima sensibilidad histórica. Para él no era posible