

FULGORES CULTURALES DE LA VIENA DE FREUD*

Nicolás Casullo**

1. La extraña mirada vienesa

Hará unos años confeccioné una antología: *Viena del '900, la remoción de lo moderno*, donde hay artículos de autores realmente excepcionales sobre aquella Viena de fin de siglo XIX, principios del siglo XX. Ahora retomo una cuestión que me interesó durante varios años, básicamente porque fue mi manera de ingresar al tema de la modernidad, o sea, al tema de lo que podríamos llamar el momento de la razón moderna, en Europa. Y también me interesó porque comenzaba a través de aquella Viena a perfilarse lo que muchísimos años después va a ser el tema de la postmodernidad, que hoy está tan en boga. Es decir, Viena es una inflexión de época muy profunda en la historia de la modernidad, y ahora voy a explicar un poco en qué sentido.

Para muchos analistas del arte, de la cultura, de las ciencias, ese tiempo vienes es la estación intermedia sin la que no se entendería hoy la problemática de la crisis profunda de lo moderno; a pesar de que a la Viena de fin de siglo, a la Viena de Freud como

* Conferencia dictada en ADEP, en mayo del 2003.

** Escritor y filósofo.

la llamo para ustedes, la podríamos ubicar entre 1885-1918, la fecha del fin de la primera gran guerra. Decía que en Viena aparece por primera vez de manera muy marcada, muy decisiva en el campo de la literatura, en el campo de la poesía, en el campo del ensayo, en el campo de la filosofía, en el campo de la arquitectura, del periodismo, aparece por primera vez la crisis entre discurso y realidad. Entre la palabra y la representación de lo real. Y aparece en distintas perspectivas e instancias, siendo quizás el de la literatura el campo donde eso más se visualiza. Esta crisis marca una crisis profunda del yo, del sujeto cognoscente, del yo ilustrado cartesiano, pero sobre todo una crisis de carácter casi catastrófico en cuanto a esa relación que había establecido tal representación de la conciencia ilustrada: la filosofía de la conciencia, el milagro secularizado cognitivo entre sujeto y objeto. Entre yo y mundo, entre el lenguaje y lo real.

Tendría que sintetizar en términos muy gruesos esa conciencia filosófica que dio pie a la filosofía de la conciencia y que podríamos decir que desde Descartes a Kant aparece como pregunta clave: “¿quién conoce?”. Ese ‘yo’ trascendental, teórico, abstraído de toda empiria conformadora, llevado luego cultural, socialmente al yo concreto, aparece profundamente cuestionado en la Viena a partir de dos generaciones intelectuales desde sus campos específicos. Desde distintas perspectivas. Y de muchas maneras plantea la crisis y *remoción* de lo moderno con una mirada muy pesimista sobre el cumplimiento del propio sueño de la modernidad. Pesimismo en relación a una Europa fin de siglo. Pesimismo para el resto de una Europa occidental —podríamos decir Francia, Inglaterra como eje simbólico— que no están viendo para nada lo que está viendo Viena. Que están visualizando un tiempo utópico, ya sea en términos de revolución industrial, ya sea en términos de perspectivas socialistas o comunistas, ya sea en perspectivas de lo que podríamos llamar la “*belle époque* liberal” que, se piensa, se prorrogará indefinidamente como orden, progreso, ciencia y per-

feccionamiento civilizatorio.

Ese momento vienés distinto, además tiene bastante similitudes con el momento de nuestro país. Porque es el momento en que se constituye modernamente nuestra nación desde el Estado liberal unificador, a fines del siglo XIX, principios del XX. Viena tiene como una mirada tétrica sobre lo que está aconteciendo con la modernidad histórica. Tiene una mirada absolutamente cuestionante sobre la falsedad y lo ilusorio de ese festejo civilizatorio del neoliberalismo burgués. Y lo vienés de esas dos generaciones se proyecta como enunciación inaudible para el resto de Europa, hasta que la primera gran guerra, y luego la segunda guerra, ponen sobre la historia europea aquello que habían observado de manera espectral ciertos vieneses. Que podríamos tildar de *males-tar en la cultura* como un mundo reprimido y tanático que refun-da la lectura sobre esa conciencia. O que podría ser *Los últimos días de la humanidad*, obra teatral en la que Karl Kraus, un ensa-yista y periodista de primer orden fija el drama de una época. O que podría ser *El hombre sin atributos*, del novelista Rober Musil. Es decir miradas como el expresionismo de Oskar Kokoschka, o lo femenino durmiente de Gustav Klimt, o la pérdida poética de las cosas en Hugo von Hofmannsthal. Miradas que estaban retratando y anticipando el fin de un mundo. El fin de una extensa época donde razón, seguridad, convencimiento, saberes, conciencia transparentadora, habían vaticinado que el siglo XX sería la consu-mación de todo lo que soñó el XIX, e inauguró el XVIII.

Y el siglo XX fue precisamente el siglo de la irracionalidad absoluta, el siglo, como dice ahora un teórico italiano, Massimo Cacciari, de la catástrofe europea. Ahí, en ese fin de siglo XIX entonces, ubicamos a dos generaciones vienesas, entre las cuales está Freud. Dos generaciones que se conocen entre sí, que se leen entre sí, que están en los mismos cafés, en los mismos bares, que polemizan entre sí, y que desde distintas perspectivas están plan-teándose esto: el yo es lo ilusorio, y también sus representaciones

de "verdad". Efectivamente, desciframiento epistemológico y también ontológico: el discurso no coincide con la realidad. Esfera crítica que abarca todo, y donde el arte pareciera adueñarse de la realidad. Donde el viejo mundo estético de las apariencias y de lo ilusorio se derrama desde los ojos intelectuales, creadores, como el auténtico signo de lo histórico. Entendiendo por realidad aquello que está consensuado en términos de representación, y que responde, como diría Hegel, a una racionalidad suprema que coincide con una racionalidad del sujeto, que esconde un núcleo de razón, núcleo que asegura que la historia transcurre entre sujeto y realidad a partir de ese corazón oculto que va a servir siempre como *reaseguro crítico*.

2. Bella y siniestra ciudad

Lo que descubre Viena es el estallido de la razón, o las ruinas de la razón esparcidas en términos por supuesto culturales. En esa época, curiosamente, Viena es vista en las antípodas de todo esto que les voy narrando. Viena es la ciudad del ensueño, Viena es una bellísima ciudad en 1914, cuando se ha terminado de construir la Ringstrasse, o lo que podríamos llamar la Gran Viena que rompe con la vieja ciudad amurallada de huellas medioevales. Viena es ahora la ciudad de los palacios, la ciudad de los grandes edificios, la ciudad del turismo, la ciudad del vals, de la música que gira y gira entre caballeros, damas, champagne, teatros, operas, operetas, elegantes parques de diversiones populares, una vuelta al mundo que simboliza el juego, el placer, el esparcimiento, postales de lo bello, la ciudad del esplendor. Realmente uno encuentra en Viena, hoy, en piedra, el momento culminante del esplendor burgués: como el burgués realmente se simbolizó a sí mismo arquitectónicamente. Y eso está inscripto en esa ciudad, en sus frentes, en sus estilos, en sus portales, en sus calles. La ciudad de los cafés, la

ciudad de la alegría y la diversión, la ciudad también de la mayor cuota de prostitutas de buen nivel que contabiliza Europa, la ciudad de la mayor cuota de suicidios que tuvo el viejo continente en ese momento.

La ciudad en la cual, en 1906, va a aparecer un joven estudiante de arquitectura, un estudiante reprobado, fracasado, que no va a rendir bien ni siquiera el examen de ingreso, que se va a sentir absolutamente frustrado y va a terminar vendiendo estampitas de acuarelas que él mismo pinta y vende en las plazas por centavos. Un joven que va a vivir varios años en Viena, que va a terminar comiendo por las noches en los comedores públicos del Ejército de Salvación un plato de sopa, pero que sin embargo cuando se va de Viena dice: "en Viena he aprendido todo lo que tenía que aprender". Se va de esa ciudad. ¿Quién es ese joven? Adolf Hitler. Y el primer capítulo de su libro *Mein Kampf* se llama "Viena". Así se llama, así se inicia *Mein Kampf*. Nombrando una ciudad. Sin adjetivarla, sin otro agregado. Ciudad ícono. Una modernidad urbana que si uno lee lo que es ese primer capítulo "Viena", y no sabe lo que fue más tarde Hitler, se encuentra con determinados párrafos de ese capítulo con los que uno acuerda completamente. Porque es una crítica a las desigualdades sociales, a las miserias de los sin techo ni pan, al esplendor y a lo fatuo, al decoro absolutamente lujoso frente a masas que se mueren de hambre, de frío, sin viviendas, tuberculosas. Hay una idea, podríamos decir, de corte revolucionario en ese joven Hitler cuando se siente despreciado y marginado totalmente, un paria en la gran ciudad.

Hasta que en un momento, un momento de un día que cuenta en ese primer capítulo que yo he trabajado luego en un largo ensayo, Hitler dice, Hitler descubre, Hitler se siente protagonista de un descubrimiento. En la tradición alemana hay un mito existencial que lo trabaja Elias Canetti, también lo alude George Lucaks y Thomas Mann, que es el de "el día más claro". El día más claro es el día en que uno descifra algo que se le había escapado.

toca el secreto, descubre el sentido del mundo. Para Canetti su día más claro fue también vienés, el día más claro fue una manifestación popular ametrallada por la policía. Encontró seis, ocho, diez cadáveres, ese fue el día más claro, el descubrió ahí a las masas (va a tener un maravilloso libro sobre las masas), y el vio en eso el desencadenamiento del secreto del siglo XX. Para Hitler el día más claro es un día que va caminando por el barrio judío y descubre un tipo humano frente al cual dice: “¿y éste quien es? Este vestido de negro, con los rizos, con su sombrero, con sus palabras ¿quién es este que va caminando? Este —dice Hitler— no es un alemán”. De eso está completamente seguro en ese instante. “Este no es alemán”.

Ahí, ese día cualquiera, comienza realmente *Mein Kampf*, ahí comienza el libro, ahí comienza el siglo, ahí comienza a morir el sueño utópico moderno. Porque desde esa imagen del judío, Hitler va desplegando en ese mismo capítulo “Viena” todo aquello que el consideraba que era injusto, absurdo, negativo, intolerable, amenazante, necesitado de extirpar. Eso lo ve desplegado en Viena. Por eso el termina ese capítulo diciendo “ya no me hace falta aprender más nada”. Porque además Hitler vive en Viena sus primeras participaciones de lo que sería lo proto-nazi. El alcalde de Viena es un reconocido y manifiesto antisemita que ganó por elecciones su puesto de comando político municipal. ¿Quién le enseña en Europa lo que será el antisemitismo político más difundido? Viena. En esa vida de joven miserable, de pronto se encuentra con cofradías que una noche de navidad mientras cuenta del frío y el hambre, relata que vio izar una bandera de ese grupo que le gustó “porque tenía una cruz gamada”.

Traigo al rescate esta anécdota porque lo que aparece ahí, de manera inmaculada y la vez contradictoria, es lo irracional moderno. La ciudad de la belleza, la ciudad de los valsos y mujeres de gala girando hasta desvanecerse, la ciudad de Strauss, por debajo y en los subsuelos muestra llagas que van a ser una herida sangrante

en todo occidente. El otro personaje que en esa época va a estar ahí, refugiado, exiliado, en 1908, 1909, 1910, 1911, y que no va a entender a estos vieneses que, aun siendo de izquierda, comunistas, miembros del Comité Central de uno de los partidos socialdemócratas más capacitados de Europa, hablan sin embargo de decadencia, hablan del fin del mundo, hablan de catástrofes culturales, cuando todo anuncia que lo que se viene precisamente en esa caída de los valores y mundos burgueses, es la revolución. El que va a estar ahí durante algunos años, viviendo ese equívoco vienés, es Leon Trostki, que sería el otro gran rostro invitado a la ciudad en ese principio del siglo XIX, representante de otra de las iglesias o mitos políticos que atravesaron posteriormente la centuria. Los dos están en Viena. En esa misma época donde se está constituyendo el saber psicoanalítico, la pintura de vanguardia, la gran novela moderna, el *art nouveau*, la nueva arquitectura.

Viena está regida por la dinastía de los Habsburgo. Los Habsburgo son un linaje, una monarquía que a esa altura tiene 700 años en el poder al comando del imperio austrohúngaro, una nobleza que ha atravesado lo que podríamos llamar todos los momentos gloriosos del advenimiento de Europa, que tuvo épocas en que dominaba gran parte del corazón de Europa, que tuvo épocas como la posnapoleónica, donde ella fue el eje central de la restauración monárquica. O sea, los Habsburgo tienen los galardones absolutos para sentir que su pasado es la gloria. Que su pasado es la celebración de los tiempos, que su pasado los aproxima al dios fundador del occidente cristiano. Pero la dinastía mítica está viviendo, allá por 1910, los últimos tiempos de ese poder ancestral. Francisco José, el emperador, fue elegido en 1848 a raíz de las revoluciones burguesas que atravesaron a Europa en el '48, el año del Manifiesto Comunista. Ahí llega al trono Francisco José; de 18 años, cuando en Viena se dan las grandes barricadas estudiantiles que toman por unos días la ciudad y tratan de imponer lo que Marx va a llamar "las revoluciones burguesas", las dietas burgue-

sas, el Tercer Estado retrasado en relación a lo que había sucedido en Francia en 1789.

El emperador, que tenía 18 años en 1848, cuando llega el siglo XX es un viejo retrógrado encerrado en su palacio. Un padre eterno, concreto y a la vez invisible, que está y nadie lo ve. Que no quiere la luz eléctrica, que no quiere andar en automóviles, que no quiere baños, que vive de sus glorias pasadas allá por 1848, 1850, 1860. Viena, centro neurálgico del Imperio Austrohúngaro que nuclea decenas de nacionalidades centroeuropeas distintas, se rige a partir de ese personaje, que a los ochenta y pico de años es el punto de unidad de un poder que coagula y reúne infinitas identidades nacionales disconformes y a la vez veneradoras de ese anciano. Todo ese mundo de nacionalidades que estallará otra vez con la caída del muro en 1989 y el fin de ese mundo oriental bajo poder soviético. Eso lo reúne en aquel tiempo el imperio austrohúngaro.

3. Gloria y derrumbe

Entonces, primeras evidencias del sino vienés: se vive una gloria cuando esa gloria legendaria ya no existe. Primer desface del discurso que empieza a desencontrarse duramente en relación a lo real. Se vive en manos de una burocracia monárquica, cubierta de honores, de rituales, de homenajes, de representaciones simbólicas, de recuerdos majestuosos, de poderes desvanecidos, de gigantescas veneraciones, cuando ya Viena está a punto, de 1914 a 1918, de perder la guerra, y en el '18 de transformarse en Viena la roja y acabar con la monarquía histórica de los Habsburgo que habían amanecido a la política allá por 1100. El primer momento fuerte para esta generación donde se crió el judío Freud, o el judío Kraus, es ese choque violento entre una imponente discursividad del pretérito ya casi en desuso, estrellada contra una palpable rea-

lidad de decadencia. Un emperador que, como va a decir Rober Musil, el novelista autor de *El hombre sin atributos*, una de las grandes novelas modernas: no se sabía si seguía viviendo o no, porque no aparecía en ningún lado, pero su retrato estaba en todas partes, y en todas las óperas de todas las ciudades vegetaba su palco vacío que jamás volvería a ser visitado por el emperador durante cuarenta años. Su retrato. Ese era la evidencia palpable e indiscutible de su presencia, de su ser ley unificadora, del destino de los Habsburgo, de que todo seguía como siempre, aunque se supiese, se viviese, de que ya nada sustentaba por debajo de los pies las cosas veneradas.

Ese punto ilusorio, cierto e incierto, verdadero o falaz, representaba aquel retrato-emperador que desde 1848 regía los destinos de un imperio con catorce o quince nacionalidades en su conjunto. No se sabía si seguía viviendo, humoriza Musil, y sin embargo en su inexistencia, en su forma etérea de no aparecer, era el punto indiscutible de la unión. Porque era casi inasible. No se lo podía reivindicar pero tampoco discutir, defender ni atacar, ver ni dejar de ver, recordar ni olvidar. Ahí estaba, desde hacía sesenta años rigiendo, cuidando, amparando, dándole el sello a una identidad cada vez más evanescente. El otro elemento fuerte donde el discurso chocaba violenta y dolorosamente con la realidad, era que Viena se jactaba, y lo que podemos llamar toda su realeza, de la unidad que había logrado ese emperador. Paralelamente las 14 nacionalidades que tenían su sitio en las cámaras legislativas lo único que planteaban era autonomizarse de lo austríaco-germánico, "desagregarse", desprenderse de ese diplomático y sabio yugo habsbúrbico que tenía su centro en Viena.

4. La ficción de lo real

O en otras palabras, segundo gran momento: así como se hablaba de glorias que ya no existían, se hablaba de unidad que

estaba absolutamente atravesada por voces que lo único que no querían era la unidad. Y efectivamente, aparecía claramente el deseo de recuperar identidades históricas propias, cuestión que va a ser entre otras cosas muy trabajada por el marxismo austríaco en términos de problemática de lo nacional en la revolución proletaria. Austria tuvo uno de los grandes momentos teóricos marxistas en el tema de identidad autóctona, frente al internacionalismo y cosmopolitismo revolucionario. Tema de la conciencia nacional que desarmoniza las ideas políticas de la clase obrera universal en el capitalismo. Teorías universalistas por un lado y literaturas nacionales por otro. Ciencias que abstraen y olvidan el santo y seña propio, y novelística y arte que encuentran lo intransferible. Voz teórica y voz estética en perpetua tensión, como nos sucede a nosotros, latinoamericanos, donde es mucho más factible que entendamos a nuestro continente desde una novela o un libro de cuentos que desde un estudio sociológico. Parentesco entre la centroeuropa vienesa y América latina, muy poco estudiado hasta ahora. La política como representación que normativiza, clasifica, regla. Y la literatura como representación en cambio de lo irrepresentable, de lo irracional, de lo inclasificable, de lo irrepresentado: de aquello donde discurso y realidad se estrellan de manera catastrófica: Viena, América latina.

Esto es importante porque muchas de estas figuras del arte y de la cultura vienesa van a reconocerse en una identidad inasible, indecible, ilusoria. Algo que setenta años más tarde planteará el posmodernismo estético y aun teórico, en su crítica rotunda a la modernidad con sus discursos centrados, guías, referentes utópicos de "la verdad" objetiva. Esto lo refleja bien una de las grandes figuras literarias que por ese entonces es parte de aquel imperio, y que es Kafka. Frank Kafka va a conjeturar "soy de Praga, hablo el checo, pero en realidad hablo el alemán, y en este mundo de hegemonía germana soy judío; escribo en alemán, pero en realidad soy austrohúngaro, ¿quién soy?", se preguntaba irónicamente

Kafka. Hoy cuando se habla tanto de las posidentidades, cuando se habla tanto de los travestismos de identidad, podríamos decir que ya en la modernidad, una experiencia como la austrohúngara, o la vienesa, nos hacía presente lo fugaz, lo etéreo y lo ilusorio también de las señas en el espejo en una figura como Kafka, que no terminaba de decidirse realmente sobre qué identidad portaba.

5. La modernidad de piedra

Tercer elemento: la ciudad de Viena. Cuando se construye la *Ringstrasse*, ese proyecto urbanístico especulativo y de “gran cultura” que en treinta años construye una ciudad en la ciudad, en el anillo o gran descampado circular que rodeaba a la antigua Viena, zona que correspondía a una defensa estratégica militar, en ese anillo, en ese *ring* nace la Gran Viena de los palacios y de los edificios monumentales. Este proceso de edificación edilicia también se parece en ciertas cosas a Buenos Aires, y hasta casi coincide en el tiempo. La modernidad argentina necesitó tener, a su nivel, una urbe moderna, Buenos Aires, tener la ciudad conjeturada por Sarmiento en su viaje a París en 1846 que borrara para siempre la aldea de barro y paja, la ciudad a la que en 1910 venían los viajeros europeos para decir “ella es fabulosa, lo que menos nos imaginábamos después de viajar tanto, es encontramos con una ciudad como Buenos Aires, la Atenas del Plata”.

Bueno, Viena está construida meticulosamente en relación al sueño burgués dominando la historia y concretizado en piedra, diseño, arabesco, frentes de residencias. Esta ambición burguesa liberal ilustrada es un “programa” que plantea que la razón predomina y hegemoniza, ordena y racionaliza, establece y consume una larga historia de centenares de siglos. El burgués se autohomenajea, no solamente en los cuadros y esculturas sino en lo edilicio de una metrópolis. El mayor homenaje que se hace la

burguesía en relación a sí misma, es cuando ya no pinta un cuadro o escribe un libro, sino cuando construye una ciudad con respecto a lo que entiende es su imagen y semejanza. Y como emprendimiento onírico burgués moderno, siente hegelianamente que toda la historia consistió simplemente en preparar este presente con que el mercado y el empresario coronan una larga marcha de miles de años. Si la modernidad burguesa democratizante de la historia tiene algo irreductible, es pensar que desde los fenicios, que desde el Tigris y el Eufrates, así nos enseña la historia; todo es un interminable trayecto hacia "adelante" para explicar que acá llegamos nosotros a coronar el proceso. Que este presente capitalista de una burguesía culta era lo que la historia quería desde el primer faraón o caudillo del desierto: que estuviésemos nosotros en un eterno presente de oro alcanzado donde todo lo podemos.

En ese sentido, Viena construye en la *Ringstrasse* la nueva ciudad, la gran Viena, el parlamento estilo griego clásico, el municipio estilo gótico medieval, la universidad estilo renacentista, el teatro estilo barroco, los palacios estilo palacios italianos. En cada muestra en cada marca vienesa, está la burguesía cultural comprando la historia a ramalazos de capital, para decir: ahora nosotros somos el almacenaje de todo esto fastuoso, monumental, gigantesco. Hay estudios sobre la ciudad que analizan que ya la Gran Viena se construye para los ojos que la van a mirar. Cada uno de esos grandes edificios que mencioné y otras decenas y decenas, tienen un parque que los alza en el centro, en perspectiva a la mirada del espectador. Porque en realidad se construye para que uno la pueda mirar, la modernidad ya es conciencia y espectáculo de sí misma, escena y acción para que se pueda mirar su grandeza en la metrópolis. Diferente a la ciudad medieval donde todo aparece abigarrado, todo apretado, sumándose irregularmente, apiñándose, todo congestionado. Uno a lo sumo lo que puede ver de la iglesia, en la plaza medieval, es el frente. Porque a los costados, en la ciudad medieval se habían construido un montón de casas "a

la que te criaste”. En cambio ya la arquitectura griega, como cita edificación burguesa moderna, lo que plantea es: “no, aquí está la Universidad, dato griego del conocimiento y la filosofía. Dejemos entonces dos o tres cuerdas vacías de lado para que el vienés diga esta es mi universidad que son todas las universidades juntas, almacenadas, el remate universitario, el jubileo universitario: mi historia”.

Junto con eso la ciudad tenía la mayor carga de prostitución femenina de Europa. Viena era una ciudad turística hermosa, invitante, nocturna, seductora, donde una de cada tres mujeres ejercía la prostitución. Cierta literatura plantea ese camino del borde hacia el centro que ejerce la prostituta, que es casi el camino inverso del centinela, que sale del cuartel del centro y va hacia la marca, hacia los bordes, hacia los lindes para actuar como vigilante. La prostituta viene de los bordes, de los arrabales pobres, hacia el centro donde ejerce su negocio y su negociación. La prostituta en lo moderno va a ser la gran competidora del escritor, del novelista. El escritor compete con esa figura extraña de la prostituta que tiene también su relato interminable, pero ella escrito en el cuerpo. Y tiene infinitos relatos, cosa que desespera al escritor, al novelista, que también aspira a los infinitos relatos de la vida, de la ciudad, de sus personajes insólitos con sus secretos íntimos. En ese campo la gran “escritora” de las cosas, de los seres y de las historias es la prostituta, que acumula narratividad con cada cliente que se le cruza. Hay un hermoso pasaje en *El hombre sin atributos*, donde el personaje de Robert Musil atraviesa un día la Viena nocturna camino de retorno a su casa como Ulises, peatón de madrugada, y de pronto junto a los restos de la vieja muralla de la ciudad medieval, el protagonista se topa con una prostituta, se pone nervioso, vacila, en seguida le da dinero, no puede mantener un diálogo, quiere sacársela de encima.

6. Arriba, abajo, lenguaje y mundo

Hay un contrasentido entre la ciudad fastuosa, constituida a imagen y semejanza de un gran retrato de la dinastía y de la clase ascendente, y el brumoso mundo colectivo de la vida concreta que se arremolina en las calles y casas. Otro elemento a destacar de la Viena finisecular también tiene que ver en parte con lo que nosotros hemos vivido en nuestra historia nacional. Porque esta Viena liberal, ilustrada, que cree en la razón, en el orden, en el progreso de sus clases poseedoras y sobre todo en una cultura de la sensibilidad y las artes que se inscribe con orgullo en "la nueva ciudad moderna", en la ciudad con sus teatros, paseos, monumentos, palacios, plazas, avenidas, zonas de esparcimiento, vida nocturna y creadores, esta Viena de punta en blanco y armoniosa en sus galanterías ve nacer por debajo de esa celebración dominante, movimientos nacionalistas, integristas, fundamentalistas, de fuerte consenso popular, contrapuestos a aquella escena que decora su historia.

Viena es la primera ciudad de Europa donde una clara propuesta antisemita gana las elecciones en la figura del alcalde católico Karl Lueger. Es decir, por encima o por debajo de ese sueño liberal de la Viena habsbúrbica, crecía otra de signo nacional profundo. Algo de eso, aunque no en sentido antisemita, tuvo también la historia de Buenos Aires en aquellas dos primeras décadas del siglo pasado. La Buenos Aires que reivindicó nuestro "estimado" Domingo Cavallo, la liberal, la de los padres propietarios de la patria, de las fortunas, las haciendas y las tierras, verá aparecer por debajo a otra Buenos Aires: inmigrante, aturdida, mezclada, donde el anarquismo, el socialismo, y sobre todo el yrigoyenismo expresarán otro mensaje, otra idea por debajo de las piedras de los grandes palacios, del teatro Colón, de la elegante avenida de Mayo y el barrio Norte. Luego también hará algo similar y más radicalizado el peronismo. Algo que nunca van a terminar de entender aquellos

que constituyeron la nación y pensaron que el proyecto liberal de una historia nacional, hecho piedra y derramado sobre la sociedad iba a generar una razón también para el subalterno en coincidencia con el dominio cultural. Y no, aparece una razón otra, sublevada, que el dominio en su desconcierto y rencor tildará de irracionalidad del subalterno. Y que se concretará en la capacidad silábica de lo subalterno como forma de discutirle qué idea de nación está en debate, y de ocupar la gran metrópolis.

En Viena aparece este contrasentido: marcas que nos indican que la generación intelectual y creadora vienesa, a diferencia de la parisina y de la londinense, lo que vivía era algo que a nosotros nos resulta absolutamente familiar. Lenguaje y mundo en puro divorcio, impotencia, desolación. Quizás por eso nuestra relación con Viena y la relación con Freud es filial, se nos hace vecina, comprensible. Porque también en Viena culturalmente pareciera que "el discurso no coincide con lo real", una experiencia que nosotros sabemos desde nuestra más tierna infancia histórica latinoamericana. Si los ingleses dicen democracia, saben a qué se refieren. Bueno, nosotros también dijimos infinidad de veces sistema democrático, pero nuestra democracia no coincidió con el concepto, sino con golpes militares, ejércitos en las calles, uniformados en la casa de gobierno, el fin de la constitución. Si los franceses dicen modernización histórica, tal definición responde a un real representado, pero acá entre nosotros modernización puede ser miseria y pobreza social, quiebre industrial, gente en la calle, mortalidad infantil agudizada, obras sociales exterminadas. La palabra, la enunciación, no coincide con la experiencia de vida. Uno de los grandes temas de la modernidad latinoamericana, argentina, es que esas palabras que traíamos desde Europa llenas de promesas, de racionalidad, de orden, de capacidad esclarecedora, se estrellaron con la realidad y significaron otra cosa de difícil o imposible pronunciación, salvo para un gran artista.

En aquella Viena aparece fuertemente esa conciencia de la

realidad y sus espejismos, de lo indefinible de una cultura cuando la buscamos carnalizada en las cosas que nombramos. El abismo entre el nombrar y lo vivido. Como va a pensar el satírico vienés Karl Kraus, no hace falta ningún filósofo o científico, a Viena la define el cuentista, a Viena la define el novelista, el poeta. También esto coincide con mucho de nuestra experiencia. Frente a tantos sociólogos, politicólogos, psicoanalistas y ensayistas de la metafísica nacional, uno lee a Echeverría, a Borges, a Cortázar, a Macedonio Fernández, a Marechal, y ahí descubre más o menos lo que somos, no entre tanto conocimiento objetivo y metodología conducente. Ahí entonces nos encontramos con una variable que designa ese tiempo vienés, en donde aparece la realidad y el espejismo como un elemento fuerte constitutivo de una generación intelectual.

Viena: una suerte de festejo final, como diría un gran poeta vienés, Hugo von Hoffmanstal. Siente el poeta: lo que estamos celebrando entre valsos, operetas y cafés nocturnos es la forma de acompañar nuestra catástrofe. Desde esta perspectiva ciertos teóricos de la actualidad, sobre todo italianos como Franco Rella, Massimo Cacciari, Claudio Magris, perciben a esa Viena de fin del siglo XIX como la estación intermedia que anuncia de miles de maneras la actual posmodernidad. La comprenden como una remoción, un fin de la modernidad, si por modernidad se entiende precisamente aquella nueva representación de lo real, de las cosas, de los significados, nacida a partir de la muerte del viejo mundo de dios entre el XVII y XVIII. Programa de discursividades de la razón objetivante, de la razón "cientificadora" del mundo y de metadiscursividades utópicas y paradigmáticas sobre valores, certezas y verdades constituyentes de otra edad histórico cultural. Viena tiene en aquella escena del 900 algo muy nuestro —de nosotros, digo—, que estamos siempre o generalmente a punto de "celebrar" tiempos que acaban, vivencias que terminarán, algo que no se pudo dar, algo que quedó en el camino. Bueno, estos últi-

mos tiempos argentinos fueron significativos para entender el fin de aquella época catastrófica de Viena, según Karl Kraus. Estamos siempre festejando la forma en que nos vamos a despedir del mundo de las naciones, o donde el mundo nos dice 'basta, váyanse, no los entendemos'.

7. Tanteando en los tiempos oscuros

Por condiciones particulares, pero también de época civilizatoria, Viena sintió que estaba viviendo un tiempo de ruinas de su historia. De ruinas de la política monárquica, ruinas del andamiaje burgués, ruinas de aquello que implantó lo austro-húngaro. Una conciencia intelectual de estar conviviendo con los ocasos, con los despojos. De estar conviviendo con el fin terminante de una época, esta experiencia es uno de los momentos más terribles y a la vez colosales del hombre pensante. Un tiempo donde se ven caer las cosas pero no se ve levantar nada en aquellos lugares que parecen vaciados. Y ahí anda uno entre esas dos experiencias. Hay un filósofo y ensayista, Cioran, un nihilista, que va a decir de Viena, de aquella Viena que les estoy describiendo: "la felicidad terminó en Viena cuando nadie pudo percibirlo. En Viena asistimos a una época que iría a culminar como una catástrofe modelo —está hablando de la Viena de 1900- y con la Viena de fin del siglo volvemos a comprobar *que en la historia sólo los períodos de declinación, de crepúsculo, son cautivantes, porque en ellos se plantea verdaderamente las cuestiones de la existencia en general y de la historia como tal. Todo acontecimiento asume de pronto una dimensión nueva*".

Qué interesante esta idea sobre todo para una actualidad que no soporta otra cosa que ofertas optimistas de mercado o lee las declinaciones destellantes de un tiempo como algo impresentable o la pura pérdida. Porque uno siempre piensa que lo más cautivante

es el momento de la revolución, de las fuerzas en avance indetenibles, seguras, confiadas y cabalgando sobre sus credos, donde se toma el palacio de invierno y se piensa que se gesta un nuevo tiempo. Diría Ciorán que esa es una época donde repetimos exactamente lo que dicen los manuales, los muertos ilustres, que repetimos, salmodiamos, fijamos, reducimos, compactamos, rutinizamos los interrogantes y respuestas. No nos preguntamos en realidad por las cosas. En cambio ese otro momento oscuro, temible de la decadencia, de los rostros desnudos sin maquillaje, es donde el hombre, la mujer, y esto creo que sucedió en Viena, se preguntan realmente por cada cosa. Se preguntan por lo que nunca se preguntaron ni consideraron pertinente preguntarse: por lo habitual, por lo familiar, por lo más cercano, por las pequeñas historias, por los gestos amados. Por el sentido de la vida en sus detalles, que es lo que uno no se pregunta políticamente nunca, porque lo familiar, lo amoroso, próximo, inmediato, repetido, instituido, es lo que siempre tuvo una respuesta política existencial dada. Es el universo que nos alivia del preguntar.

En la crisis, en el colapso, en las despedidas de épocas, en el disfundarse de la historia uno en cambio se empieza a preguntar por lo incuestionable. Y ahí aparece, según Ciorán, la belleza pensante, crítica, ficcional de Viena, aunque esa belleza sea una belleza que plantea desde la primera década del XX que el mundo se precipita hacia una catástrofe que nadie percibe. Intuición intelectual y creativa vienesa que no está tan equivocada después de todo, porque en los próximos cuarenta años Europa va a protagonizar dos guerras donde quedarán esparcidos ochenta millones de muertos, de asesinados, que no es poco por ser el siglo de la razón científica ilustrada tan esperado desde el XVIII. Cosa que en el jubileo de un primero de enero de 1900 era difícil de prever, como recuerda otra vienesa, hermosa, Alma Mahler, cuando muchacha todavía brinda en una plaza de Roma con el pintor Gustav Klimt en una ceremonia de amor y dentro de un mundo burgués subli-

mado, seguro, inalterable, profundamente decimonónico, embelesado de sí mismo.

Hay entonces una agudeza, una instancia medular del pensamiento vienés. Un olfatear estético, literario, filosófico, psicoanalítico, ensayístico, poético que avisó que lo siniestro, que la barbarie, que la endeblez de la conciencia guía, íntima, avanzaban acogidas por el progreso, y que la muerte en lo civilizatorio aleteaba en la figura de los ángeles que supuestamente traerían vida y perfección. Esto genera una tendencia fuerte de crítica a esa modernidad racionalizada que hacía de reaseguro, de pacto de confianza entre la época y su destino. Eso se tradujo en la sospecha, el recelo, el descubrimiento de lo ilusorio de las promesas modernas en Viena, en lo austrohúngaro. Se tradujo o se inscribió en el cuestionamiento a la idea de sujeto plerómico y transparentador de la ilustración moderna. En el cuestionamiento a la idea de una subjetividad centrada, situada, visible en su ser en sí y para sí. En el consecuente cuestionamiento a la filosofías de la historia que se sustentaba en ese sujeto partero y tranquilizante. Cuestionamiento en definitiva a la representación del yo racional, a la relación yo-mundo, lenguaje-realidad que apuntalaba la filosofía moderna. Esto es, cuestionamiento, por ilusoria, de esa mítica escena sujeto-objeto, de ese yo conciencia cognoscente/mundo plausible de ser enunciado racionalmente en su "verdad".

Sí, es cierto, antes de esa Viena fin de siglo estuvo Friedrich Nietzsche, que había aportado lo suyo en su crítica furibunda a la razón moderna y a sus regímenes de verdad, y antes de Nietzsche está Schopenhauer regresándonos a esa constitución iniciática y oscura de la voluntad en lo humano. Pero es en Viena donde estos pensadores que trabajan en término de soledades anticipadoras, es en Viena donde estas lecturas de las cosas coagula, se transforma en generación reflexionante y creadora, se socializa de manera dispar en términos de campo cultural ampliado. Precisamente en la Viena de 1900, donde aparecen en la universidad las juventudes

nietzschianas, las atmósferas intelectuales dionisiacas. Nietzsche es uno de esos pensamientos que no crea lectores interesados sino que gesta adeptos intensos, que atraviesa a las generaciones vienesas de una manera incalculable en cuanto a las múltiples resignificaciones receptoras de su obra filosófica. Que plantea no solo otra relación con el mundo sino la conciencia de un martillo reflexivo que deshace las iglesias virtuosas, morales y científicas establecidas.

8. La Viena mujer

Por otro lado aparece una enigmática Viena moderna que va a tratar Karl Kraus, que va a tratar Rober Musil, que va a tratar el pintor Gustav Klim, que va a respirar Sigmund Freud, el músico Gustav Mahler, el poeta Hoffmannsthal, el escritor y cronista de los cafés y la noche Peter Altenberg, el novelista Arthur Schnitzler, el filósofo Otto Weininger, y que es la Viena femenina. Una Viena donde en muchas problemáticas críticas, y en todas las discursividades litigantes y puestas en discusión, aparece claramente la figura de la mujer como relato que contendría las formas de denunciar las ruinas de la razón moderna, las celdas de la civilización ilustrada.

Karl Kraus, en sus escritos periodísticos de *La Antorcha* analiza en muchos tramos y páginas sobre dilemas de la justicia, de la pena, de la condena, de los valores, de la moral, el acontecer femenino y la relación de hegemonía cultural del varón. Es como si Kraus, a su manera, periodísticamente, llevase el diván freudiano y los casos femeninos al medio de las calles de Viena, instalase una oprobiosa cama en la resplandeciente *Ringstrasse*, con un hombre y una mujer encima. Toma los casos y los atraviesa "judicialmente" con una violencia impugnadora soberana. También Musil tiene cuentos básicamente sobre perfiles, situaciones, encrucijadas de mujeres, relatos, donde el escritor escarba, busca no ya sólo lo

femenino, sino lo que una suerte de cráter cultural, psíquico de lo femenino reabre críticamente a la historia de lo moderno, de la vida instaurada. Un algo misterioso, disruptivo, irruptivo, que ya no es el simplemente el "otro sexo", sino la anteúltima enunciación ausente, una voz raspando por debajo las patologías del *cogito* cartesiano: un secreto, como diría el poeta Baudelaire, para elucidar una época.

La voz que dice es la que no alcanza a decir nada. Y en Viena lo femenino reinaugura la crítica a la modernidad de manera casi lapidaria aunque esté todavía en labios masculinos mediadores, intérpretes. La modernidad es difícil de desentrañar, pensaba Baudelaire en París y cincuenta años antes: remite precisamente a "eso" de una época que no tendría nombre, representación, medida, commensurabilidad, que no tendría ni yo ni tú, como un significante termita que se desliza infinitamente y se come al resto. Entonces, piensa Baudelaire que en el tiempo de la actualidad siempre habita un secreto. Inaudible, inasible, pero violento y verídico: ese secreto hay que descubrirlo. No importa si llegamos a descubrirlo, la cuestión es que persiguiendo ese secreto desciframos de qué se trata lo que no sabemos de qué se trata, o lo que no se trata de nada porque es el sinsentido de la pura vida-muerte en el entramado civilizatorio. En Viena aparece entonces claramente que en la capacidad querellante de la mujer de una cultura, en ese mito, lugar, destinación burguesa, prostitución, censura y represión estética que agarrota a lo femenino, se esconde la posibilidad de descubrir lo impronunciable: la ruina de una razón judicial, legislativa, penal, política, moral, filosófica. Algo que el hombre no está ya capacitado a contener, a portar, a plantear, porque él sería esa originaria ruina moderna en acto.

Mucho de esto hay en la escena de las pacientes freudianas, algo furibundo y no armado, deshilachado. Esto es, fecundo: brutal, desprotector, "prontuario" sin casilleros neutralizantes, proveniente de lo carcelario, de la asfixia, lo victoriano, el encorsetamiento,

la hipocresía moral y la prostitución de la mujer, como una figura entre la esfinge, vampíresa, madre, deseo satánico, ama de casa, virgen inmaculada, perdida, literariamente idolatrada y barrida, alumna y educadora, sublimada y vendida al mejor matrimonio, diabólica y angelical, demoníaca y sin sexo, lugar establecido como hueco, y a la vez último resto de sensibilidad humana en el embrutecimiento general de las relaciones sociales. Léxico que se desprende en las discursividades de lo femenino desde pintores, ensayistas, dramaturgos, científicos y filósofos vieneses. *La Caja de Pandora* de Frank Wedekind y el legendario papel de Lulú en esa obra de teatro planteando ahí una instancia subalterna, con capacidad de querrela. *La mujer sin sombra*, de Hoffmannsthal. El libro de Otto Weininger que agotó veinte ediciones en dos años, *Sexo y carácter*, donde la misoginia y desprecio absoluto del autor sobre la mujer, permite redescubrirla paradójicamente como profundo cuerpo-espiritualidad alternativa a todo lo dominante. Las escenas, anécdotas, retratos, lenguajes y conversaciones de muchachas y mujeres en los paseos y bares de Viena de Peter Altenberg, los perfiles femeninos de Arthur Schnitzler, el tema de la esposa, relaciones conyugales, prostitución y goce desde lo femenino en Karl Kraus, los escritos, posturas y diario de Alma Mahler.

Lo femenino emerge en Viena por primera vez como relato disruptivo, desfasado, prometeico. Como una biografía de la modernidad cuyo costo fue precisamente su sepultura intelectual, su encierro en un desván prohibido de ser tratado desde su voz. El yo enfrentado a este otro yo no solo trastabilla filosófica, científica, literaria y poéticamente, sino en el ámbito irreversible de lo sexual, del género y los mundos simbólicos y los regímenes de representaciones inconcientes/concientes. Trastabilla en los parajes inexplorados de una modernidad descentrada que dice "yo" mujer y está diciendo otra historia cultural abismal.

Puede argumentarse que en aquella Viena "la denuncia del yo" tiene variables distintas: el yo aparente, el impotente, el inexistente,

el ilusorio, el verdadero ignorado, el femenino. El yo ilustrado comienza a convertirse en su propia fuga total, o como va a decir Rilke, poeta de ese tiempo austrohúngaro, solo resta el yo en el instante de su cambio, cuando deja de ser, cuando pasa a ser, cuando quiere ser, cuando alucina ser, cuando desaparece como ser. Recién cuando no es, es su narración siempre póstuma.

Esa subjetividad furiosa funda la modernidad. Hegel va a decir que la modernidad está fundada en la idea, dilemas, desconcilaciones y desgarramientos de esta subjetividad libre, autónoma, crítica, idealista. Mientras podamos mantener esta subjetividad como la problemática de la nueva edad, la modernidad, como su piso, este tiempo va a poder ser una edad otra. La modernidad como autocercioramiento, como su autorreconocerse, es esa subjetividad que se transformó en única sede del misterio y la pronunciación de lo real, de la verdad conceptual. Mientras podamos discutir, y en la discusión de alguna manera sostener qué subjetividad, la modernidad persistirá, pareciera descifrar Hegel.

Lo que plantea Viena a nivel de campo cultural pensante y desplegado cuando cuestiona esa idea de sujeto/subjetividad, esa construcción con que lo moderno se planteó la representación de la sede de la verdad en lugar de las escrituras sagradas, es algo que en Viena se reconoce, se balbucea, se tartamudea, pero atraviesa profundamente los pilares de lo moderno. Por eso decía al principio que solamente se puede entender la postmodernidad si está atravesada previamente por el re-conocimiento de la estación Viena del 900.

9. Iluminaciones

Finalmente tomaría algunas figuras de aquella Viena. Una es la del que quizás haya sido padre intelectual de toda esa generación. Me estoy refiriendo a Karl Kraus, un periodista, dramaturgo y actor

teatral que fue maestro ideológico para un Wittgenstein, fue polemista de Freud, fue padre intelectual del arquitecto Adolf Loos, fue acérrimo enemigo de Hoffmannsthal. Kraus, un judío brillante que editó durante treinta años un periódico que él escribía, imprimía y vendía llamado *La Antorcha*, publicación que recorrió toda el área de la cultura germánica como una mirada crítica de toda aquel tiempo del fin de una época. Hay páginas del novelista y ensayista Elias Canetti que cuando habla de aquel Kraus, y lo que significó en la Viena intelectual, son páginas inolvidables. Kraus escribió una obra de teatro que se llama *Los últimos días de la humanidad* (está editado en castellano), que sólo dos veces se pudo poner en teatro porque son 500 actores y dura más de siete horas. Es esencialmente una obra literaria, un libro. *Los últimos días de la humanidad* son precisamente los días de la primera guerra europea, en los que Kraus descubre que justamente todos los sueños de la ilustración terminaron en eso, en las trincheras, en la sangre, en la muerte masiva: se acabó un tiempo. Esto luego va a ser un *leitmotiv* permanente para la comprensión de la agonía moderna. El filósofo francés J. F. Lyotard va a plantear que es en la Solución Final hitleriana durante la segunda guerra, donde se agota el sueño moderno. Donde el programa de la modernidad, justicia, ilustración, emancipación, equidad, igualdad, y sobre todo racionalidad científico-técnica para la vida y la felicidad del hombre, ya no puede dar ningún tipo de razón de por qué sucedió eso, la Solución Final, a partir no sólo de una ideología macabra, sino también a partir de un progreso técnico, bélico, en cuanto a cómo se puede matar más judíos por el hecho de ser judíos en el menor tiempo posible. Desde el momento de que eso acontece y curiosamente en el corazón de la modernidad crítica filosófica que era Alemania, ya la modernidad entraría en disolución definitiva.

Kraus percibe antes la catástrofe de una civilización de masas y de medios masivos generando la conciencia diaria de la gente. La sitúa en la primera guerra mundial, donde básicamente lo que

plantea es la falta de sentido, la pérdida de sentido de todo lo actuado en su actualidad. El fin del sentido es el fin del valor, significado y sustantividad de la palabra. Si evidentemente la historia ilustrada tiene que terminar en lo que es esta primera guerra expone Kraus, el hombre occidental europeo ha fracasado. La cultura es un pozo en realidad siniestro que cada vez más habilita el homicidio, la violencia, la guerra, la muerte, en nombre supuesto de todo lo contrario. Algo parecido va a plantar Freud que es un gran receloso de la cultura. Kraus va establecer que el mundo es solamente la lengua, es solamente la venerada palabra que lo sostiene. Somos lenguaje, somos lo silábico que decimos ser, somos la gran literatura que construyó un mundo de valores, sentidos y referencias. Y la palabra, piensa Kraus, no se ha salvado. La lengua no se ha salvado. Palabra es razón, justicia, criterio, verdad, promesa, ideal, ética, lo que una maravillosa literatura que nos viene desde el fondo griego y bíblico de la historia nos muestra para conservar el valor de la lengua. Somos historia del texto. La guerra, el periodismo de masas, las grandes rotativas llamando con éxito a la guerra, vomitando sangre anticipada de la posterior sangre verdadera de las trincheras del '14, han matado a la lengua.

Kraus tiene un libro escrito en 1936, un año antes de su muerte, que se llama *La tercera noche de Walpurgis*, tomando la noche de Walpurgis, del Fausto de Johann Goethe. Kraus comienza el libro de 300 páginas diciendo en su primera línea: "sobre Hitler no se me ocurre nada". No voy a decir nada, así empieza. Y en las trescientas páginas siguientes escribe sobre Hitler y lo que está haciendo desde el poder en Alemania. Denuncia lo que están haciendo los esbirros de la cruz gamada y que el resto del mundo no sabe y no cree que esté sucediendo en Alemania. Kraus postula de entrada un descreimiento absoluto en el propio instrumento con el que va a trabajar: la palabra. "No se me ocurre nada". Como diciendo "y lo que se me ocurre no va a servir". Frente a una realidad atroz, la literatura, el lenguaje, ese mundo etéreo, ilusorio, imagi-

nario, cede. Se opaca, se exilia, se desprovee de sí misma. Él había vivido una experiencia excepcional años antes, en un momento en plena primera guerra. En 1917, dice “Bueno, no edito más *La Antorcha*”, el diario que publicaba. Y muchos lectores reaccionan con desagrado, diciéndole: “no, hay que seguir publicando, éste es el momento cuando sacar *La Antorcha* resulta imprescindible”. Kraus en cambio se atiene a una idea fuerte suya: “el que tiene algo para decir, dé un paso al frente y calle para siempre”. Piensa Kraus: cuando los hechos superan a la realidad, cuando la maldición, lo horrible y lo infausto escapan de las páginas de la literatura y se convierten en la realidad concreta que vivimos todos los días —la guerra, el asesinato masivo diario— ya no hay más que decir. La lengua fue ajusticiada. Y sin embargo desde esa evidencia, desde esa conciencia, desde esa impotencia, Kraus escribe. Podría decirse, su crítica a la cultura es extrema y sin concesiones.

Lo que va a plantear Kraus para su Viena, es que ahí, en esa ciudad de ensueño, está encerrada la locura universal. Dice “Viena es el termómetro de la humanidad, en esta ciudad está encerrada la locura universal”. Y la locura universal no es ninguna locura universal: cuando él describe la locura universal, es la vida cotidiana que lleva cada uno. Lo que pasa es que la naturalizamos tanto que no pensamos que es locura universal. Pero cuando él describe eso, es muy simpático, muy gracioso, es muy hiriente. Kraus es un satírico, plantea que es precisamente la realidad más cotidiana, habitual, banal, el momento donde se anida la mayor locura. Considera que son los intelectuales, los pensantes, los beneméritos hombres que nos representan, la peor mascarada y carnaval de esa época patas para arriba. Dice en un texto “en esta ciudad vivo la falta de sentido de toda la vida exterior, los cambios consisten en cambiar a los artistas de la ópera real”.

Fijense como representa la idea del cambio, idea utópica tan presente en esa época: “Los caballos van por los aires, la Ringstrasse está cubierta de un bigote bien rizado, alrededor está la vida muert-

ta, el cochero me pregunta si voy a subir, me pego un tiro". Y en otro texto: "el teatro está edificado en el estilo de las casas de Viena, la Opera está edificada en el estilo de las casas de Viena, inhabitable pero hermosa, se han cuidado finamente los palcos, pero podemos decir con orgullo que hemos olvidado los baños: entre nosotros huele mal en los palcos".

Hay una mordaz crítica satírica que está hablando de lo absurdo de una realidad, precisamente en aquellos puntos donde el vienés sentía que se confirmaba como nunca lo que podríamos llamar lo civilizatorio. Carruaje elegante, palco de la Opera. Caballero y cochero. Itinerario a seguir, destino de un viaje. Teatro y ciudad envidiable. Ese botín de guerra, como diría Nietzsche de la cultura burguesa alemana moderna, es la locura. Es el punto ciego, es la catástrofe. Kraus descifra la idea de catástrofe: ella ha advenido, nadie lo advierte, pero ya está entre nosotros. En *Los últimos días de la humanidad*, la última escena es Dios que grita "yo no lo he querido así". Dios grita eso, ya no hay regreso. Y esta es una obra que él termina de escribir en 1917, o sea que la escribe impregnado de esa cantidad de cadáveres diarios que vienen del frente, en la soledad de su aislamiento, habiendo interrumpido la publicación de *La Antorcha*.

El novelista y ensayista Rober Musil, y me voy acercando al final de esta charla, expone en *El hombre sin atributos* precisamente un mundo moderno científico-técnico-industrial lleno de atributos, para un hombre al que ya no le queda ningún atributo. En la modernidad vienesa, la racionalidad de la nueva vida urbana es tal, que el hombre ha perdido todo valor, toda mística, toda autenticidad, toda "palabra del corazón", toda relación genuina, toda intensidad de creencia profunda. Podríamos decir que el gran engranaje lo lleva a un plano donde todo es posible, con la única peculiaridad de que no hay sentido para nada de ese todo. No hay sentido en cuanto a la experiencia de lo humano. Lo que hace Musil es plantear esto tan intelectualmente germano, también tan

filosófico, que es analizar la relación entre conocimiento-sentido, relación en crisis que de distintas maneras la detecta el idealismo luterano y el romanticismo de raíz pietista. En la modernidad ya no tendrá que ver una cosa con la otra. Conocimiento es mundo extraño, sentido es experiencia de yo en el mundo. El conocimiento es una acumulación desertificadora del mundo que no lleva al sentido. Podemos sumarlo sin pausa y llegamos a un punto donde filosófica o estética, o éticamente no hay sentido. El sentido es la pregunta desaparecida, y olvidada su desaparición.

En ese camino estaría Musil planteándose en qué consiste la crisis de ese hombre tan homenajado y alabado y venerado por la ilustración, por los ritmos de eficacia, velocidad, posesión, acumulación capitalista, el hombre de la razón productora. "Parto del presentimiento —dice Musil— de un estado más apasionado que la verdad". El es un ingeniero premiado, además un militar. Rompe con esas dos variables y se transforma en un novelista. Y su protagonista Ulrich, es un personaje que desde el primer capítulo decide no hacer nada que le fuese indiferente al alma. Renuncia, se retira del engranaje, de la pelea, de la competencia, del éxito, de la carrera, se exilia de las promesas. ¿Desde qué dispositivo íntimo para enfrentar tamaña empresa? Simple: proponerse no hacer nada que le fuese indiferente al alma. Entonces no hace más nada de todo lo mucho que él y todos hacen diariamente. Porque todo ese entramado dispuesto y buscado, en realidad le resulta indiferente. La prueba, de aquí en más, es una angustia y satisfacción permanente, un vacío y un recobrar de sentidos inéditos en su vida, hasta que finalmente encuentra una relación mitificada y hermosa que es su relación con una hermana que hacía mucho tiempo que no veía, y donde experimenta la recuperación de un momento místico, mucho más apasionado que la verdad, deslindado de los engranajes, regresado hacia su propia profundidad, memoria, deseo, esplendor. Cuando dice más apasionado que "la verdad", lo que está queriendo decir Musil es desnudar el significado de la

verdad científica, la verdad administrativa, la verdad inversora, la verdad industrial, la verdad tecnológica, la verdad gananciosa, la verdad interesada, con las cuales el mundo te dice que únicamente con esas verdades el mundo y uno pueden efectivamente marchar.

“Sin duda era un hombre creyente que ya no creía en nada — piensa Ulrich— su entrega suprema a la ciencia no consiguió jamás hacerlo olvidar que la belleza y la bondad del hombre vienen de lo que éste cree y no de lo que sabe. Le pareció ignominioso tener que abstenerse durante toda la vida de volver a las otras, a las frases genuinas del lenguaje místico. Aquellas frases le hablaban al corazón con acento fraterno”. Aquí aparece, a la manera “vienesá”, el drama de la palabra y el mundo, la palabra y lo otro, la palabra y lo mío. La palabra que *yo* quisiera, la palabra que *yo* tendría, la palabra que me resultaría necesaria. Esa palabra para enunciar verdaderamente, esa no la tengo, se me escapa: ¿dónde está? No es la palabra de la simple conciencia, no es la palabra de la enseñanza, no es la palabra universitaria, no es la palabra de la academia, no es la palabra periodística ni la profesional ni la del sentido común siempre tan venerada. Hay una desaparición de la palabra en las palabras, y eso es una desesperación moderna. Esa “falta” en su doble sentido de la palabra remite a la ilusoriedad del sujeto portador de la palabra. No hay posibilidad de una palabra si no se desestructura esa figura de la representación, su sede.

Finalmente, Hugo Von Hoffmannsthal, poeta vienes que a los veinte años estaba absolutamente consagrado en su espacio estético, va a plantearse también una búsqueda agitada y trémula de la realidad que se le escapa. Se pregunta el poeta: ¿dónde ha quedado la relación amorosa, o segura, o indiscutible, o recordada, o del saber, entre mis ser lenguaje y ese otro lenguaje que puebla el mundo circundante? ¿En qué longitud de las cosas y los seres me fijo, me sitúo, me imagino, si se ha roto esa familiaridad con que la palabra nos persuadía que el nombrar albergaba la verdad de la realidad? ¿Qué soy entonces, qué nombro al nombrar el yo, si la

lengua se quiebra, se destroza, se pulveriza en mi boca cuando quiero enunciar lo que vivo? En un texto que recomiendo, *La carta de lord Chandos*, el protagonista que escribe la misiva cuenta que vive la vida común de un noble y de repente comienza a experimentar que le faltan palabras para expresar lo que es el mundo, tanto en sus pequeños detalles como en su magnificencias. Va a decir Hofsmannsthal en otro de sus textos: “debemos despedirnos de un mundo antes de su derrumbe, muchos ya lo saben y un sentimiento indefinible los convierte en poetas”.

Lo importante es ver cómo el poeta, en 1910 —cuando aún persiste la grande utopía civilizatoria—, él está hablando de despedirse de un mundo para siempre. Melancolía vienesa, esa “tristeza triunfal” de la que habla el poeta. “Nuestro presente es puro vacío y duelo, la consagración viene de un mundo lejano impronunciable”. Quizás algunos textos de Hugo Von Hoffmannsthal van a ser los que más hacen permanente eje en lo impronunciable. “No posemos más nuestro yo —dice Hoffmannsthal— él nos viene de afuera, o de muy adentro, arrastrado por el viento”. “No posemos otra cosa que una memoria sentimental, una voluntad anquilosada”. “Todo se quebró en fragmentos, y esos fragmentos volvieron a quebrarse en fragmentos, ya nada puede ser abarcado por conceptos”. “El hombre, el yo, un ser somnoliento que vive la angustia, la borrachera y la nostalgia”. “No son las palabras las que están adentro de los hombres sino los hombres los que están adentro de las palabras”. “Las palabras de las cuales la lengua debe servirse se hicieron polvo en la boca como hongos podridos”. “Quisiera decir que la lengua en que me sería posible no sólo escribir, sino también pensar, es una lengua de la que ninguna palabra me es conocida. Mi mundo es lo indecible”. Dice Hoffmannstal, “el lenguaje es simplemente una pantalla detrás de la cual se refugia, para desaparecer para siempre, la realidad”.

Aquí, en esta prosa poética, tenemos plasmado que el lenguaje es la utopía y al mismo tiempo la catástrofe del hombre moderno.

La casa de su ser, que se supuso libre en la libre enunciación liberadora, y a la vez la oscura habitación donde solo, como va a decir Kraus, "tanteo palabras en la oscuridad". La lengua es utopía, para el poeta, en el sentido de que solamente el lenguaje tiene la posibilidad de alcanzar esa realidad siempre más allá de mí. La lengua es catástrofe, porque cada palabra que pronuncia lo aleja más y más de la realidad. He dejado totalmente callado a Freud en esta charla, para hacerlo tremendamente presente sobre todo en ustedes, en esto que les conté. Para que ustedes pudieran percibir cómo la cultura intelectual vienesa está procesando más o menos lo mismo que Freud trabajará genialmente desde lo suyo, a partir de elementos, historias, vivencias, memorias, pasados, presentes, que tienen un hondo suelo común, y distintas variables de abordaje.

Unos disparan hacia el teatro, otros hacia la poesía, o la filosofía, o la pintura, o la novelística, o la arquitectura, pero la problemática que enmarca el conjunto es lo ilusorio del sujeto, lo ilusorio de esa palabra que transparentaría lo real, lo ilusorio del conocimiento bajo presión crítica real, lo ilusorio de la verdad. Y toda esa ilusoriedad indica ruinas de la razón ilustrada que, de no hacerse conciente, llevan a una situación de catástrofe. Como pensaría años después el berlinés Walter Benjamín en plena segunda guerra: "Lo único que no le perdono al intelectual, al hombre de conciencia, al progresista, al sujeto de izquierda, es escucharle decir patéticamente, llegado el momento crucial: '¿cómo fue posible esto?'" Ese es un asombro no filosófico, retardado, piensa Benjamín, es el asombro imbécil, el "cómo fue posible esto". Y Benjamín, profundo admirador de Karl Kraus, lo está diciendo en 1940, mientras escapa de los nazis hacia su cercano suicidio en una frontera, y es lo que de muchas maneras Viena, dolorosamente, lúcidamente, maceradamente, nos anticipa del siglo. Por supuesto, veinte o treinta años después de las guerras, las devastaciones, los totalitarismos, todo intelectual de Europa y del mundo va a plantearse que la barbarie aconteció; y dirá, viendo las imágenes de los abandonados campos de concentración, "cómo fue posible esto". Lo increí-

ble y desgarrador de Viena, es que un par de generaciones en algunas figuras muy fuertes de distintas artes y terrenos del saber, se plantearon que la barbarie había triunfado en plena *belle époque*. Y que esa barbarie anidaba en los pliegos del orden, del progreso, del avance técnico, de las lógicas *mass*-mediáticas, en las propias entrañas de una civilización por doquier utopizada. □