

Ha sido Walter Benjamin el primero en relacionar con Karl Kraus el motivo, frecuente en antiguos grabados, de un mensajero que, gritando, los cabellos desgreñados y llevando una hoja de papel en la mano, irrumpe en la escena para anunciar guerras y pestilencias, asesinatos y sufrimientos, incendios e inundaciones. Son las páginas de *Die Fackel* que, como el mismo Benjamin recuerda, habría que entender con el significado que esta palabra, *Antorcha*, tiene en Shakes-peare, las que llenas de traiciones, terremotos, veneno y fuego para el *mundus intelligibilis*, recorren esa Austria finisecular que el Barón Viktor Andrian-Werburg había definido como un nombre imaginario y que Diótima, la heroína musiliana del *Hombre sin atributos*, reconocería ser de alguna forma el mundo entero. Son «los últimos días de la humanidad», que dirá Kraus, mirando de frente, sin alusión ni nostalgia, ese dramático cambio con el que se inaugura el siglo. Él, que se reconocerá «apenas uno de los epígonos que habitan la vieja casa del lenguaje», tal como escribe en uno de sus más bellos poemas, no hace más que invocar el nuevo apocalipsis que llega bajo la forma de un mar exterminado y que se constituye, en el tiempo en el que se invierten los grandes discursos de la época moderna, dando lugar al experimento que configura el arte y la cultura de nuestro siglo y que no es otro que el del nihilismo. Nihilismo que, como Nietzsche había dicho, es el verdadero horizonte de la cultura occidental y su destino.

En efecto, si la *Chandosbrief* de Hofmannsthal, aparecida en el berlinés *Der Tag* el 18 y 19 de octubre de 1902, había sido interpretada como el verdadero manifiesto de la crisis del *fin-de-siècle*, al enunciar «aquella extrañeza, irregularidad o enfermedad del espíritu», incapaz de pensar o hablar coherentemente sobre cualquier cosa, imposibilidad derivada del hundimiento de aquel orden dominado por el poder de la forma, la «profunda, verdadera, íntima forma», capaz de representar la verdad del mundo y expresar su medida, son ahora las páginas de *Die Fackel* el verdadero registro de una época que, como Kraus indicará, hay que

entender como un *Gedankenexperiment*, una especie de laboratorio teórico en el que se disuelven los viejos discursos, al tiempo que crecen los nuevos, ajenos ya a la ilusión fundamental que había regido la estrategia de la cultura del clasicismo y que no era otra que la de la simetría o correspondencia del orden del lenguaje y el orden del mundo.

Toda la literatura austríaca de fin de siglo es un desenmascaramiento de esta crisis: de Hofmannsthal a Musil, de Andrian a Rilke, de Peter Altenberg a Broch o Canetti, los escritores austríacos denuncian la insuficiencia de la palabra, incapaz ya de expresar el fluir indistinto de la vida y el naufragio de un sujeto, impotente para poner entre sí y el caos vital la red del lenguaje, disolviéndose así en una especie de río de sensaciones y representaciones. Y si «la vida ya no habita más el centro», como escribirá Musil en sus Diarios, citando a Nietzsche, otro tanto vale para la dificultad de un saber acerca del mundo. La gran influencia de Mach en la literatura austríaca, el trabajo de divulgación y crítica llevado a cabo por Hermann Bahr, Boltzmann y otros no sólo problematizará la concepción tradicional del mundo, sino que afectará igualmente a las ciencias, en especial las matemáticas y la filosofía, destruyendo la posibilidad de fundarlas objetivamente, reduciendo el fundamento a mera convención operativa. La imagen y el modelo hallan su validez no en el pretendido acercamiento a un valor hipotético, sino en la funcionalidad de su mecanismo. Este saber hipotético que, para Musil, define el nuevo orden del saber, irrumpe de manera violenta en el viejo sistema de representaciones, cuya validez es ahora objeto de la más radical de las sospechas. Y si, por una parte, el nuevo saber deja en suspenso todos aquellos sistemas de representaciones heredados, por otra inaugura un nuevo orden de lo posible hacia el que se orientará el trabajo todo de la cultura mitteleuropea. La construcción de nuevos lenguajes, de nuevas gramáticas filosóficas, científicas o artísticas, en una estrecha relación de instancias y necesidades éticas, se constituirán en estrategias orientativas de lo nuevo. Y junto a ello, la aparición de un arte nervioso –una *Nervenkunst*– que responde a una fiebre estimulante, una especie de pensamiento febril, con el que oponerse a la vieja metafísica, al intelectualismo filosófico y al viejo lenguaje de las artes, *die alte Sprache*, como escribirá Hermann Bahr en *Die Überwindung des Naturalismus* (1891), aquel viejo lenguaje que reducía y sometía la vida a una conexión de «secuencias lógicas o a lo más sentimentales». Nacerá así una nueva concepción del mundo y de la vida en la que ética y estética se hallan íntimamente compenetrados. Wittgenstein lo anotará en el *Tractatus logico-philosophicus*: «Ética y estética son una sola cosa». Y Musil, más tarde, en *El Hombre sin atributos*, dirá que el hombre nuevo, que posee el sentido de la posibilidad, trata la realidad como una tarea y una invención. Y es esta misma intención ética la que llevará a Schönberg a revisar la matriz de la composición musical. En sus análisis de *Die glückliche Hand* confesará que buscaba «leyes más profundas que las que rigen el material musical mismo», como si se tratara de explorar en una esfera desde la que proyectar aquella forma o construcción de lo posible que, en este caso, diera vida a la invención musical.

El rechazo de una moral imperativa en favor de un compromiso ético constituye

para la cultura austríaca la lucha contra el «terrible poder de la repetición». Todo acto simbólico se configura para filósofos como Wittgenstein o para músicos como Schönberg en términos de instauración o de decisión de un nuevo significado o de un nuevo objeto, no existente con anterioridad a su construcción. Hasta los mismos objetos matemáticos serán para Wittgenstein el resultado de una decisión o construcción. Lo mismo que para Schönberg la construcción musical proyecta al sujeto hacia lugares inesperados e impensables, representables tan sólo a través de la composición misma.

Esta posición ética de la cultura vienesa de primeros de siglo adquiere su dimensión real si la contrastamos con un mundo de formas, ajeno totalmente a las intenciones anteriormente señaladas y sometido a una legalidad vacía, capaz de convertirse, dirá Krauss, en crueldad ilimitada. Es la Cacania de Musil la mejor representación de este mundo que termina. Su *ethos*, una «fuga hacia la ley», que es tanto como decir un abandono de las formas y un esfuerzo que caracterizará a toda la literatura mitteleuropea, por construir una nueva cultura. Bien es cierto que desde un punto de vista sociológico la «fuga hacia la ley» puede entenderse como la reacción cultural a las sensaciones de precariedad que se derivaban de la extrema fragmentación del Imperio, que terminaba reflejándose en una extraña importancia que atravesaba todos los aspectos de la vida, hasta el extremo, dirá Musil, que la «propia existencia no tiene ya razones suficientes». Es este *vacuum*, sobre el que está construido el Imperio, el que genera no sólo una pérdida de legitimidad, explícita en todas las formas de la vida civil, sino el malestar que recorre e impregna la existencia, ese mundo de fantasmas que Kraus y Musil parodiarán hasta el límite, dejando en evidencia el sinsentido de una cultura incapaz ya de pensar la vida y darle un espacio.

Esta perspectiva de fondo es la que encontramos en una amplia tradición mitteleuropea que recorre por igual filosofía y literatura, política y arte: la reconocemos en la dicotomía *Lebenswelt*/objetivismo de Husserl, en lo «místico que se muestra en el mundo» de Wittgenstein, en la «muestra que arrastra» de Canetti, en el *kitsch* que Broch advierte como nuevo sistema del mundo, en la sexualidad de Freud (Jung recuerda que para Freud la sexualidad era un baluarte contra la marea negra de la hipocresía), en la legalidad ajena a la vida de Kafka, en la grotesca tentativa del buen soldado Svejik por servir al Estado con todas sus fuerzas, lo que se traduce en verdaderos desastres (Hasek). A la parodia de lo cotidiano se suman ahora estas líneas de fuga por las que discurre la ironía, la crítica, la denuncia y el sarcasmo de un mundo cuya legitimidad perdida ha dado lugar al más dramático de los momentos de la época moderna.

II

No lejos de la Viena de Hofmannsthal y Musil, de Schönberg y Freud, en el Berlín de 1900, un representante de la *Lebensphilosophie* y a su vez eminente ensayista, Georg Simmel, se dedicará a construir un primer diagnóstico de la época. De la mano de Nietzsche, pero amparándose igualmente en una relectura de toda la

tradición moderna, Simmel acomete la tarea de una interpretación de la época, vista ahora como resultado o efecto de una serie de procesos que, en su conjunto, definen el horizonte del fin de siglo.

Para Simmel, la sospecha de Nietzsche, en efecto, se sitúa al final de un largo proceso en el que se resuelve legítimamente el esfuerzo del pensamiento moderno por responder a las diferentes formas de la escisión y restablecer un primado de la *Kultur* mediante la pura razón, es decir, el intento por resolver en un orden racional-burgués, según Weber, la experiencia toda del hombre moderno. En efecto, la conciencia de esta crisis recorre la historia de la aventura filosófica del llamado pensamiento negativo, a lo largo de la cual se suceden los diversos episodios de la disolución del programa hegeliano, en tanto expresión última de la voluntad superadora de la razón moderna. Crítica a Hegel y progresiva conciencia de la crisis son dos procesos fuertemente articulados, hasta el punto de mostrarse en el plano histórico como recíprocamente dependientes. Las circunstancias de esta crítica resultan ser el momento decisivo al que deben ser reconducidos todos los hilos de la filosofía de la crisis e, incluso, el punto de referencia necesario para comprender qué significa realmente la crisis de lo moderno, a la que responderá en su límite la filosofía de Nietzsche.

De acuerdo con la tesis de Simmel, Nietzsche y Hegel son los dos momentos que mejor representan la oposición teórica respecto a la comprensión de lo moderno. El significado último de la filosofía de Nietzsche consiste para Simmel en la institución de un pensar que se sustrae definitivamente al dominio de la dialéctica, al tiempo que nos remite al horizonte teórico del nihilismo. Nietzsche significa ante todo la afirmación de la multiplicidad, la teorización de la irreductibilidad recíproca de los momentos particulares de lo real, de la «mala» infinitud, en síntesis, la crisis como lo opuesto a la resolución dialéctica. El primer paso de la *Umwertung* nietzscheana es este enfrentarse al modo radical del existir, sin hacer necesaria la síntesis radical dialéctica y racional ni el consuelo ético de la superación. La tragedia se presentará así como la negación de la tradición del pensamiento moderno, entendiendo esa negación no como algo que se clausura en el silencio de la subjetividad, sino como ejercicio de crítica de todo «valor», mediante la reducción genealógica, a fin de posibilitar una nueva comprensión «científica» de lo que es.

Es en esta perspectiva que Simmel, siempre de la mano de la crítica de Nietzsche a la tradición moderna, resitúa la forma de la tragedia o del drama en el centro mismo de su análisis de la época. Es la tragedia la que pone en suspenso el programa de la dialéctica y la posibilidad de una síntesis racional o estético-religiosa. Se presenta tanto como negación del programa idealista, cuanto como pregunta radical por la dialéctica y el fundamento de sus pretensiones, la efectividad de sus fines y sus posibilidades programáticas. Frente a ella, y rechazada la armonía teleológica de forma y realidad, cultura y mundo, o como demostración interna de la imposibilidad de una auténtica *Kultur* que resuelva la tensión entre Vida e Idea, tal como Simmel explicitará, la crítica nietzscheana se presenta como

una radicalización del contraste entre dialéctica y en-sí, entre sistema y sujeto, tal como la larga tradición del pensamiento negativo del siglo XIX ha demostrado.

Que esta oposición a la dialéctica signifique crítica de la estructura ideológica y de la cultura burguesa, rechazo a integrarse en su proceso de racionalización, al tiempo que desmitificación de la idea misma de *Vergeistung*, es indudable. La exaltación de los opuestos es, ante todo, búsqueda desesperada de autonomía, de la posibilidad de un lenguaje no mediado por las exigencias del sistema. Nietzsche sabe bien que mostrar la insuficiencia de la dialéctica, desnudando el orden de sus supuestos y el sistema de sus garantías, es el camino que conduce al experimento nihilista. Es ahí donde se concreta la crítica nietzscheana al proyecto moderno. Éste suponía una subjetividad capaz de representarse el mundo como totalidad, y competente para establecer un orden –un proyecto– acorde con una precisa «voluntad de verdad», desarrollada en la experiencia moderna como principio general de legitimación. El trabajo nietzscheano consistirá en la reconstrucción genealógica de los procesos que han hecho posible la constitución de la moderna voluntad de verdad. Su objeto, la desmitificación de las falsas legitimaciones teoréticas, mostrando las fases efectivas sobre las que se ha consolidado aquella voluntad de verdad. Ésta queda desvelada como pretensión o ilusión de verdad y su historia es la historia de esta ilusión, siendo el discurso hegeliano uno de sus episodios centrales. Tras la cortina de este «gran relato» se ocultaba el modo de producción de su discurso, al tiempo que legitimaba su voluntad de verdad como reflejo de la auténtica estructura del ser.

La suspensión de este orden general de supuestos y garantías, que configura la crisis definitiva de la efectividad de la razón, plantea la modificación progresiva de las formas de la experiencia. Se modifica la mirada sobre lo real y su correspondiente comprensión. La crítica a la idea de sujeto da lugar al concepto de *individuo*, que se presenta como índice de contradicción, disociación irresoluble, atravesado por una *Spaltung* insuperable, al que pertenece una experiencia del tiempo y de la discontinuidad. La vida ya no habita más en el todo, en un todo orgánico y concluso, ya no posee un centro ni padece su nostalgia. Nietzsche es uno de los primeros en tomar conciencia de que la desarticulación de la idea de totalidad hace estallar la forma del «gran relato», como sistema de representación general de la experiencia. En efecto, la época moderna se había caracterizado por su tendencia a un modelo general de explicación que, desde los supuestos que ahora son criticados, aseguraba un nivel de transparencia y legitimidad a las formas de la cultura. La suspensión de los referentes fundamentales que posibilitaron tal legitimidad hace que aquellos «grandes relatos» se fragmenten progresivamente, pierdan verosimilitud y hasta validez axiológica. Por otra parte, la pérdida y abandono del centro, de un *logos* poderoso y efectivo, hace que la misma filosofía se vea precipitada en el abismo/enigma de la experiencia, sin otra intención y programa que la de un obsesivo trabajo interpretativo de esos plurales, órdenes abiertos en los que lo real deviene y se muestra.

III

La muerte de Dios anunciada por Nietzsche, la muerte del Yo, del sujeto del saber clásico, ha abierto el espacio de la precariedad: el tiempo de la caducidad y del precipitarse de las cosas y las palabras en el abismo del tiempo. Ha dado lugar al gran experimento nihilista. Este tiempo, que Nietzsche intentaba mirar *gayamente*, en realidad se presenta a sus ojos como un tiempo de tensiones insoportables. La ruptura de la temporalidad lineal y acumulativa le parece «el peso más grande». Y formular la imagen de otro tiempo no lineal, interrumpido, significa, también para Zaratustra, un encuentro con lo *infigurable*. No hay discurso sobre este tiempo; lo posee el enigma y su exploración queda suspendida. Es así que la muerte del Yo, del sujeto clásico, penetra en el interior de la escritura misma, que se hace conflicto de fragmentos, espacio aforístico incomponible. La antigua transparencia del lenguaje, que aseguraba la verdad de la representación, se hace opaca, se fragmenta, abandona el ideal de verdad, el proyecto de un saber capaz de reunir el mundo en la perspectiva del sujeto que sobre él proyectaba su visión o su deseo. En su lugar, otro discurso, ya fragmento, interminable, repetido, angustiosamente reiterado, abierto. Ahí donde ya no hay posibilidad ni lugar para los grandes relatos de los sistemas dialécticos o positivos, la experiencia busca otro lenguaje en el que expresarse; abandona el sendero de la filosofía para seguir la vía transversal de las formas del arte. Y esto hasta el extremo del delirio, hasta la muerte que lo recoge tras una de sus últimas máscaras, a través de la cual intenta «entonar un canto de júbilo y gloria» por un mundo que debería presentarse, después y por medio de su crítica, como un espacio liberado, teatro de nuevas escenas y nuevos saberes. Si ésta era la voluntad de *Ecce homo*, no otra será la de la nueva experiencia estética que de Hofmannsthal a Rilke, de Musil a Kafka o Klee, por no citar otros, constituirá la voz escrita de esa nueva mirada y sensibilidad. Este nuevo espacio, en el que todo nombre se fragmenta, será el lugar en el que otro nombrar conduzca al individuo al umbral de otra experiencia, aquella que no podrá regresar al viejo horizonte de la transparencia del todo, en la suposición de que existiera un lenguaje que garantizaba por su idoneidad aquella verosimilitud. Esta nueva escena se presentará como *Trauerspiel*, como representación de luto, de pérdida, de caducidad. Y esto, al menos, hasta la búsqueda por parte de Musil de una nueva mirada contra toda clausura, o hasta la risa de Kafka, como dice Benjamin, que ya anuncia una nueva posibilidad de hablar, de construir, por medio de la escritura, un nuevo lenguaje, tal como la *Chandosbrief* postula tras su silencio.

Bien es cierto que los lenguajes que nombren esta nueva experiencia, que son su voz, no susciben ninguna necesidad, ninguna inmanencia, un orden establecido. Son lenguajes que harán del silencio el lugar del análisis, de la interpretación, de la construcción crítica, como en Kafka; o, incluso, lenguaje sin palabras, como los *Hymne* de Stockhausen; o lenguajes arrojados a la furia del experimento y del nombrar. Cuando Musil afirma que la tarea teórico-ensayística de nuestro tiempo es más válida que aquella otra «artística», viene a indicar los potenciales significados de una literatura –escritura– que se reconoce experimento, es decir,

disponibilidad ensayística en el sentido musiliano del término. Entendiendo siempre por experimento no otra cosa que la confrontación con la posibilidad. «Y así cada aventura es un nuevo comenzar, un viaje a lo inarticulado», escribirá T. S. Eliot en *Four Quartets*. Esta aventura sobre la posibilidad, esta ampliación de lo real, implica otros proyectos, nuevas hipótesis, lejanos ya de la vieja retórica del clasicismo y de su inexorable inmanencia.

Rilke y Hofmannsthal saben bien que hemos sido expulsados de aquel paraíso en el que, formulados los axiomas que individuaban las propiedades fundamentales de nuestras nociones-base y las reglas formadas de inferencia, atentos únicamente a la coherencia de la demostración, podrían, a través de un número finito de pasos, decidir toda cuestión, saturar toda pregunta formulada. Ni siquiera nos es dado aquel «salto» que consiste en transformar una sucesión de actos, opciones o símbolos, en un agregado cerrado, en una totalidad en sí misma existente y en cuanto tal pensable-explicable según leyes definidas. Actuar mediante objetos discretos, por cambios sucesivos y mínimos, a través de continuas modificaciones, es la nueva tarea del arte y la cultura.

Es por esto que la noción de constructividad resulta central. Debemos construir nuevos entes, nuevos gestos, nuevos nombres, dejándolos abandonados al instante de su tiempo, al automatismo de su caducidad. El hecho de que nada es definitivamente dado, que no pueda ser considerado como un horizonte cerrado, como natura *disseccata*, comporta una modificación radical de nuestra mirada sobre el mundo. Ya no podemos invocar la inmediatez de una visión pleróica de la naturaleza, nos lo impide la experiencia de nuestra propia cultura. Lo que vemos es una proposición, una posibilidad, un expediente. Lo otro, en principio, es invisible. De ahí el paso de la lengua a la metáfora, al código, al gesto. La ceremonia del olvido como lugar fuerte de la carencia nos arroja a la galería de los signos, disueltos ya y afirmados frente al largo viaje de la posibilidad. Sólo así se puede aceptar el desafío de la precariedad y de la provisionalidad, sin sentirnos póstumos a nuestra época.

F. Jarauta
Universidad de Murcia

RESUM

L'autor assaja un recorregut per dos escenaris del passat final de segle, Viena i Berlín, tot presentant-ne alguns personatges i idees centrals.

ABSTRACT

The author undertakes a trip through Vienna and Berlin at the end of the last century, introducing us to a number of characters and central ideas.