

FREUD Y LA CRISIS DEL LENGUAJE MODERNO EN LA VIENA FIN DE SIGLO: BROCH, HOFMANNSTHAL, KRAUS

ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura
CLXXXIII 723 enero-febrero (2007) 135-154 ISSN: 0210-1963

Fernando Bayón

Investigador I3P. Instituto de Filosofía (CSIC)

ABSTRACT: Sigmund Freud was one of the most exceptional protagonists in the Vienna fin-de-siècle, a city that is symbolic not only of the so called *Finis Austriae* but of a deep crisis in the modern condition too. The philosophical interest of this period focuses to a big extent on the links between subjectivity and language. This article is an attempt of reconstruct the cultural milieu where the freudian psychoanalysis could be shaped. My reading tries to compare the freudian visions on language as main problem with some of the most representative fictional and essayistical works on Habsburg Empire's End – "the Gay Apocalypse", so called Broch the period from 1848 to 1918– by Freud's contemporaries like Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus, or the already mentioned Hermann Broch. In these pages I evaluate the contributions of these Austro-Hungarian intellectuals to arts, social theory and literary criticism, resulting in a little map of Freud's Vienna.

KEY WORDS: Vienna fin-de-siècle, Broch, Hofmannsthal, Kraus, Literature and Psychoanalysis, Austro-Hungarian Writers, Modernism.

Prólogo: *JOH, QUÉ DEBACLE TAN LITERARIA!*

Nunca en la historia reciente una ciudad tuvo tantos epónimos. A Viena le dieron nombre Freud, Wittgenstein, Kraus, Hofmannsthal, Mahler, Klimt, Mach, Loos, Schnitzler o Schönberg, entre otros a igual altura. Semejante ciudadanía logró que ella misma, la Viena de la monarquía austro-húngara, fuera el epónimo de cierta Europa: la que da nombre todavía a una crisis sentida en la condición de la modernidad. Quiero acercarme en estas páginas a aquella Viena de cuyo nombre seguimos colgando con gusto los mismos aguinaldos crepusculares: *finis Austriae, fin de siècle, feliz apocalipsis...* Y hacerlo leyendo a Sigmund Freud en compañía de algunos (pocos) de aquellos escritores postnietzscheanos que, efectivamente, llevaron la condición moderna a uno de sus horizontes de mayor desasosiego, precisamente porque se atrevieron a sacar a la luz la ambigüedad estructural de la *hybris* de la Modernidad precedente que, como toda

RESUMEN: Sigmund Freud fue uno de los protagonistas de aquella Viena *fin de siglo* que simboliza no sólo el *Finis Austriae* sino una fecunda crisis de la condición moderna. Las relaciones entre la subjetividad y el lenguaje centran en gran medida la problemática filosófica de la época. Este ensayo intenta reconstruir el contexto cultural en que prosperó el psicoanálisis freudiano estableciendo un diálogo entre sus principales tesis y la visión de algunos de los más destacados intérpretes del apocalipsis habsbúrgico: principalmente, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Broch, Karl Kraus y Robert Musil. La significación de Freud es analizada dentro del cuadro literario de una Viena que situó al yo y al lenguaje en el vórtice de una catástrofe cuyas consecuencias filosóficas son rastreadas aquí a través de algunos de los textos y documentos más representativos de aquel período.

PALABRAS CLAVE: Viena *fin de siglo*, *Finis Austriae*, sujeto y lenguaje, literatura y psicoanálisis, cultura habsbúrgica, crisis de la modernidad, Hofmannsthal, Broch, Kraus.

hybris, significa tanto 'ambición' como 'catástrofe', 'poder' y 'desquiciamiento'.

Sin embargo, a modo de prólogo he escogido una cita no sobre Viena directamente, sino sobre Chernopol (Chernovtsy), la capital de una de sus regiones periféricas. Pertenece a Gregor von Rezzori, "el último poeta de las provincias orientales del imperio" (Magris, 1998, 473), nacido en la Bucovina, la provincia más al este de Austria-Hungría, el mismo año en que estalló la Primera Guerra Mundial. Es, por tanto, una criatura tardía del Reich danubiano, un recién nacido de la catástrofe. Alguien obligado a imaginársela. Rezzori compite quizás con el polaco galiziano Andrzej Kusniewicz¹ por el título de "autor del Réquiem más bello a la muerte del Doble Reino" y a él debemos algunas páginas fascinantes sobre el mundo de la *Mitteleuropa* habsbúrgica, evocadoras hasta el hechizo pero, afortunadamente, sin ocultar la realidad histórico-social bajo las faldas de ningún fantasma rococó.

“Somos ciudadanos del mundo de la manera más rotunda y peligrosa, por nuestra tolerancia sin límites. Y no nos llame usted nihilistas, por favor. Nosotros no negamos nada, pero nada en absoluto; de esto se trata precisamente. Pues si nosotros no defendemos nada, nada en absoluto, es solamente por eso, porque sencillamente lo defendemos todo. Vivimos entre tantas contradicciones que no tenemos nada que oponer a nada. ¿El orden? Pero, por favor, ¿qué ciudad puede haber más aficionada al orden que la nuestra? Chernopol está administrada y gobernada según el esquema de una rigurosa burocracia, por haber recogido la herencia del más anquilosado burocratismo de la historia del mundo –el austriaco contra el que nos sublevamos–, y (por nada del mundo lo confesaríamos) nosotros la hemos llevado hasta el chauvinismo (...)

¿Qué se va a hacer en un mundo en el que un rabino tau-maturgo cede la acera a un envarado mequetrefe, teniente de caballería, y que cierra al mismo tiempo los ojos ‘para no dejarse seducir por la belleza de su uniforme’? Una ciudad en donde el pueblo se opone casi por la fuerza a la destitución de un funcionario fraudulento ‘porque su fraude era demasiado burdo para merecer un castigo’. Podrá esto parecer oriental. No: es totalmente europeo; es barroco. No sólo por lo que tiene de drástico y representativo. Es barroco en el sentido en que se mezcla la fe incondicional en la necesidad de las formas –es decir, de toda clase de orden– con la también absoluta necesidad de divertirse a costa de ello. Es cierto que a la postre esto ha de conducir a la catástrofe. Pero seamos justos: ¿qué otra cosa nos queda? (...)

¡Ah! Se lo digo a ustedes: somos modernos. Lo somos hasta carecer de historia. Porque la serie de pogromos en los que damos salida a nuestras distintas tensiones –o, mejor dicho, las matamos– no dan lugar a la Historia. Más bien diríamos que no darán lugar a más Historia. Tenemos demasiada historia en nosotros y tras nosotros. (...) Todos llevamos en nuestra sangre la herencia espiritual de Euclides a Einstein, de Tales a Sigmund Freud. No conozco otra ciudad más despierta ni más consciente. En ella, una docena de nacionalidades diferentes y media docena larga de confesiones religiosas rabiosamente enemigas unas de otras viven en una cínica concordia de aversión mutua y de mutuo negociar unos con otros.

En ningún otro lugar son los fanáticos más tolerantes, en ningún otro lugar son los tolerantes más peligrosos que aquí en Chernopol. Tampoco en parte alguna es la vergüenza más escasa y la inocencia más rara que aquí. Les digo que somos modernos hasta el futurismo. Pues donde a un mundo de

circunstancias humillantes no se tiene otra cosa que oponer que la propia existencia hecha escarnio, impera inmediatamente una despreocupación que hace que sea infiel a todo, salvo a uno mismo. Un presente que niega el pasado y el futuro y que está consagrado de modo incondicional al instante del aquí y del ahora. Y hay en ello más de lo que se llamaría ‘amor fati’. Mire usted a su alrededor. Como paradójico ejemplo de un poblado estable de nómadas, la ciudad está más lejos del espíritu de los colonizadores que de lo que podría llamarse *la indiferencia de los santos*” (Rezzori, 1993, 25s).

En sus *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte*, publicadas en 1915, Freud observó que la muerte propia es inimaginable, y que cuantas veces lo intentemos continuaremos siendo en ello meros espectadores [de la inaccesibilidad del inconsciente a la representación de la muerte propia da testimonio, según el analista, más de un chiste cínico –*el marido le dice a su mujer: “Cuando uno de nosotros muera, yo me iré a vivir a París”*–]. Al hilo de Freud podemos decir: el *Finis Austriae* es un gigantesco naufragio con espectador, en el cual el espectador fue el propio naufrago. La literatura deja huella de aquella misma muerte que la aniquila.

1. EL BLOC MÁGICO DEL DOCTOR FREUD

Lo que Wittgenstein hizo con el lenguaje y Nietzsche con la moral, Sigmund Freud lo intentó con la consciencia: mostrar su carácter contingente. Ni el lenguaje, ni la moral, ni la consciencia triunfan sobre el tiempo, las apariencias y los registros privados. La modernidad europea y sus tradiciones filosóficas, cuyo programa consistió en alguna medida en transportar el mundo del tiempo, la apariencia y la privacidad a un contexto de verdad perdurable y universal, alcanzaron con Nietzsche, Freud y más tarde Wittgenstein algunos de sus horizontes más críticos. Como en un crepúsculo, las formas de la modernidad pudieron parecer más complejas y sugerentes que nunca precisamente cuando comenzaron a difuminarse. La Viena *fin-de-siglo* ejerce esa fascinación: la fascinación de la nitidez en la descomposición.

Nos hemos acostumbrado a sumar las obras de Freud a la montaña de filosofías que desescombraron la modernidad:

nuestro cuerpo no es más que "una estructura social de muchas almas", y la moral es la doctrina de las relaciones de dominio en que surge ese fenómeno que llamamos 'vida', decía Nietzsche en *Más allá del bien y del mal*. Y tras su muerte en 1900, acaso fuera Freud quien nos obligó a seguir yendo *más allá*, a tomar más en serio el perspectivismo nietzscheano, a considerar la posibilidad de que "no exista una facultad central, un yo central, llamado *razón*" (Rorty, 1991, 53). Efectivamente, la figura de Sigmund Freud sigue saltando a la palestra cada vez que nos hacemos cargo del hecho de que para relatar la *vida* psíquica del hombre hay que derribar primero las victorianas distinciones tradicionales entre lo más elevado y lo más bajo, lo esencial y lo accidental, lo central y lo periférico. Creo que vale para la psique freudiana lo que Adorno escribiera sobre el compás mahleriano, otro judío de la Bohemia alemana: "Con desesperación atrae hacia sí lo que la cultura expulsa fuera, y lo recoge tal como la cultura se lo entrega, mísero, herido, mutilado. La obra de arte, que se halla encadenada a la cultura, quisiera romper tales cadenas, ser misericordiosa con el residuo andrajoso" (Adorno, 2002, 103). Y hablando de comparar en cierto sentido la psique con una obra de arte piadosa con los deshechos, no podemos olvidar que ya la *Enlightenment* del siglo XVIII había cursado, en parte, con soberanas dosis de escepticismo respecto al tratamiento de esa reliquia metafísica que era la idea del yo, cuya existencia simplemente se negaba al no poderla derivar de ninguna impresión constante, invariable e íntimamente consciente (Hume, 2005, 355). Freud, pareciendo el último apóstol del escepticismo humeano, en realidad corrigió a fondo la moderna metáfora empirista según la cual la psique era como una obra teatral sin escenario sustancial –que de la mano del influyente Ernst Mach y su psicología de la *Empfindung* (sensación), tantas veces abreviada en su célebre *das Ich ist unrettbare* (el yo no tiene salvación), parecía haber tomado un nuevo respiro durante aquel *finis Austriae*–.

Cuando se afirma, muy razonablemente, que Freud nos deja "un yo que consiste en un tejido de contingencias antes que un sistema de facultades estructurado al menos virtualmente" (Rorty, 1991, 52), no se debería descuidar el trasfondo agónico de semejante afirmación. El yo freudiano es el residuo de un combate que ni tan siquiera se celebra directamente en su territorio: el de la vida como hibridación entre el instinto de conservación (*Eros*), cuyo fin es complicar infinitamente la existencia, recreándola,

sintetizándola una y otra vez, y el instinto de muerte (*Thanatos*), "cuya misión es hacer retornar todo lo orgánico animado al estado inanimado" (Freud, 1988, 32). El yo, una racionalidad fronteriza cuya superficie es imposible fijar, es un jinete que se conduce con energías prestadas, una organización pretendidamente coherente de procesos psíquicos en la que se integra la *conciencia* como un estado eminentemente transitorio y de la que parten sin cesar represiones y exclusiones de determinadas tendencias anímicas; pero que, al mismo tiempo, incluye algo *inconsciente* que se conduce idénticamente a lo reprimido. En este difuso interregno de poder y despotenciación es producido el yo, esa esquirla desprendida del principio del placer (*Ello*) que ha tomado contacto con la realidad y que, tras quedar modificada por la influencia del mundo exterior, siente que debe retraerse hacia su interior para templar allí las pasiones. Pero, al intentarlo, el yo se ve en ocasiones arrastrado por la fuerza de aquella cabalgadura que pretendía domar, hasta el punto de hacer pasar por acciones propias las aberraciones de la voluntad que una vez quiso mover hasta la reflexión. El mundo interior es defendido por abogados demasiado poderosos (*super-yo*), capaces de extinguir las razones de ese precario letrado de la realidad que es el yo. Impotente a la hora de integrar sus fiascos en el todo unificado de ninguna conciencia, emana de él, como una fase especial, como una tensa diferencia, como una escisión heredera de la mítica disciplina de Edipo, un ideal, el *ideal del yo (Ichideal)*: "Los conflictos entre el yo y el ideal reflejan, pues, en último término, la antítesis de lo real y lo psíquico, del mundo exterior y el interior" (Freud, 1988, 28). La sabiduría de lo *real*, la sensibilidad hacia la *exterioridad*, el "tener oído" para las exigencias del *medio*, puede hacer que se levanten en armas severas voces desde el *interior*, capaces de estabilizarse como conciencia moral o delirios de autoobservación (¿reconocemos en ellos a los padres?, ¿a los maestros?, ¿a las censuras oníricas?, ¿a las religiones?, ¿a los sentimientos sociales?).

El yo freudiano es un artefacto multilateral y muy conflictivo, hecho de sabiduría de la realidad y restricciones funcionales, de sensibilidad perceptiva e inhibición precautoria. El yo freudiano, como un autor/actor, está constantemente sacrificando su sustancia, mostrando una habilidad cruel para reemplazarse a sí mismo hasta la autohumillación. Ahora entra en escena como un personaje melancólico, reemplazado por la sombra de un objeto amado y ausente, orientando contra sí mismo toda la amargura implacable

que, encubiertamente, va dirigida contra aquello que ha perdido; ahora, sin embargo, aparece como víctima injustamente acosada por ese *ideal* narcisista, segregado de sí mismo, que recela de la capacidad del medio para abastecer nuestras necesidades y ofrece autoritarias satisfacciones internas para el descontento de vivir.

Desde luego, es ya un tópico que cualquier idea sustancial del yo adquiere en el autor de *La interpretación de los sueños* una dramática liquidez. O, mejor, que gana el espesor de un drama barrocammente lacrado, cuyo relato habremos de producir dinámicamente, arriesgando un orden interpretativo para el pormenor sin fin de significativas contingencias particulares –que sienten una especial afección por el pasado–. Tentativamente, podemos tomar esto como una señal del ambiente reinante en la Viena *fin de siglo*: planteada una batalla cruel entre la realidad y la psique, a ésta no le queda sino organizarse igual que un poema dramático del cual el yo es tan sólo un personaje o, mejor, un tropo, y cuya vida es un intento constante de revestirse de sus propias metáforas.

La “Viena de Freud”², que incluye, como veremos, a la “Viena contra Freud”, sigue siendo un espacio *imaginario* cuyo poder de evocación reside, en gran parte, en el modo como intentó asimilar las características del psiquismo a las del lenguaje (rompiendo con la tradición europea, al menos desde Locke, en que la asimilación se había intentado en sentido contrario). Se diría que el lenguaje *fin de siècle* es el autorretrato de un conjunto de dispositivos de comunicación en pleno desconcierto por la pérdida de la *realidad* sobre la que deberían decidirse: el ideal museístico y la claridad de archivo que marcaron la agenda económica del lenguaje moderno, entran en bancarota al ponerse a fermentar todas las causas lingüísticamente pendientes, cuyas atmósferas interiores parecen ahora desmadejadas, al tiempo que las ideas de orden y totalidad se debilitan ante el empuje insolente de las partes. En esta situación, se produce lo que Ulrich, el hombre sin atributos de Robert Musil, definió como “acústica del vacío”: “Cuando cae al suelo una aguja en una habitación completamente vacía, el ruido que se produce tiene algo de desproporcionado, e incluso desmesurado; pero ocurre exactamente lo mismo cuando este vacío existe entre dos personas. Entonces no se sabe si se grita o si reina un silencio mortal. Porque todo lo falso y lo tortuoso adquiere la fuerza sugestiva de una tremenda tentación, desde el momento en que nada

podemos oponerle” (Musil, 1992a, 310). Algo así como una neurótica sobreestimación de lo mínimo o, si se prefiere, una aguda reivindicación de lo mínimo, marcan el tono de un lenguaje que, incapaz de convocar íntegra, duradera y sólidamente a ningún *presente*, cae en la tentación de convertir al pasado en su nuevo dios escondido.

Harold Bloom hizo fortuna a mediados de los años setenta al poner en circulación una idea de Freud por los dominios de los estudios literarios: la *Nachträglichkeit*, ‘posterioridad’, ‘ulterioridad’ o, más exactamente, ‘significación retroactiva’.

“Cada poeta es un poeta tardío y cada poema una instancia de lo que Freud llamó *Nachträglichkeit* o ‘significación retroactiva’. Todo poeta (incluso Homero si pudiéramos saber lo suficiente sobre sus precursores) se encuentra en la situación de estar ‘después del acontecimiento’ en términos de lenguaje literario. Su arte es necesariamente una *posterioridad*, y en el mejor de los casos se esfuerza por lograr una selección, a través de la represión, más allá de las huellas del lenguaje de la poesía; o sea, reprime algunas de las huellas y recuerda otras. Este recuerdo es una aprehensión desviada [*misprision*], o una lectura desplazada [*misreading*], pero no importa cuán fuerte sea la aprehensión creativa, nunca puede alcanzar la autonomía del significado o un significado plenamente *presente*, es decir libre de todo contexto literario” (Bloom, 2000, 19)³.

La “psique *fin de siècle*” parece organizarse conforme a esta misma disciplina revisionista y melancólica que Bloom descubre en todo poema “auténticamente” creativo. La melancolía, decía Freud, se caracteriza por un estado de ánimo profundamente doloroso que inhibe el amor propio y si en la aflicción, o tristeza, el mundo aparece desierto y empobrecido ante los ojos del sujeto, en la melancolía es el yo el que ofrece estos rasgos. La *posterioridad* aflige a la psique igual que a un poema que, cuanto más autónomamente desea crearse, más se descubre a sí mismo compitiendo con los “grandes muertos”, como un Jacob con el ángel. Y cuanto más original y fuerte se pretende, más se enreda en un romance familiar que sitúa su libertad en la perspectiva de una lectura, es decir, de una revisión y, necesariamente, de una represión. Aquellos vieneses sabían que *originarse a sí mismos* era un intento imposible. Esto no anulaba por supuesto la sensación de que, al darse por rota la sintonía *natural* entre la realidad y la psique,

y al volverse ahora estadístico, dudoso e inaccesible el concepto mismo de 'experiencia' –reverenciado en la Modernidad desde Bacon–, la vida pasaba forzosamente a ser un ensayo de cubrirse con sus propias metáforas.

La pregunta recorrió la Viena de 1900: entonces, ¿cómo asumir el destino de inventarnos a nosotros mismos cuando es imposible constituirnos en origen, cuando todos llegamos a todos lados *después del acontecimiento*? La epistemología de Mach es neopositivista; la plástica de Klimt, bajo el dintel *A la época su arte, Al arte su libertad [der Zeit ihre Kunst-der Kunst ihre Freiheit]* exaltó lo moderno celebrando a Beethoven ¡juntamente con Bizancio! y era como si un pedazo de San Vitale de Ravenna hubiera emigrado en 1902 a la *Secession*, al interior del pabellón cúbico de Hoffmann o, a partir de 1903, al cielorraso de la Universidad de Viena con su *Jurisprudencia*; por su parte, la música del *posromanticismo*, no tanto de los epígonos vieneses de Brahms al estilo de Joseph Marx, como de los Mahler, Schrecker, von Zemlinsky, Korngold y Schoenberg –éste al menos hasta los *Gurre Lieder*, estrenados en Viena en 1913 con un incómodo éxito para el compositor–, no pudo por menos de habérselas con el *Tristán* de Wagner–. “La fuerza poética implica una auto-representación que sólo se alcanza a través de la infracción, del cruce de un umbral daimónico” (Bloom, 2000, 23), de igual forma el yo, ese tropo del poema psíquico, siente que alcanzará a *presentarse* ante sí sólo si infringe el umbral desfallecido del *presente* en dirección a un pasado en el que ya no se localiza ningún origen divino sino, literalmente, una larga *agonía* colaborando en la cual el yo deberá adivinarse a sí mismo gracias a pactos con precursores, elecciones de rivales e interpretaciones revisionistas. Bajo esta luz podría leerse la ironía que asoma a dos aforismos de von Hofmannsthal: “el presente es la parte absolutamente penosa de la existencia, aunque es algo provisional” y “hemos incorporado el pasado a la memoria para sobrevalorarlo” (von Hofmannsthal, 1991, 108 y 119). La Viena *fin de siècle* puede que reemplazara la sustancia del yo por un inesencial *después de*; pero esa aflicción suya por el pasado difícilmente podría ser caracterizada en términos de *nostalgia*, un término que, siendo benévolo con él, resulta aquí claramente superfluo. El pasado, más que un paraíso perdido habitado por ángeles bohemios, es un arduo trabajo en el que nos echan una mano influyentes demonios. El autor del drama *La Torre* fue el primero en observar que la *sociedad de los muertos* por una parte es

dulce como las ensoñaciones del hachís y, por otra, es un danzar alrededor de abismos que nos aterrorizan.

Freud estuvo en primera línea a la hora de sacar a la luz todas las dificultades inherentes a los modernos intentos de transformar la psique en un espacio de escritura. Michel de Certeau ha llegado a hablar de la escritura como una 'práctica mítica' del Occidente moderno. Esta práctica, podría decirse así, murió en Viena. Para la Modernidad el origen, y la oralidad que lo transmite, ya no es lo que *cuenta*, sino “la actividad multiforme y murmurante de producir el texto y de producir la sociedad como texto”: es “escrituario [y por ello legítimo] lo que se aparta del mundo mágico de las voces y de la tradición”. ¿Qué es, pues, escribir? “La actividad concreta que consiste en construir, sobre un espacio propio, la página, un texto que tiene poder sobre la exterioridad de la cual, previamente, ha quedado aislado” (de Certeau, 2000, 148). Una metáfora, especialmente una, sirvió para articular la *práctica escrituraria* sobre la que Occidente cimentó su idea de progreso: la metáfora de la 'página en blanco'. Es decir, la circunscripción de un espacio propio como lugar de producción del sujeto, a modo de instauración cartesiana de un lugar desembarazado de las ambigüedades del mundo en que el yo pudiera adquirir y celebrar su dominio sobre los *objetos* mediante un expediente de aislamiento previo: “ante la página en blanco, cada niño se encuentra ya en la misma posición del industrial, del urbanista o del filósofo cartesiano: la de tener que manejar el espacio, propio y distinto, donde poner en obra una voluntad propia” (Certeau, 2000, 148). Al orden que se construye en ese lugar cercado se lo llamó *texto*, y estaba compuesto de prácticas itinerantes y reguladas capaces de producir el artefacto de un mundo “ya no recibido sino fabricado”. Pues bien, avanzada la segunda mitad del siglo XIX, semejante utopía escrituraria comenzó a tambalearse. Freud fue uno de los notarios de la ruina en ciernes. No es que él dejara de creer totalmente que la psique ha de producirse como un *texto* y que, por lo tanto, se asemeja de algún modo a un espacio de escritura “como desaparición de la presencia natural” (Derrida, 2003, 203), más bien es que intentó, por los medios más incisivos, desmontar ese mito moderno según el cual a dicho espacio podría convenirle la metáfora de la página en blanco. Si queremos que prospere la analogía de la psique con un “espacio de escritura” debemos erradicar antes la utópica idea de que este último pudiera erigirse en algo así como una página en blanco en relación con el pasado.

Jacques Derrida ha dedicado un ensayo, ya clásico, a este tema. Su título: "Freud y la escena de la escritura". En él da cuenta de un modesto invento de la época, ¡el bloc mágico!, una lámina de cera enmarcada en papel sobre la que va una fina hoja de dos capas, siendo la superior de ellas de celuloide transparente. El usuario escribe, con un estilo o punzón, presionando sobre el delgado celuloide que recubre la lámina de cera, de modo que lo escrito se hace visible gracias a que se mantiene la adherencia entre la cara interna del papel encerado y dicha hoja protectora; cuando luego se quiere borrar lo escrito basta con despejar ligeramente el celuloide para destruir el contacto de éste con la resina y hacer que la superficie del bloc mágico aparezca otra vez virgen y dispuesta a recibir nuevas inscripciones. Aunque si colocamos la plancha de cera bajo cierta luz se podrá observar en ella rastros de escritura aún después de que ésta se haya desvanecido completamente en la superficie. Desde luego el bloc mágico del Doctor Freud es toda una alternativa a dos viejas opciones: la de la hoja de papel y la de la pizarra. La hoja tiene la capacidad de conservar indefinidamente las huellas de la escritura; pero, a cambio, se agota pronto, siendo incapaz de renovarse; pura marca, nunca vuelve a ganar su virginidad. La pizarra es líder en virginidades, al poder reconstituirse a cada momento borrando los trazos, pero, como peaje, es experta también en no dejar sobre sí ninguna huella. El bloc mágico parece ser la solución cuando de lo que se trata es de conciliar una conservación indefinida de las huellas de escritura con un poder ilimitado de recepción.

"Anotemos que la *profundidad* del bloc mágico es a la vez una profundidad sin fondo, un infinito remitir, y una exterioridad completamente superficial: estratificación de superficies, cuya relación consigo, cuyo interior, no es más que la implicación de otra superficie igualmente expuesta. En él se juntan las dos certezas empíricas que nos constituyen: la de la profundidad infinita en la implicación del sentido, en el involucramiento ilimitado de lo actual y, simultáneamente, la de la esencia pelicular del ser, de la ausencia absoluta de fondo" (Derrida, 1989, 307).

Pero todo el interés del bloc mágico en tanto metáfora freudiana del psiquismo reside en que, como recuerda Derrida, no hay escritura que no se fabrique una protección o, más claramente, *en protección contra sí misma*, es decir, contra la escritura por la cual el sujeto está *él mismo* amenazado al dejarse escribir: *al exponerse*. De igual

modo que la capa de celuloide asume el gasto infinito de dejarse borrar y volverse a exponer protegiendo siempre a la lámina de cera que, sin la cobertura de aquélla, quedaría desgarrada por cada incisión del estilo, así la psique disfruta de una "apertura protegida" y su exposición a la realidad tiene garantía antidesgarros. La conciencia es ese consumo ilimitado de incisiones y borramientos que amortigua la presión del estilo, que civiliza la magnitud de las heridas. Ese suplemento de cera que es la memoria puede decir, y además repetidamente, del papel de celuloide lo mismo que Marx (Groucho) dijera de Day (Doris): "la conocí cuando aún no era virgen". El poder de la metáfora del bloc mágico, aplicada al psiquismo, estriba acaso en esta capacidad suya de colocar ante los ojos de la última modernidad la trastienda de cualquier utopía escrituraria: no hay huella sin corrosión, igual que no hay renovación *más allá* de los estigmas. Estigmatizados y renovables, hollados y autoprottegidos, parece que la psique y el lenguaje formaron en aquel *finis Austriae* un rizo que, en cierta medida, no hemos conseguido domar: tanto la escritura como la psique nacen ambas de la tensa combinación de una trama de estigmas y un aparato defensivo, no pudiendo ser leída ninguna de ellas ni *naturalmente* ni *en sí misma* sino tan sólo en "sistemas suplentes". Veamos cómo escribe la Viena de Freud...

2. SOCIOLOGÍA DEL PLÁCIDO APOCALIPSIS: BROCH Y HOFMANNSTHAL

Tomo de entrada la tesis de Michel de Certeau según la cual la literatura es el "discurso teórico de los procesos históricos", pues ella crea el *no-lugar* donde las operaciones reales de una sociedad acceden a una formalización. Bien lejos de considerar la literatura como la "expresión" de un referente, "es necesario reconocerla como análoga a lo que las matemáticas, por largo tiempo, han sido para las ciencias exactas: un discurso "lógico" de la historia, la "ficción" que la vuelve pensable" (Certeau, 2003, 41-42). El punto de partida del psicoanálisis freudiano no es desde luego indiferente a esta tesis. Los mecanismos que organizan las representaciones del sistema psíquico son de hecho –nos recuerda Certeau– de tipo retórico, ya que su nota dominante es "desplazar", "deformar", "enmascarar" y, en definitiva, producir "desfiguraciones" [*Entstellugen*]. Puede decirse que Freud sacó la retórica del gueto literario

en que la había recluso una cierta concepción restringida de la cientificidad, restituyendo la pertinencia histórica y la competencia psíquica de todos esos procesos que, alternativamente a la 'analogía', la 'coherencia', la 'identidad' y la 'reproducción' privilegiadas por la racionalidad de la *Aufklärung*, tienen que ver más bien con las alteraciones, inversiones, equívocos o sublimaciones que utilizan los juegos con el tiempo y con el lugar identitario (las máscaras) en la relación *de otro con otro*. *Die Art der Sicherheit ist die Art des Sprachspiels* [el género de la certeza es el género del juego de lenguaje], escribió más tarde Wittgenstein, casi como broche a sus "Investigaciones Filosóficas". Pero, ¿cuáles fueron las afinidades electivas entre retórica, literatura y psicoanálisis en aquella Viena de Freud? Muy resumidamente, los tres ponen *nuevamente* en valor la "lógica de lo otro" y una "estilística de los afectos" en tanto regreso de las pasiones –por la vía indirecta del inconsciente– que habían sido excluidas en bloque de la cientificidad positivista al servicio de la historia espiritual del hombre económico moderno.

En el campo analítico, al contrario, el discurso llega a ser operativo en la medida en que está *tocado* o *herido* por el afecto (*Affekt*). Desde este punto de vista, "si el positivismo rechaza como no científico el discurso que confiesa la subjetividad, el psicoanálisis tiene por ciego, hasta patógeno, el que la esconde" (Certeau, 2003, 53). Freud observó con ojo clínico hasta qué punto la epistemología del siglo XIX exilió a las pasiones de los discursos legítimos de la razón social, deportándolas a la Siberia de lo "no serio" [lo literario] o reduciéndolas a meras desviaciones psicológicas respecto al orden colectivo. Este rechazo epistemológico está ligado a la excomunión ética decretada por una burguesía productivista⁴: y es entre los residuos de su racionalidad, los deshechos de su moralidad y los detritos de la ascesis sentimental de la época francojosefina por donde Freud persigue una economía para el aparato psíquico en que los movimientos pasionales ya no sean ciegos ni carezcan de acceso al lenguaje técnico.

El triunfo freudiano de la retórica en la Viena del primer tercio del siglo XX estuvo acompañado por una auténtica eclosión literaria de la que se sigue nutriendo la más exigente agenda lectora hasta nuestros días (Rilke, Schnitzler, Trakl, Zweig, Wedekind, Stifter, Musil, Roth, Werfel, von Doderer...). La unión de dos nombres serviría para resucitar el contexto cultural en que Sigmund Freud

desarrolló su análisis: Hermann Broch (1886-1951) y Hugo von Hofmannsthal (1875-1929). Se trata de una unión sobre el papel, pues entre estos dos vieneses no se conoció amistad alguna, tan sólo un escueto tráfico epistolar. Y, sin embargo, uno de los documentos indispensables para aproximarse a aquella Viena *fin de siglo* es, sin duda, el estudio *Hofmannsthal y su tiempo* terminado por Broch durante su exilio estadounidense y poco antes de morir, el año 1951. La Bollingen Series había encargado a Broch la edición del primero de los tres volúmenes, *Selected Prosa*, de la traducción inglesa de unas obras escogidas de Hugo von Hofmannsthal, al que debía acompañar una introducción general al poeta: "pero sólo puedo exponer a Hofmannsthal, ese homúnculo" –explicó Broch a su editor Daniel Brody en 1948– "si expongo toda la época, y esto representa un trabajo de mil demonios" (Lützeler, 1989, 263). Inicialmente, el autor de *Los sonámbulos* había pensado titular su ensayo "Pequeña historia espiritual del vacío", y aunque luego Brody logró quitarle la idea de la cabeza ["¡Pequeña historia espiritual del vacío sólo sería pertinente para el anuncio de un desinfectante por vacío, por el que la firma Hoover pagaría diez mil dólares!"] la verdad es que aquel título fallido mostraba a las claras cuál era el auténtico poso del estudio. Como es sabido, Hannah Arendt (para entrevistarse con la cual Hermann Broch se desplazaba semanalmente desde New Haven hasta el *20 Este de la Calle 62* de Nueva York, donde residía una amiga común, Anne-Marie Meier-Graefe) tomó *Hofmannsthal y su tiempo* como punto de arranque para su célebre y amistoso ensayo filosófico sobre el novelista que sirve de preámbulo a la edición póstuma del volumen "Poesía e Investigación" (*Dichten und Erkennen*). Arendt es por tanto testigo de primera mano de cómo Broch transformó el encargo de introducir al público americano en las 'fascinantes' premisas y circunstancias que enmarcaron la vida de Hofmannsthal, en una teoría crítica de la Austria finisecular sembrada de apreciaciones sobre el odioso *milieu* burgués y el aún más odioso mundillo literario de Viena, aquella "metrópoli del vacío de valor". Muchos siguen sin perdonárselo a Broch, quien, de las figuras literarias vienesas de primera fila, fue quizás el más proclive al universo psicoanalítico, y hay pruebas personales de ello fáciles de reconstruir⁵.

Siguiendo en parte dicha estela, en *Hofmannsthal y su tiempo* expone cómo, toda vez que el *yo* no es capaz de figurarse ni su propio origen ni su propio fin, la primera

experiencia fundamental que recogemos del mundo es la experiencia del tiempo, de la muerte y la caducidad de todo lo humano (Broch, 1974, 41). Hannah Arendt llama la atención sobre la originalidad de Broch en este punto, pues rompe con la especulación tradicional en torno a la temporalidad que va de "Las Confesiones" de San Agustín a la "Crítica de la razón pura" kantiana: efectivamente, en Hermann Broch el tiempo ya no representa un "sentido interior" ni "una representación *a priori* necesaria para dar realidad a los fenómenos" sino que asume la función asignada vulgarmente al espacio: es exterioridad mortal. Dicho ligeramente de otro modo, "el tiempo es el más interior *mundo exterior*". En el centro de su estudio sobre la época de Hofmannsthal es fácil reconocer un gesto de espanto típico de Broch: una agresión debe ser sublimada y una extrañeza promete devorarnos desde dentro. Viena parece que no prestó demasiada atención a la advertencia de Freud, ni luego a la del autor de la trilogía "Los sonámbulos": hay que entablar relaciones auténticas y no meramente cosméticas con la muerte y la caducidad. La realidad *exterior* se presenta al yo como algo no sólo *absolutamente* extraño sino *absolutamente* amenazador. Es algo que no puede ser reconocido como "mundo" sino, primordialmente, como un "no-yo" que se esconde en el fondo de nuestras vidas, carcomiéndolas. La solución es, como casi todo en aquella ciudad, de índole musical. Pero no tiene que ver con ese teatralismo estético ante el que Viena tantas veces se inclinó. Pasa por simultanear "logos" y "muerte", por transfigurar el tiempo en espacio y *superar* de ese modo la amenaza exterior destruyendo su programa de atentados contra el yo. Cualquier lector de Broch estará acordándose del valor que su estilo, quiero decir, su filosofía, concede a la frase literaria como donación lírica de espacio al tiempo. La frase es en él una arquitectónica del curso del tiempo. Salvando las distancias, en esto comulga con la escritura del dodecafónismo serial de la Segunda Escuela de Viena. Pero acaso Broch quiere ir más allá: esculpir el tiempo, alcanzar una forma de escritura "para el ojo de Dios, tras la muerte de Dios", una especie de "eternidad postmetafísica" a través de la palabra hecha imagen, nada menos que coordinar simultáneamente el curso exterior y agresivo de la vida con el logos sinuoso y obsesivamente repetitivo de las estructuras lingüísticas. Imposible resistirse en este momento a incluir una página de la obra en que este intento fue llevado a cabo con más consistencia, con una consistencia al par sobrecogedora e irritante: "La muerte de Virgilio". Del caudal inmenso de

esta novela-mantra quiero llamar brevemente la atención sobre un pasaje incluido al final del bloque *Fuego-el descenso* en que el joven Lisánias extrae de su cofre el poema de la *Eneida* para dárselo a leer a Virgilio, determinado en plena crisis nocturna a sacrificar su obra al silencio, a *¡quemar la Eneida!* De este pasaje extraigo una frase, sólo una frase...

"[Tenía que leer... ¡ay, leer! ¿Era aún posible? ¿es que aún se hallaba en condiciones de hacerlo? ¿había aprendido nunca a leer o siquiera a deletrear? Vacilante, casi angustiado, abrió uno de los rollos] (...) pero fue casi con mala conciencia, porque era como un reencuentro, un pequeño reencuentro con el oficio y el antiguo placer del oficio, pero además un gran reencuentro, ya inconfesable, que retrocedía más allá de todo recuerdo y de todo olvido a donde ya no había aprendizaje ni ejecución, sino sólo proyectos, esperanza y deseo; no era su ojo el que leía, sólo las yemas de sus dedos leían, leían sin letras, sin palabras un lenguaje sin palabras, leían la muda poesía tras la poesía de palabras, y lo que leía no constaba ya de líneas, sino que era un espacio infinitamente monstruoso de infinitas direcciones, donde las proposiciones no se seguían una a otra, sino se superponían en infinito cruzamiento y ya no eran proposiciones sino catedrales de lo inexpresable, la catedral de la vida, la catedral de la creación del mundo, proyectada en la presciencia: se encontraba leyendo lo inexpresable, paisaje inexpresable y acontecer inexpresable, mundo descreaturizado del destino, donde se halla incorporado como un azar el mundo de la creación, y allí donde este mundo creado, al que se había querido imitar, que había debido imitar, se mostraba ahora y desarrollaba su expresión, en todos los puntos en que las ondas de la oración y los círculos de la proposición se entrecruzaban, allí, se mostraba la discordia y el sacrificio de sangre exigiendo la guerra, se mostraba la muerte, helada guerra, hecha por hombres que eran cadáveres, se mostraba la discordia de los dioses en lo desdivinizado, se mostraba en lo anónimo el asesinato anónimo, ejecutado por fantasmas que son meros nombres, ejecutado por encargo del destino, que tiene hechizados a los dioses, ejecutado en el lenguaje, por encargo del más infinito lenguaje, en cuya inexpresabilidad sojuzgadora de los dioses se inicia y se resuelve eternamente el destino" (Broch, 1989, 190-191).

Virgilio (70 a.C.-19 a.C.), romano a las puertas de otro *fin de siglo* todavía más significativo que el de la Viena de Freud, baraja entre sueños la posibilidad de aniquilar el idioma,

de aniquilar los nombres, "para que haya gracia de nuevo". Cada frase, según él, es una catedral de lo inexpresable, recortada contra el acontecimiento sin palabras del destino del cual el mundo creado es nada más que una adición azarosa. Todas las "expresiones" que quedan más acá de esa inefable sinapsis, de ese intertexto místico hecho de infinitos entrecruzamientos son, a lo sumo, desiertos donde cadáveres anónimos libran la guerra muerta de imitar lo inimitable. El Virgilio de Broch ha de pasar entonces por el trago crítico y desesperante de creer que el lenguaje es un puro lugar de ejecución, de asesinato anónimo, antes de poder vislumbrar, pero ya *in extremis*, en el mismo acto de su muerte en Brindis, la "clemente y terrible gloria de la suerte humana, producida por la palabra (...) y expresable en imágenes terrenas, insuficientes y sin embargo las únicas aún suficientes, del humano hacer y vivir" (Broch, 1989, 481). Curiosamente, Freud incluyó una leyenda latina en la portada de la primera edición de *La interpretación de los sueños*, volviendo en su interior sobre ella en un estratégico pasaje: "Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo" [si no puedo conciliar a los dioses celestes, moveré a los del infierno –el río Aqueronte–]. Son palabras de la *Eneida*, pronunciadas por la diosa Juno cuando tras fracasar su embajada ante Júpiter para que consienta el matrimonio de Eneas con Dido se decide a remover el infierno despertando a una de sus Furias, Alecto, un monstruo bisexual capaz de desatar las turbulencias de los impulsos instintivos, el particular Aqueronte freudiano.

A Broch, igual que a Freud, le molestaba que Viena, la capital de una monarquía agonizante, sostuviera relaciones de toda índole con la agonía pero ninguna con la muerte. El mundialmente famoso sentimentalismo vienés era conciencia de la despedida, resignación a lo sumo ante el adiós, miedo a una enfermedad perpetua cuyo desenlace nadie quería ver, y ese *ethos* se trasladaba de forma incauta a un lenguaje ajeno a toda moralidad. No ocurría esto con Hofmannsthal, cuya lírica descansa sobre el tritono vida, sueño, muerte. Pocos otros poetas convirtieron en un ritual tan bien calculado la reunión de las dos tendencias antinómicas de la época: la henchida confesión personal y la telúrica silenciación del yo. La visión que Hermann Broch tenía del libretista de *Electra*, *Ariadna en Naxos* o *La mujer sin sombra*, entre otras piezas maestras straussianas, era extrapolable a la que tenía de su tiempo y se resumía en lo siguiente, que es tanto un reconocimiento como un reproche: para él Austria reviste

una fuerza simbólica en la medida en que ha sido capaz de poetizar su realidad, de soñarse a sí misma y trasladar todo su equipaje material a esa "segunda realidad" que es el campo simbólico del idioma. Y no duda de que Hofmannsthal se diera cuenta desde un principio de que "estaba siendo absorbido por el vacío". Nada podía hacer para impedirlo. Todas las posiciones estaban prácticamente perdidas: carecía de sentido sostener la monarquía austriaca a la que tanto había amado; mientras tanto, la nobleza merecía el mismo trato descreído y fulminante con que la Mariscalda⁶, la princesa de ese "Ser y Tiempo" de Richard Strauss que es "El caballero de la rosa", pone al barón Ochs de Lerchenau, y toda su mundología de la dehesa, frente a su propio colapso [*Der Baron aus allen Himmeln gefallen*. "Versteht Er nicht, wenn eine Sach ein End hat"? –*El mundo del barón se viene abajo*. "¿No entiende él cuándo algo tiene un fin?"– III Acto]; y no tenía sentido insuflarle nueva vida al patrimonio vienés, con sus reliquias dieciochescas, empleando tintes barrocos para darle la vuelta al tiempo en la creencia de que la calamidad de los Habsburgo comenzó cuando fueron sojuzgados por los brutales prusianos. Hofmannsthal era símbolo de una Austria, una nobleza y un teatro (tres sinécdoques) que morían sin remisión: "símbolo en el vacío, no del vacío" (Broch, 1974, 178, 190). En última instancia, la mirada que arroja Broch sobre el tiempo de Hofmannsthal es una mirada aprensiva, irritada incluso. La Viena *fin de siècle* es la ausencia de pensamiento político elevada al rango de apoteosis. Las categorías estéticas colonizan entonces la vida haciendo que ésta se retraiga hasta una afición irresponsable por el decoro y la decoración [es ya un *topos* de la crítica recordar en este punto el título de una escandalosa y decisiva conferencia leída por el arquitecto Adolf Loos, en 1908, bajo el título "Ornamento y delito"⁷] y el *ethos* danubiano es como el de un Savonarola pero con toda su dogmática exactamente a la inversa, pues está fabricado de indiferencia ética y hedonismo de la desesperación: "como producto de la insubstancialidad austriaca, en la que nadie podía tomar en serio a nadie porque no había nada que pudiera tomarse en serio como no fuera la substancia estatal de la corona, la misma estructura social terminó por perder toda substancialidad, convirtiéndose en una especie de pseudodemocracia, en la que, llegado el caso, los condes adoptaban las manías de los cocheros" y viceversa (Broch, 1974, 135). Al moralista Broch le resultan ajenas las ventajas de la insustancialidad. Que, además, podía llegar a ser una cosa muy seria.

En cierto sentido, Hofmannsthal debe ser salvado de aquel que lo utilizó como epónimo del plácido apocalipsis vienés. "Hay que ocultar lo profundo. ¿Dónde? En la superficie", era su pabellón literario. Y hay pocos escritores en quienes se cumpla con tanto rigor la hipótesis nuclear de Janik y Toulmin, con los que –si les sumamos las ya clásicas y monumentales contribuciones de Carl E. Schorske y William M. Johnston– al menos dos generaciones de filósofos han aprendido a leer la cultura vienesa: "para ser un artista o intelectual de la Viena *fin-de-siècle*, consciente de las realidades sociales de Kakania, se había de encarar el problema de la naturaleza y límites del lenguaje, la expresión y la comunicación" (Janik y Toulmin, 1974, 147). Hofmannsthal encaró este problema de un modo que, contrariamente a lo que ocurre con otros coetáneos de Freud mejor conocidos, aún parece necesitado de atención. Por mi parte, seré en esto más seguro que original, y me detendré principalmente en dos textos suyos ampliamente comentados: *Der Dichter und diese Zeit* ("El poeta y esta época") y la famosa "Carta de Lord Chandos". El primero fue inicialmente una conferencia impartida en Viena en 1907, tras haberla presentado por varias ciudades alemanas el año anterior, y está recorrido por la convicción de que en aquella Viena que Freud y él habitaran ya no había misterios eleusinos ni siete sacramentos que valieran para ayudar a la humanidad en la inmarcitable tarea de elevarse a un estadio superior, pues ocurre que "les falta en nuestro tiempo a las cosas representativas espíritu y a las espirituales relieve" (Hofmannsthal, 2001a, 72). ¿Qué puede hacer el poeta cuando incluso su presencia es auscultada por la época que detecta en ella nada más que algo hinchado, como hueco, "algo más soportado por los sentimientos culturales que por algún tipo de intuición"? El *Finis Austriae* fue un libro consumido por entregas por voraces lectores de todas las regiones del doble reino: "Buscan, pero no se les da ninguna dialéctica lo bastante sutil que les fuerce a preguntarse y a responderse qué es lo que buscan; ninguna visión global, ninguna capacidad de síntesis. (...) Buscan incansablemente algo que una su vida con las arterias de la gran vida en una transfusión mágica de sangre vivificante. Buscan en los libros lo que antes se buscaba en los altares humeantes de incienso, en las crepusculares iglesias arrastradas hacia lo alto por el deseo" (Hofmannsthal, 2001a, 77); pero en vano buscan un yo en cuyo seno pueda descansar tranquilo su yo, pues su tiempo está lamido por una frialdad y soledad glaciales. El poeta está siempre en un lugar distinto del sospechado,

vive, de manera extraña, en el domicilio del tiempo –dice Hofmannsthal–, donde todos pasan de largo sin reparar en él. Y posee su propia casa de un modo distinto a como la posee un dueño: vive de incógnito en su hogar, como una persona muerta, junto a los perros, con la insolencia de un fantasma o de un cocinero y, a la vez, siendo el hermano mudo de todas las cosas.

"Nunca más una época despierta pedirá a los poetas, ni a cada uno de ellos aisladamente ni en su conjunto, la expresión retórica exhaustiva de sí misma, su síntesis resumida en fórmulas conceptuales. El siglo del que nos alejamos nos ha hecho los fenómenos demasiado fuertes para que podamos asumir esta tarea; ha marcado un ritmo excesivamente vivo al baile de disfraces de las apariciones mudas; se ha movido y entrado en nosotros con demasiada fuerza el misterio sin palabras de la naturaleza y de las tranquilas sombras del pasado. (...) [el libro] Reposa aquí y calla y habla y es tanto más ambiguo, tanto más peligroso y misterioso cuanto que todo es más ambiguo y peligroso y misterioso en este tiempo incomprensible más allá de toda medida, poético en el supremo sentido de la palabra. (...) Nunca, antes de estos días, han logrado las personas exigentes elevar hasta lo poético su yo total. Del mismo modo que sobre los poetas, también sobre ellas mismas pesa la presión de no dejar nada fuera. Es una lucha, un caos que quiere ser dado a luz (...) [quien conoce la vivencia de la lectura] no espera que el tiempo halle su síntesis permanentemente válida en un poeta elocuente, en alguien capaz de dar respuesta a todas las preguntas, en un heraldo y un abogado. Pues es en él, y en otros parecidos a él, donde se lleva a cabo, en mil puntos ocultos, esta síntesis" (Hofmannsthal, 2001a, 90-94).

Estas palabras fueron redactadas en 1906, y es llamativo cómo Hofmannsthal al mismo tiempo que toma nota del desplome del universo se evita a sí mismo incurrir en esa sociología del desencantamiento que tanto predicamento cobró por aquellos años, sobre todo de la mano del coetáneo Max Weber. Se ha perdido el centro desde el que podría sintetizarse la época, pero no la capacidad de síntesis que, aliada a la visión poética y al sueño, es distribuida ocultamente entre miles de cerebros entrecruzados; sin duda este tiempo está marcado por lo inesclarecible, llámese oscuridad o ambigüedad, pero el poeta y el lector pueden convertirlo creativamente en un misterio con el cual el alma se libera de lo material, no por desprecio, sino porque están persuadidos de que la realidad es una institu-

ción literalmente "maravillosa" que "brota allí donde la necesidad racional no es capaz de fundamentar un suceso": lo que se cree y sólo esto es lo que existe (Hofmannsthal, 1991, 113-114). El autor de "Lucidor" pronuncia la palabra 'creer' con una seriedad antefreudiana, aunque no piensa el término en el sentido de un perderse en el embrujo de lo poético olvidándose de la existencia propia al volcarla sobre una fascinación insípida y breve (apartándose así de los reproches de aquellos que interpretaron sus libretos straussianos como atolladeros esteticistas⁸, como una prueba de aquella observación de Adorno según la cual "el lenguaje de 1900 se había depravado en lo selecto", e intentaron hacer de él un Joseph de Maistre de la Ópera), sino de acuerdo a su significado "religioso", lo que probablemente no lo hizo tampoco más simpático a ojos de los freudianos, pues Hofmannsthal sí quiso dar porvenir a la ilusión, como un descanso visionario en el torbellino de la existencia.

Efectivamente, Hofmannsthal convierte la forma ideal del *Theatrum Mundi* en su propia religión romano-calderoniana: tender hacia una espacio alegórico que eleve la confusión de la vida hasta el gran orden de las máscaras, que son cualquier cosa menos apariencias: al contrario, "sólo cuando nos percatamos de lo que nuestra existencia tiene de máscara alcanzamos su verdad y su sentido más hondos" (Curtius, 1972, 153). Puede decirse que Freud, que deslizó la sospecha de que las premisas religiosas, las instituciones estatales y por supuesto las relaciones sexuales o bien son ilusiones o bien aparecen perturbadas por los velos de éstas, residiendo la fuerza de su dogmática en la fuerza de aquellos deseos, de intensidad y antigüedad apremiantes, que ayudan enmascaradamente a *satisfacer*, tuvo en Hofmannsthal al más perseverante partidario de la erótica de la ilusión.

En cuanto a la *Carta de Lord Chandos* (1902), lo primero que llama la atención es que una obrita que ha acabado por ser uno de los documentos más famosos de la gran tesis de la Viena *fin de siècle*, la del lenguaje como problema, se ponga a sí misma en escena como una carta que Philip, lord Chandos, hijo menor del conde de Bach, remite a Francis Bacon, aquel vizconde de Saint Albans caído en desgracia y padre del experimentalismo moderno, que vivió en plena época isabelina. Un dato no puede pasársenos por alto, la carta está fechada el 22 de agosto del *Anno Domini* 1603, precisamente el año en que Jaco-

bo I sucede a Isabel I, el momento en que la Inglaterra isabelina pretende sobrevivir a la muerte de su epónimo. La Viena *fin de siècle* se estira hasta aquel otro final que, sin embargo, ha terminado por interpretarse como uno de nuestros más clamorosos comienzos, algo así como el amanecer de la Modernidad –al que desde luego hizo su contribución la *philosophia activa* articulada en el *Novum Organum* baconiano–: origen y fin, ambos imaginarios, los dos supuestos, se tocan en esta carta-ensayo. El joven escritor, Lord Chandos, responde a Bacon, quien se extraña ante un silencio que ya va para más de dos años y quizás esté revelando un cierto entumecimiento mental del que acaso esta muestra de preocupación le ayude a tomar nota interiormente, pues la enfermedad más grave aqueja a aquellos que no se sienten enfermos. La carta de Lord Chandos es, por tanto, una respuesta personal que ha sido interpretada en innumerables ocasiones como la expresión de una crisis, como uno de los documentos *por excelencia* de la crisis vienesa, cuando estamos más bien ante el relato de un tránsito espiritual que no sólo da curso a una crisis sino a un programa que, al casar peor con los tópicos finiseculares más extendidos, se prefiere soslayar, reduciendo así el relato a su citadísimo momento crítico, que es la *escena umbra* del ensayo. Pero dejar que la muy formalizada estructura del conjunto se vaya por el desagüe de su punto de deflación central supone arruinar la auténtica idiosincrasia hofmannsthaliana.

Primer Acto: Lord Chandos comienza recordando los días felices, o quizás desprevenidos, en que andaba ocupado con un enciclopédico proyecto en el que pretendía descifrar, como jeroglíficos, los relatos míticos de los antiguos; una especie de breviarío de apotegmas en que se recopilaban desde sentencias de sabios hasta impresiones de viaje, desde apuntes sobre arquitectura hasta notas sobre rituales festivos. Embriagado, reconoce Lord Chandos, la vida se le representaba en aquella época como una gran unidad: entre el mundo espiritual y el físico, entre la naturaleza cortesana y la animal, entre el arte y la soledad no había solución de continuidad. Todo era *metáfora* y cada criatura la llave de la otra en una ósmosis infinita del sentido que él se imaginaba capaz de arrastrar hasta el concepto literario. Segundo Acto: desde una arrogancia tan hinchada, Lord Chandos se siente caer en un extremo de pusilanimidad e impotencia, "he perdido por completo la capacidad de pensar o hablar coherentemente sobre ninguna cosa", un incomprensible malestar colonizaba su fuero interno al pronunciar cualquier palabra

–'espíritu', 'alma', 'cuerpo'–, al par que se sentía negligente a la hora de manifestar sus juicios sobre el más mínimo asunto político, y no por escrúpulos de ninguna clase, sino tan sólo porque las palabras de que se tenía que servir la lengua "se me descomponían en la boca como hongos podridos" (*zerfielen mir in Munde wie modrige Pilze*). Esta pereza, esta incapacidad, se fue extendiendo como la herrumbre que corroe todas las superficies de la sociabilidad: las personas y sus actos ya no eran vistos bajo la mirada simplificadora de la costumbre sino que se le aparecían siempre como algo falso, indemostrable e inconsistente. Y eran las palabras las que no cuajaban en conceptos, como remolinos que dan vértigo y conducen a un centro vacío. Tercer Acto: en el colmo de una existencia que transcurre de un modo tan trivial e irreflexivamente, el ojo del poeta se reconstruye más allá de las palabras, y se posa sobre un rastrillo, una regadera abandonada en el campo, un perro tumbado, un cementerio pobre, un lisiado junto a una granja, o sobre cualquier otro estímulo ante el que la mirada comúnmente vaga con una comprensible indiferencia, como si fueran ahora el recipiente de una revelación. Una "singularidad sublime y conmovedora" arrasa el mundo para expresar la cual todas las palabras resultan indigentes. Como si el mundo de lo nimio se hubiera llenado súbitamente hasta los bordes de un caudal de sentimiento divino. Este tercer acto suele quedar ocultado en las recensiones de la carta de Lord Chandos: Hofmannsthal cree que la crisis tiene una segunda vida mística. El poeta participa de una gigantesca transfusión de vida y muerte, de sueño y vigilia, estremeciéndose con la presencia de una sobreabundancia no ya de significatividad sino de amor entre todo lo que existe. Se le impone entonces una nueva forma de pensamiento no sólo más allá de las palabras sino también más allá del silencio –que, por negación, aún es esclavo de la fenomenología de aquéllas–: todo supura, hierve y pulsa febrilmente en el pensamiento, pero en un pensamiento más líquido que las palabras, que sabe que el antropocentrismo es una especie de chauvinismo y cuyo fondo, contrariamente al de los remolinos lingüísticos, quizás sí tiene un límite. Y se llama paz (Hofmannsthal, 2001b).

3. VIENA CONTRA FREUD: KARL KRAUS

Como dice Carl E. Schorske, Hofmannsthal había rescatado la función del arte de la insularidad hedonista

a la que su clase le había condenado, intentando hasta cierto punto redimir a la sociedad a través del papel simbólicamente conciliador del arte. Pero él mismo fue el primero en constatar que las fisuras en el cuerpo social habsbúrgico llegaban demasiado lejos. La sociedad podía tolerar los extremos de la tragedia y la comedia pero no la redención por la armonía estética. Correspondía a una nueva generación extraer las consecuencias intelectuales de este fenómeno cultural (Schorske, 1981). Desde este punto de vista, esa "generación" cuya *Nachträglichkeit* estaba elevada a la potencia intelectualmente definitiva se resume en un nombre: Robert Musil (1880-1942): "Esto es un manicomio babilónico: por mil ventanas le gritan a la vez al transeúnte mil voces, mil músicas, mil ideas diferentes, y está claro que el individuo se convierte así en un tablado para motivos anarquistas y la moral se disgrega junto con el espíritu" (Musil, 1992b, 119). Aquí me ocuparé brevemente, sin embargo, de aquel otro escritor cuya influencia fue tan eminente en la Viena *fin de siglo* que Musil anotó en su diario: "está camino de convertirse en un complejo" (Musil, 2004, 151). Y no se refería a Freud. Sino a Karl Kraus. Karl Kraus llevó camino de convertirse en un complejo. En realidad, aquella Viena del primer tercio del siglo XX se alimentaba a base de estallidos de opinión, partidismos, secretos y rencores que eran la pólvora de la opinión pública. Sigamos leyendo los imprescindibles *Diarios* de Musil: "Hay dos cosas contra las que no se puede luchar porque son demasiado largas, demasiado gruesas, porque no tienen ni pies ni cabeza: Karl Kraus y el psicoanálisis" (Musil, 2004, 427). Apunte tanto más sorprendente cuanto más se sabe que el "freudianismo" era uno de los blancos preferidos del editor de "La Antorcha" (*Die Fackel*, la célebre publicación de la que tiró más de novecientos números entre 1899 y 1935). Si Kraus fue el enemigo de Freud, el solitario Musil se las compuso para ser el enemigo de los dos. De lo que no cabe duda es de que tanto *Los últimos días de la humanidad* de Kraus como *El hombre sin atributos* de Musil son las dos obras literarias más grandes, en todos los sentidos, que se han escrito no sólo sobre el *Finis Austriae* sino sobre el colapso del derecho que tenía la modernidad a pensar en sí misma sin ponerse en ridículo.

Con las siguientes líneas volvió la pluma de Kraus a la palestra en el momento más crítico para Austria y tras un inusual lapso de silencio: las navidades de 1914 se inau-

guran en Viena con las palabras, tan esperadas, de uno de los críticos culturales más seguidos:

"EN ESTA GRAN ÉPOCA

que yo he conocido cuando aún era tan pequeña; que volverá a ser pequeña si es que dura lo bastante; y a la que nosotros, ya que metamorfosis así son imposibles en el crecimiento orgánico, preferimos tratar de gorda y también, en verdad, de mucho pesar; en esta época en la que ha de ocurrir lo que uno ya no puede ni imaginarse, y si pudiera, no ocurriría; en esta época tan seria que se ha muerto de risa ante la posibilidad de que pudiera ir en serio; que sorprendida por su lado trágico busca el modo de disiparse, y al pillarse con las manos en la masa se pone a buscar palabras [ensaya maniobras de distracción]; en esta época ruidosa que retiembla con la sinfonía estremecedora de acciones que provocan noticias y de noticias que disculpan acciones, en una época así no esperen de mí ni una sola palabra propia. Ninguna salvo ésta, justamente la que protege aún al silencio de ser malentendido. Pues hasta ese punto está firmemente asentado en mí el respeto por lo intocable del lenguaje, por su condición subordinada a la desgracia. En los reinos donde sobra escasez de fantasía, donde muere el hombre de hambre espiritual sin husmear siquiera lo ayuno de su alma, donde la pluma se moja en sangre y la espada en tinta, allí ha de hacerse lo que no se piensa, pero lo que llega sólo a pensarse, es inexpresable. No esperen de mí una sola palabra propia. Ni sería yo capaz de decir alguna nueva: a tanto llega el estruendo en el cuarto en que uno escribe, y no es momento de decidir si procede de animales, o de niños, o tan sólo de morteros" (Kraus, 1990, 113-114).

Esta irónica auto-ex-propiación de la palabra forma parte de una campaña "pro silencio": una ascesis, una higiene del lenguaje a favor de la cual Kraus acometió, paradójicamente, con cáusticos dardos verbales desde sus páginas de *La Antorcha*, de las cuales, por cierto, Freud era un lector asiduo. En 1914, la situación se había agravado más si cabe, y a una época cuya economía social siempre había salido engañosamente a flote gracias a esa financiación crediticia que es el ruido periodístico, la deformación informativa travestida de *sprit de finesse* –que, por supuesto, no tenía nada de pascaliano–, el más chauvinista *como si no* y un capitalismo que cubría socialmente la opresión con paladas de insustancialidad sentimental, a todo eso, ahora había que sumarle esta otra gran "contaminación acústica" que era la guerra. Karl Kraus es el escritor del primer

tercio del siglo XX que más unánimemente ha concitado el adjetivo de "apocalíptico". También, quien pasa por ser el mayor enemigo del "freudianismo". Él representa a Viena contra Freud.

Sobre este punto, sin embargo, la crítica más solvente ha matizado mucho las cosas. Así, Edward Timms, entre otros, ha mostrado cómo Karl Kraus, el enemigo militante de la hipocresía moral que era el oxígeno de los Habsburgo, no podía inicialmente sino saludar entusiasmado las primeras contribuciones de Sigmund Freud en las que éste abordaba explícitamente la importancia de la sexualidad en la infancia y en la etiología de la neurosis, así como de las perversiones sexuales –de las cuales la normalidad está entreverada– [¿no se recuerda el famoso texto "La muralla china", de 1909, en que Kraus, en cierto modo en comandita con Freud –salvo en la última frase– afirma: "La gran muralla china de la moralidad occidental protegió al sexo de los que quieren entrar y a los que quieren entrar del sexo. Así se abrió el comercio entre inocencia y avidez, y cuantas más puertas del placer se cerraban más llena de incidentes se volvía la espera. La humanidad golpea la gran puerta, y se alza un martillo cósmico que hace estremecer la muralla china. ¡Y que el caos sea bienvenido, pues el orden ha fallado!" (Kraus, 1990, 72)?⁹]. Pero el entusiástico saludo no se restringía a su tratamiento de la sexualidad –una pieza como "La ronda", de Schnitzler, había bastado para dinamitar en 1903, del modo más feliz y "fluido", la liga de la moral hasbúrgica que, por otra parte, nunca había evitado que en la muy sensual Viena Sacher–Masoch y Krafft–Ebing siempre hubieran sido un éxito de ventas–.

De no menor calado era lo que Freud estaba consiguiendo con el lenguaje. Paul Ricoeur y Wolfgang Iser han sido algunos de los últimos en reseñarlo: el autor de "La interpretación de los sueños" era un consumado maestro de la retórica y sabía que sus metáforas, sus eufemismos, sus sinécdoques, sus metonimias, sus litotes, sus antifrasis, se ocupan no de fenómenos del lenguaje, "sino de los procedimientos de la subjetividad que se manifiesta en el discurso" (Iser, 2005, 149). Libros como "El chiste y su relación con el inconsciente", por su parte, eran potencialmente una mina para un estrategia de la sátira de la talla de Kraus, quien además compartía con Freud una cierta concepción *mágica* del lenguaje en tanto venero de revelaciones antiguas. 'Délfico' para Kraus, 'Oracular' para Freud, sería difícil defender los objetivos de la psicoterapia científica

al margen de ese *Zauber des Wortes* (encantamiento de la palabra) que tenía fascinado a ambos. La noción misma de "cura por el verbo" tiene algo de irremediamente cristiano, en lo que afecta a los poderes restitutos del *logos* sobre la *psiché*, e incluso algo de ambiguamente judaico, en lo que toca a los aspectos ritualizados de la "palabra-memoria" (*Wort-Erinnerung*) y "de la palabra-representación" (*Wort-Vorstellung*). Los dos negociaban como podían con estas daimónicas referencias. La nueva psicología de la vida cotidiana de Freud, según la cual ningún fragmento de evidencia verbal era considerado trivial, parecía compadecerse a la perfección con los objetivos krausianos de "La Antorcha": *lapus linguae* o delatores calambures y hiatos, verbalizaciones de sueños, residuos y puentes verbales (*Wort-Resten* y *Wort-Brücken*), eran matrices de la introspección, "varas mágicas" de medir las fuentes arcanas de un pensamiento que deseamos travestir con palabras e imágenes cuya elección, sin embargo, nunca controlamos totalmente (Timms, 1990, 122-123). De hecho, Freud no sólo insistía en que la psique es siempre un producto transaccional (un puro negocio entre una instancia censora que mitiga aquellos caracteres que provocan repulsa y otra instancia inconsciente que intenta filtrar sus contenidos –que siempre llegan a la conciencia convertidos en tropos de la represión–), sino que llegó a reconocer directamente un elemento de *demonismo* en su interpretación de los sueños: "la formación de los sueños oscuros se verifica como si una persona, dependiente de otra, tuviera que exteriorizar algo que había de ser desagradable para esta última" (Freud, 2006, 746). Una honesta y desenmascaradora sospecha, que era todo lo contrario del podrido mercantilismo burgués con los significantes, con los cuales las clases respetables traficaban según una desinhibida y fraudulenta aporematicidad. *Como si* habitasen un mundo sin demonios. Estas afinidades entre los dos autores son algo que no ha podido dejar de reconocer incluso alguien como Thomas Szasz, el autor de un libro sobre Kraus llamativamente titulado "Anti-Freud" (Szasz, 1990, 25-33).

De todos modos, lo que resulta fructífero para un satírico vocacional puede resultar endeble para un terapeuta que quiere pasarse por científico. Kraus prontó se vio inclinado a sospechar que los analistas seguidores de Freud, entre los que no se puede decir que tuviera precisamente amigos¹⁰, leían las asociaciones verbales empleándolas como evidencias de sus propias predisposiciones proyectadas sobre el

paciente. "Mehr eine Leidenschaft als eine Wissenschaft" [más una pasión que una ciencia], el psicoanálisis le mereció a Kraus algunos de sus más antológicos aforismos: "El psicoanálisis es aquella enfermedad mental por cuya terapia él mismo se tiene". Podría asegurarse que lo que hoy es algunas veces más reivindicable del psicoanálisis, eso precisamente movió a Karl Kraus, tan radical estilísticamente como conservador ideológicamente, a luchar árdamente contra él: "El psicoanálisis, igual que el arte, –dice brillantemente Casals– remueve las aguas del pasado (un pasado que no es sólo del Yo y que por eso es *unheimlich*); pero sólo rescata lo que hace visible el juego de afectos que él mismo desencadena; y eso hace que lo hallado –lo construido– deba verse más como una presentación funcional (*Darstellung*) que como una 're-presentación' de algo pre-existente (*Vorstellung*). Eso hace, también, que el psicoanálisis sea tanto como una *curación por la palabra* una *curación por el amor*" (Casals, 2003, 170). No es que Kraus hiciera escarnio personalmente de Sigmund Freud, es que comenzó a sospechar si Viena no estaría frente a él igual que ante el presagio de un desastre intelectual. ¿Acaso el psicoanálisis no sería paciente del mismo destino que el odioso periodismo? ¿No se había reabsorbido en la misma *magia negra* que estaba destruyendo la cultura tradicional a base de una cultura de divulgación folletinesca y vulgarización que luego se quiere redimir con un *esto no es, esto no es* pronunciado por "auténticos expertos"? Sí, es verdad que Freud había introducido una Constitución en la anarquía de los sueños, *pero las cosas andaban allí tan mal como en Austria*.

A Freud le subyugaba la idea de que la cultura tenía nada menos que a Eros a su servicio, el condensador libidinal de las masas humanas en una vasta unidad; pero supo que jamás conseguiría dejar sin efecto al natural instinto de hostilidad de "uno contra todos y todos contra uno" que se opone a los designios eróticos de la cultura, de modo que en su calidad de pensador agónico de aquella Viena *fin de siglo*, Freud vio la lucha de *Eros* y *muerte* constituyendo la esencia de la evolución cultural: "¡Y es este combate de los Titanes el que nuestras nodrizas pretenden aplacar en su *arrorró del Cielo!*" (Freud, 2005, 66). El instinto de destrucción parece haber burlado a Eros igual que a los demás dioses en "Los últimos días de la humanidad". Este libro es un Miércoles de Ceniza disfrazado de Sábado de Carnaval. Miércoles de Ceniza del Estado Habsbúrgico celebrado como si se tratara de un carnaval milenar,

lleno de escenas cuya acumulación excede cualquier medición sensata del tiempo dramático, listas, como dice el autor en el preliminar, para ser representadas durante diez días seguidos "¡en un teatro de Marte!". Paseantes y vendedores de periódicos, gracianescos Optimistas y Criticones –los únicos que recorren de principio a fin la tragedia–, funcionarios de tribunal y orquestas gitanas, prostitutas y periodistas, beneficiados del Estado Mayor y curiosos, proveedores del ejército y oficiales de hospital militar, refugiados galitzianos y judíos polacos, estraperlistas berlineses y tenientes de ulanos, coros de Hienas y un Dr. Sigfrido Crepuscular –ingeniero berlinés fabricante de bombas y modernas pestes nibelungas–, y hasta las visiones parlantes de máscaras antigás y muertos formando calle y perros de guerra y un rostro austriaco y un Hijo no nacido... es ingente la marea de personajes que circulan como espectros que hacen su cameo en esta obra que igual puede ser tildada de horrible revista de variedades bélicas que reconocida como la capilla sixtina expresionista de la literatura austriaca.

No sólo estamos ante un artefacto lingüístico de precisión irrepresentable, sino ante la obra que mejor ha mostrado hasta qué punto aquella Guerra Mundial convitió al mundo en una "gran retaguardia del engaño" donde se alojan todos esos estafadores y decadentes que medran en la guerra poniéndose a salvo del asesinato del mundo que ellos mismos han urdido y, sin que les quede de ello una sola cicatriz en el alma, dejan que desfilen en las vanguardias de la muerte una corte obscena de mutilados y mendigos, madres delirantes y niños envejecidos, mientras Dios ha sido una vez más burlado y a la Humanidad la bala le entra por una oreja y le sale por la otra: "¡al diablo con este rostro austriaco, con el infinito placer de este gran charco de sangre!" (Kraus, 1991, 447).

"Los últimos días de la humanidad" da lenguaje a una guerra. La ausencia de doctrinarismo en Kraus se expresa en esta obra calidoscópica que pone en firme su lema: "Yo gobierno el lenguaje de los otros. El mío hace conmigo lo que quiere" (Janik y Toulmin, 1974, 109). Entre otras muchas cosas, da lenguaje a ese íntimo juego de espejos

entre el Kaiser prusiano y el Emperador austriaco, esos que han sido los señores de la sangre, esos que entre toda la seudocultura de mapas del Estado Mayor torturaban a sus escoltas con bromas obscenas durante una cacería gozando con el embarazo ajeno, y exclamaban "¡Cata-pum!" cuando veían caer a los soldados en el cine, y luego intercambiaban impresiones de sibaritas suspirando por la Vieja Germania y por los Modos de la Inveterada Austria, respectivamente. Así, Musil pudo hablar del "austriaco de Buridán": el austriaco de Buridán, hecho de pies a cabeza de escisión y noble sutileza, no sabe decidirse entre las dos hacinas de la Federación Danubiana o la Gran Alemania. Kraus retrata el "mundicidio habsbúrgico" mediante una vivisección barroca de todas las jergas, eufemismos, idiolectos, giros, exabruptos, tecnicismos, muletillas e insultos, a través de los cuales el lenguaje había pretendido legitimar históricamente aquella virilidad de matarifes de los dos emperadores. "¿Sabe usted qué estamos expiando ahora? –le pregunta el Criticón al Optimista– ¡La veneración que nos han exigido esos figurones!" (Kraus, 1991, 345).

En este Juicio Final, la psiquiatría sale igualmente esquilada en una escena donde se representa una asamblea de médicos. Un psiquiatra toma la voz cantante para presentar el caso de un Loco cuyo delito –dudar de la victoria del Reich y alertar sobre la mortandad infantil por malnutrición en los hospitales– merecería tantos años de cárcel que "hubo que apelar *nolens volens* a la psiquiatría". Examinado por un comité de expertos y como el Loco perseverara en su pacifismo crítico con ese "patetismo de la mentira" instalado en la ciencia alemana prostituida a los Estados Mayores de la guerra, los médicos concluyen que lo que antes habían tomado cabalmente por síntomas no es otra cosa que salvaje odio a la nación: "¡así no habla un alienado, señores, así habla un traidor a la patria!" (Kraus, 1991, 296-300), con lo que, a la vista de las opciones lingüísticas que ha tomado el Loco, la ciencia médica se declara solemnemente incompetente y vuelve a trasladar el caso a las instancias de lo criminal.

El psiquiatra abre la puerta y grita: "¡Policía!"

NOTAS

- 1 "Y la noche de aquel último día, cuando el sol poniente lanzó su resplandor ardiente sobre el río y cesaron los disparos a ambas orillas, de entre los espesos mimbres surgieron dos oficiales serbios, observando a través de sus prismáticos la orilla austríaca. Será entonces cuando uno de los oficiales notará un objeto flotando sobre el agua, que al sacarlo resultará ser un cuaderno forrado de piel verde. Puestos en cuclillas entre los matorrales, los oficiales tratarán de descifrar el texto borrado y diluido por el agua del Danubio. Pero apenas lograrán leer la primera frase: *Es war einmal...* [érase una vez]" (Kusniewicz, 1983, 249-250).
- 2 Aquella Viena del largo 1900, que más que una ciudad fue un clima cultural bastante inestable cuyas inquietantes sugerencias algunos tienen todavía por un bello sueño, puso en escena la agonía de la Modernidad. Y no fue tan llamativa la agonía en sí como el hecho de que ésta fuera elevada desde diversos medios a la condición de obra de arte. Pues, acabada la función, ¿acaso no volvería todo al orden que el teatro había suspendido mientras el telón estaba en lo más alto? Pero 1918 hizo que fuera más complicado que nunca responder a la aristotélica pregunta "¿cómo reinsertarse en la realidad tras la crisis que ha supuesto la representación?" Pues esta *representación* había durado casi setenta años y la longevidad inaudita del emperador había sido el símbolo, caricaturescamente teatral, de un estado de crisis imposible de normalizar. Es cierto que muchos ensayistas, *en exceso aficionados a ese tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*, olvidan hasta qué punto la Viena fran-

cojosefina es la heredera de muchos de los clichés elaborados durante la Austria Biedermeier, que como se sabe tomó su nombre del personaje del libro *Auserlesene Gedichte von Weiland Gottlieb Biedermeier* [Poemas selectos de W. G. Biedermeier], editado en 1857 por Eichrodt y Kussmaul, quien venía a representar a todos los buenos señores *Meier* que son el Juan Nadie patrióticamente estandarizado de la primera mitad del siglo XIX. Lo que es indudable es que si la Viena *fin de siglo* volvió sobre aquellos almanaques patrióticos al estilo del compuesto por el historiógrafo imperial, barón Josef Freiherr von Hormayr, bajo el título de *Plutarco austriaco*, una especie de *memorabili* edificantes o *pantheon* del glorioso pasado habsbúrgico "unido en las diferencias", fue más bien para hacer escarnio de las mismas historias y tópicos que décadas antes habían sido una mina inspiradora para la literatura Biedermeier. Pues a nadie se le escapaba ahora que bajo el bonito epígrafe habsbúrgico de un "Estado danubiano supranacional" circulaban, en realidad, tantas tensiones territoriales, unidades administrativas y circunscripciones electorales, estratificaciones socioeconómicas y migraciones interiores, (re)sentimientos nacionales e irredentismo revolucionario [principalmente serbio e italiano], diferencias étnico-lingüísticas [Alemanes, Magiars y Rumanos de la Transleitania, Italianos, Ucranianos, Polacos, Checos, Eslovacos, Eslovenos, Servios, Croatas, Bosnios... heterogéneamente repartidos entre Moravia, Transilvania, Silesia, Bohemia, Galitzia, Bucovina, Herzegovina, Austria, Croacia, Hungría...] y, finalmente, *Manos Negras* asesinas, que sólo ingenuamente se puede pensar que el concepto global de un Reich danu-

Recibido: 30 de noviembre de 2006

Aceptado: 15 de diciembre de 2006

biano hubiera logrado hechizar alguna vez a todos sus "espectadores"; pues, para hacer honor a la verdad, sobrevivió a fuerza de colonizarse a sí mismo, esto es, a base de discriminaciones, asimilaciones y desplazamientos de ciudadanos que llegaron a repartir las regiones económicas y culturales de la Monarquía, de Praga a Mostar, de Trieste a Cracovia, de la Trento italiana a la Czernowitz bucovina, entre un *primer* y un *tercer mundo* dentro de aquel *Theatrum Mundi*, de acuerdo a la distancia tolerada y las servidumbres impuestas por una metrópoli que, para mayor densidad de factores, fue bicéfala, imperial y real, austríaca y húngara, Viena y Budapest, desde el llamado *Ausgleich* [compromiso] de 1867 –conjunto de disposiciones económicas, financieras y políticas renovable cada diez años que regulaba las relaciones entre las dos mitades, y que nunca consiguió la continuidad política entre los países de los diferentes territorios– (Mommsen, 2002; Hobsbawm, 2001; Magris, 1998).

- 3 He preferido abstenerme de reproducir los neologismos con que los traductores de *Poetry and Represion* vierten al castellano los términos *misreading* ('dislectura') y *misprision* ('des-aprehensión'), no obstante ellos sean muy conscientes de que el prefijo *mis-* alude menos a una equivocación que a un desplazamiento creativo. Así, para mayor claridad en la cita, traduzco descriptiva y libremente el primero como 'lectura desplazada' y el segundo como 'aprehensión desviada' o 'creativa'. He expuesto con algún detalle las bases del revisionismo de Bloom en el contexto de la crítica literaria norteamericana en: (Ortiz-Osés; Lanceros, 2004, 71-85).
- 4 Hermann Broch (1886-1951) fue uno de los vieneses con palabras más

críticas para esa burguesía del desastre. En sus poemas *Voces*, del año 1933, que aparecen como *adenda* a los relatos que forman esa obra de madurez que es *Die Schuldlosen* (Los inocentes) carga de un modo memorable contra la economía –lingüística, tecno-lógica, progresista, tardoimperial– del burgués como demoníaco espectador de ese tránsito, de algo más de tres décadas, entre el *fin de siglo* y la dictadura nazi...

"Surgido del ayer, sujeto románticamente al pasado, presintiendo en cambio todas las ventajas del tiempo actual y pendiente de éste, un espectro que no es un espíritu, un espectro de carne, sin sangre y sin embargo sanguinario, con una objetividad casi carente de odio, sediento de dogmas, ávido de fórmulas exactas y movido por ellas como por los hilos de las marionetas (entre estas fórmulas está el progreso), siempre sangriento y cobarde, virtuoso en cambio en toda circunstancia, así es el burgués: ¡dolor, ay, dolor!

"¡Oh, el burgués es en definitiva lo demoníaco! Su ilusión es la técnica más moderna y desarrollada que lleva inexorablemente a fines ya extinguidos, su ilusión es la ramplonería más perfecta técnicamente. Sueña con que un espíritu demoníaco profesional toque exclusivamente para él, sueña en la magia de la ópera, que brilla y refulge entre el hechizo del fuego. Su ilusión es brillo andrajoso.

"¡Ah, qué asustados estábamos!

A través del Berlín de espectros
Pasaba como un rayo el emperador-burgués,
Plif-plaf, clin... clin...,
Ramplonería de púrpura y apocalipsis,
Motorizado y vestido de armiño,
Hiede a barroco,

Resuena diáfana su gran limusina.
Nos empujamos con los hombros
Y nuestro espanto se convierte en risa.

Pero esto era sólo el comienzo,
Cuando tres decenios más tarde
Se aproximó el monstruo y abrió sus fauces

Y nos habló en un lenguaje babeante,

Entonces perdimos nosotros el don de la palabra.

Las palabras se secaron

Y parecía

Que nos hubieran arrebato para siempre

La comprensión:

El que todavía hacía poesía

Era tenido por un loco despreciable,
Que pretendía sacar frutos de flores marchitas.

Perdimos la risa y vimos la máscara del terror

La ramplonería fúnebre

Unida al rostro del verdugo,

Espíritu burgués.

Máscara sobre máscara,

Monstruosidad cubriendo monstruosidades,

Rostro que ignora las lágrimas."

(Broch, 1995, 217-218, las cursivas son del autor)

- 5 Hermann Broch entró en contacto con los miembros de la Asociación Psicoanalítica Freudiana de Viena ya en sus años universitarios. En 1927 conoció a algunos de los más destacados discípulos de Freud, como Hedwig Schaxel y Willie Hoffer, quienes por cierto pasaron a formar matrimonio en 1932. Hedwig fue la analista de Broch durante ocho años, hasta 1935, y hasta su muerte conservó sentimientos de reconocimiento hacia ella. En el exilio, su psicoanalista fue Paul Federn, a quien ya había tratado precisamente en las reuniones

en casa de los Hoffer, convertida en un pequeño tabernáculo de celebridades psicoanalíticas entre las que destacaba Anna Freud. Broch llegó a escribir su "Autobiografía psíquica" (Lützel, 1989; Broch, 2003).

- 6 Es ya un tópico, pero un tópico valioso, decir que la Mariscala, la princesa María Teresa del *Der Rosenkavalier* (1911), resume la dulceamarga filosofía hofmannsthaliana, el "mundo de ayer" que no aparta su mirada del espejo de la vejez, viendo "estoicamente" en la muerte y la desaparición la última metamorfosis que ha de descomponernos todo excepto la dignidad, pues quien sabe que "todo está en el cómo" ése puede conservar cierta grandeza, ser calmoso y magnánimo al disolverse en una nada y ceder el paso (algo de lo que es capaz un lacayo o un aristócrata pero incapaz un burgués). Christiane Chauviré ha abordado estos temas en un cuidado ensayo titulado precisamente "Ser y tiempo en *El caballero de la rosa*" (Chauviré, 1997). Demos finalmente la voz a la Mariscala, Acto I: "Siento con mucha fuerza la fragilidad de todo aquello que es temporal, siento hasta el fondo del corazón que no se debe guardar nada, que no se puede tomar nada, que todo se escurre entre los dedos, que todo aquello que intentamos atrapar se disuelve, que todo se derrite como vaho y sueño" ["alles zergeht wie Dunst und Traum"].
- 7 Adolf Loos presentó en 1908, con ocasión del VIII Congreso Internacional de Arquitectura lo que podríamos denominar, un tanto libremente, su acta de escisión de la *Secession*: "Ornamento y delito", recogía ideas que venía incubando años atrás, e incluía pasajes que han entrado con pleno derecho en lo más escogido de la

historiografía de la arquitectura y el diseño modernos. Por su interés documental, por un sabor freudiano –que no creo estar detectando *ad hoc*–, por su brillante exceso para epatar burgueses, y por ser más citada que leída, presento al lector un amplio extracto de la conferencia: "(...) El niño es amoral. El papúa también lo es para nosotros. El papúa despedaza a sus enemigos y los devora. No es un delincuente, pero cuando el hombre moderno despedaza y devora a alguien entonces es un delincuente o un degenerado. El papúa se hace tatuajes en la piel, en el bote que emplea, en los remos, en fin, en todo lo que tiene a su alcance. No es un delincuente. El hombre moderno que se tatúa es un delincuente o un degenerado. Hay cárceles donde un 80% de los detenidos presentan tatuajes. Los tatuados que no están detenidos son criminales latentes o aristócratas degenerados. Si un tatuado muere en libertad, esto quiere decir que ha muerto unos años antes de cometer un asesinato. El impulso de ornamentarse el rostro y cuanto se halle al alcance es el primer origen de las artes plásticas. Es el primer balbuceo de la pintura. Todo arte es erótico. El primer ornamento que surgió, la cruz, es de origen erótico. La primera obra de arte, la primera actividad artística que el artista pintarrajeó en la pared, fue para despojarse de sus excesos. Una raya horizontal: la mujer yacente. Una raya vertical: el hombre que la penetra. El que creó esta imagen sintió el mismo impulso que Beethoven, estuvo en el mismo cielo en el que Beethoven creó la Novena Sinfonía. (...) No poseemos bancos de carpintería de la época carolingia, pero el menor objeto carente de valor que estuviera ornamentado se

conservó, se limpió cuidadosamente y se edificaron pomposos palacios para albergarlo. Los hombres pasean entristecidos ante las vitrinas, avergonzándose de su actual impotencia. Cada época tiene su estilo, ¿carecerá la nuestra de uno que le sea propio? Con estilo, se quería significar ornamento. Por tanto, dije: ¡No llores! Lo que constituye la grandeza de nuestra época es que es incapaz de realizar un ornamento nuevo. Hemos vencido al ornamento. Nos hemos dominado hasta el punto de que ya no hay ornamentos. Ved, está cercano el tiempo, la meta nos espera. Dentro de poco las calles de las ciudades brillarán como muros blancos. Como Sión, la ciudad santa, la capital del cielo. (...) Bien, la epidemia ornamental está reconocida estatalmente y se subvenciona con dinero del Estado. Sin embargo, veo en ello un retroceso. No puedo admitir la objeción de que el ornamento aumenta la alegría de vivir de un hombre culto, no puedo admitir tampoco la que se disfraza con estas palabras: "Pero ¡cuando el ornamento es bonito!..." A mí y a todos los hombres cultos, el ornamento no nos aumenta la alegría de vivir. (...) El ritmo de la evolución cultural sufre a causa de los rezagados. Yo quizá vivo en 1908; mi vecino, sin embargo, hacia 1900; y el de más allá, en 1880. Es una desgracia para un Estado el que la cultura de sus habitantes abarque un período de tiempo tan amplio. El campesino de regiones apartadas vive en el siglo XIX. Y en la procesión de la fiesta de jubileo tomaron parte gentes que ya en la época de las grandes migraciones de los pueblos se hubieran encontrado retrasadas. Feliz el país que no tenga este tipo de rezagados y merodeadores. ¡Feliz América! Entre

nosotros mismos hay en las ciudades hombres que no son nada modernos, rezagados del siglo XVIII que se horrorizan ante un cuadro con sombras violetas, porque aún no saben ver el violeta. (...) Los rezagados retrasan la evolución cultural de los pueblos y de la humanidad, ya que el ornamento no está engendrado sólo por delinquentes, sino que comete un delito en tanto que perjudica enormemente a los hombres atentando a la salud, al patrimonio nacional y por eso a la evolución cultural (...) Sin embargo, es mucho mayor el daño que padece el pueblo productor a causa del ornamento, ya que el ornamento no es un producto natural de nuestra civilización, es decir, que representa un retroceso o una degeneración; el trabajo del ornamentista ya no se paga como es debido. (...) Ornamento es fuerza de trabajo desperdiciada y, por ello, salud desperdiciada. Así fue siempre. Hoy significa, además, material desperdiciado, y ambas cosas significan capital desperdiciado. (...) El ornamentista moderno es un retrasado o una aparición patológica. Reniega de sus productos una vez transcurridos tres años. Las personas cultas los consideran insoportables de inmediato; los otros, sólo se dan cuenta de esto al cabo de años. (...) Predico para los aristócratas. Soporto los ornamentos en mi propio cuerpo si éstos constituyen la felicidad de mi prójimo. En este caso también llegan a ser, para mí, motivo de contento. Soporto los ornamentos del cafre, del persa, de la campesina eslovaca, los de mi zapatero, ya que todos ellos no tienen otro medio para alcanzar el punto culminante de su existencia. Tenemos el arte que ha borrado el ornamento. Después del trabajo del día vamos al encuentro

de Beethoven o de *Tristán*. Esto no lo puede hacer mi zapatero. No puedo arrebatarle su alegría, ya que no tengo nada que ofrecerle a cambio. El que, en cambio, va a escuchar la Novena Sinfonía y luego se sienta a dibujar una muestra de tapete es un hipócrita o un degenerado. La carencia de ornamento ha conducido a las demás artes a una cultura imprevista. Las sinfonías de Beethoven no hubieran sido escritas nunca por un hombre que fuera vestido de seda, terciopelos y encajes. El que hoy en día lleva una americana de terciopelo no es un artista, sino un payaso o un pintor de brocha gorda. Nos hemos vuelto más refinados, más sutiles. Los greganos se tenían que diferenciar por colores distintos, el hombre moderno necesita su vestido impersonal como máscara. Su individualidad es tan monstruosamente vigorosa que ya no la puede expresar en prendas de vestir. La falta de ornamentos es un signo de fuerza espiritual" (Loos, 1972). Por otra parte, es inevitable dejar constancia de la camaradería y el frente común existentes a este respecto entre Karl Kraus y Adolf Loos, hasta el punto de que historiadores como Schorske han podido decir que "así como Kraus intentó restablecer la pureza del entorno lingüístico del hombre quitando toda pretensión estética a la prosa descriptiva, Loos trató de purificar el entorno visual –la ciudad, la vivienda, el vestido, el mobiliario– aboliendo todo embellecimiento" (Schorske, 1981, 350). Pero conviene tener muy en cuenta la valiosa observación de Josep Casals acerca de los riesgos de asociar el nombre de Loos "a una imagen de severidad punitiva –a una *imago* castradora–, cuando en realidad su arquitectura nunca deja de remitir

a figuras y resortes polivalentes de deseo. A deseos y aspiraciones plurales que oscilan entre lo cultural y lo pulsional, o lo masculino y lo femenino, pero que en cualquier caso se orientan en sentido opuesto a la transparencia" (Casals, 2003, 490).

- 8 A todo hay quien gana: con su habitual incisividad Adorno recoge en su "Teoría estética" el detalle de que en cierta ocasión George reprimió por carta a Hofmannsthal porque en una nota sobre "La muerte de Tiziano" hizo morir de peste al pintor (Adorno, 2004, 313).
- 9 Kraus es el autor de "Decencia y criminalidad" (*Sittlichkeit und Kriminalität*) para cuya reedición en el undécimo volumen de las *Obras* de Karl Kraus, Adorno preparó un ensayo del que quiero citar este amplio pasaje: [que comienza con la reproducción de una página extraída de "Decencia y criminalidad"] "*Moralmente, la prostituta es tan superior al colaborador de la sección de economía política como la proxeneta al director del periódico. A diferencia de éste, ella nunca ha pretextado el sostenimiento de ideales, pero el transmisor de opiniones, que vive de la prostitución intelectual de sus empleados, bastante a menudo hace la competencia a la alcahueta en el ámbito más propio de ésta. No es con espanto puritano como una y otra vez he llamado la atención sobre los anuncios sexuales en la prensa diaria de Viena. Éstos son indecentes meramente en el contexto de la misión presuntamente ética de la prensa, exactamente del mismo modo que los anuncios de una liga de la decencia serían escandalosos en grado sumo en periódicos que lucharan por la libertad sexual. Y lo mismo que el acceso moralista de una alcahueta tampoco es indecente*

en y para sí, sino sólo en el contexto de su misión.

"El odio de Kraus hacia la prensa es fruto de su obsesión con la exigencia de discreción. También en ésta se manifiesta el antagonismo burgués. El concepto de lo privado, que Kraus respeta sin crítica, la burguesía lo convierte en el fetiche *My home is my castle*. Por otro lado, nada, ni lo más santo ni lo más privado, está a salvo del trueque. En cuanto el oculto placer de lo prohibido provee al capital de nuevas oportunidades de inversión en la esfera de la publicidad, la sociedad nunca vacila en sacar al mercado los secretos en cuya irracionalidad se atrincheró la suya propia" (Adorno, 2003, 355).

- 10 Véase el famoso caso de la ruptura con Fritz Wittels en (Timms, 1990, 112 y ss.; Johnston, 2000, 250; Szasz, 1990, 19 y ss.)

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. (2002): *Mahler. Una fisiognómica musical*, Barcelona, Península.
- (2004): *Teoría estética*, Madrid, Akal.
 - (2003): *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal.
- Bloom, Harold (2000): *Poesía y represión*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Broch, Hermann (1995): *Los inocentes*, Barcelona, Lumen.
- (2003): *Autobiografía psíquica*, Madrid, Losada.
 - (1974): *Poesía e investigación*, Barcelona, Barral Editores.
 - (1989): *La muerte de Virgilio*, Madrid, Alianza Tres.
- Casals, Josep (2003): *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, Barcelona, Anagrama.
- Certeau, Michel de (2000): *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
- (2003): *Historia y Psicoanálisis entre ciencia y ficción*, México, D.F., Universidad Iberoamericana.
- Curtius, Ernst Robert (1972): *Ensayos críticos sobre la literatura europea*, Barcelona, Seix-Barral.
- Chauviré, Christiane (1997): *Hofmannsthal y la metamorfosis*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim.
- Derrida, Jacques (2003): *De la gramatología*, México D.F., Siglo XXI.
- (1989): *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.
- Freud, Sigmund (1988): *El yo y el ello*, Madrid, Alianza.
- (2006): *La interpretación de los sueños en Obras completas. Tomo 2. Ensayos XVII al XIX*, Madrid, Biblioteca Nueva.
 - (2000): *Psicología de las masas*, Madrid, Alianza.
 - (2005): *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza.
 - (2004): *Introducción al psicoanálisis*, Madrid, Alianza.
- Hobsbawm, Eric (2001): *La era del Imperio, 1875-1914*, Barcelona, Crítica.
- Hofmannsthal, Hugo von (1991): *El libro de los amigos. Relatos*, Madrid, Cátedra.
- (2001a): *Instantes griegos y otros sueños*, Valladolid, cuatro ediciones.
 - (2001b): *Carta de Lord Chandos y otros textos en prosa*, Barcelona, Alba.
- Hume, David (2005): *Tratado de la naturaleza humana*, Madrid, Tecnos.
- Iser, Wolfgang (2005): *Rutas de la interpretación*, México, D-F., F.C.E.
- Janik, Allan; Toulmin, Stephen (1974): *La Viena de Wittgenstein*, Madrid, Taurus.
- Johnston, William M. (2000): *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848-1938*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- Kraus, Karl (1990): *Escritos*, Madrid, Visor.
- (1991): *Los últimos días de la humanidad*, Barcelona, Tusquets.
- Kusniewicz, Andrzej (1983): *El rey de las Dos Sicilias*, Barcelona, Anagrama.
- Loos, Adolf (1972): *Ornamento y delito, y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Lützel, Paul M. (1989): *Hermann Broch. Una biografía*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim.
- Magris, Claudio (1998): *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mommsen, Wolfgang J. (2002): *La época del Imperialismo. Europa 1885-1918*, Madrid, Siglo XXI.
- Musil, Robert (1992a): *El hombre sin atributos. Volumen III*, Barcelona, Seix Barral.
- (2004): *Diarios. 2*, Barcelona, Random House Mondadori.
 - (1992b): *Ensayos y conferencias*, Madrid, Visor.
- Ortiz-Osés, A.; Lancersos, P., edit. (2004): *Diccionario de Hermenéutica*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- Rezzori, Gregor von (1993): *Un arriero en Chernopol*, Barcelona, Anagrama.
- Rorty, Richard (1991): *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós.
- Schorske, Carl E. (1981): *Viena Fin-de-Siècle*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Szasz, Thomas (1990): *Anti-Freud. Karl Kraus's Criticism of Psychoanalysis and Psychiatry*, Syracuse-New York, Syracuse University Press.
- Timms, Edward (1990): *Karl Kraus, satírico apocalíptico. Cultura y catástrofe en la Viena de los Habsburgo*, Madrid, Visor.