

Las dos culturas austriacas y su destino moderno

Por Carl E. Schorske

I
En los años 1860, cuando la burguesía liberal austriaca toma el poder y emprende la transformación de las instituciones y de la sociedad a su propia imagen, su cultura hace aparecer dos grupos de valores: de un lado los valores morales, políticos y científicos, y del otro los valores estéticos. Es el primero (el de la cultura racional del derecho y del verbo) el que suscita esencialmente su adhesión; pero la cultura plástica de la virtud, fruto de la Contrarreforma, continúa haciendo sentir su vitalidad.

La interacción de estos dos conjuntos constituye el objeto de mi exposición. Para desarrollarla centraré mi atención en dos instituciones: la Universidad y el Teatro.

La cultura moral y científica de la burguesía liberal austriaca era semejante a la que prevalecía en ese medio en el resto de Europa. Virtuosa y represiva, se hallaba segura de sí misma en el plano moral. En el plano político se preocupaba por hacer regir la ley y sujetar a ella los derechos individuales y el orden social. En el plano intelectual se remitía a la hipótesis del Siglo de Las Luces según la cual una estructura racional es inherente a todas las cosas, a despecho del caos que reina en la superficie. El credo liberal más difundido exigía a sus adeptos que se comprometieran por medio del corazón, el espíritu y

la voluntad en un mundo regido por los principios racionales reguladores.

Sin embargo, a pesar del énfasis puesto sobre los valores de la razón y del derecho que producían como tipo social ideal un *homo juridicus* sólido y un *homo sapiens* razonable, los burgueses austriacos ilustrados se afiliaban a una cultura estética en proporciones que los distinguían de sus contemporáneos europeos. Permanecieron bajo la influencia de una tradición austriaca anterior al Siglo de Las Luces: la Contrarreforma. Si las culturas protestante y burguesa se representaban al mundo como un terreno para dominar mediante el orden impuesto según una ley divina, el catolicismo austriaco del barroco veía al mundo como una manifestación de la plenitud y de la gracia divinas que el arte debía materializar y glorificar.

En el siglo XIX, las grandes realizaciones intelectuales austriacas no se sitúan en el dominio filosófico y literario (como en el Norte protestante), sino en el dominio sensible de las artes aplicadas y de las artes de la representación: la arquitectura, el teatro y la música. En la medida en que la religión de Austria en la época de la Contrarreforma era profundamente sacramental y la devoción estaba centrada esencialmente en la misa (drama y rito representado permanentemente), la Corte y la Iglesia animaban un cultura laica pero también teatral. El orden

divino y la verdad se manifestaban en escena por medio de metáforas que las concretizaban.

El teatro, de la farsa popular al drama cortesano, se convirtió entonces en la forma cultural predominante a través de la cual los vieneses de todas las clases daban un sentido a su universo. También desde entonces jugaba un rol preponderante en la educación de los aristócratas. Ellos se preparaban en los colegios sostenidos por benedictinos y jesuitas para actuar su papel en el Teatro del mundo, burlándose, en escena, del teatro de sus colegas. Ingenio, expresividad, aptitud para representar su papel: estas eran las características del caballero austriaco, atributos muy diferentes al estilo rígido y severo del *Junker* prusiano. La Mariscala, en *El caballero de la rosa* expresa bien la ética del actor en los medios aristocráticos: "Und dem wie, da legt der ganze Unterschied" (y es en el cómo donde reside toda la diferencia).

Aun bien avanzada la era liberal, cuando el contenido religioso y político del antiguo régimen había desaparecido, su forma estética y sensible persistía en las estructuras del sentimiento y la expresión. Sin lugar a dudas, en ninguna parte de Europa la clase media había concedido tanta importancia a la cultura estética como signo distintivo de realización personal y de *status* social. Al final del siglo, bajo el impacto de una situación social que se modificaba, esta



Gustav Klimt. Retrato de Emilie Flöge (detalle), 1902

clase llegaría a ser extremadamente receptiva a los estados psicológicos, horadando su cultura moral mediante una *Gefühlskultur* (cultura de la institución) estética y sensual.

La vieja universidad de Viena, construida en 1753, ofrece una entrada en materia apropiada para el tratamiento de los dos componentes de la alta cultura austriaca. Desde la dirigencia del antiguo régimen barroco, María Teresa apoyó los esfuerzos para introducir, en una universidad sostenida por jesuitas, la enseñanza moderna del Derecho y la Medicina. Quería también formar un mando profesional acorde a las nuevas reglas empíricas y científicas.

El edificio de la universidad tenía una elegante sala de ceremonias coronada por una imponente pintura de cielorraso debida a Gregorio Guglielmi. Esta pintura reflejaba fielmente la situación cultural, con una combinación de elementos copiados del barroco y de la Ilustración. Dentro del espíritu del *theatrum mundi* barroco, Guglielmi presentaba las alegorías de las cuatro disciplinas, cada una con su propio papel a representar.

Las desplegaba en una escena arquitectural dando la ilusión de un prolongamiento de la sala por debajo, en el reino del espíritu. Pero el espíritu reinante que unificaba las partes en el centro no era Dios ni la Iglesia, sino la autoridad secular. Es gracias a María Teresa, representada en el medallón central con su esposo, que, según el proyecto del poeta de la Corte Metastasio, están representadas "las influencias

benéficas que irradian y sustentan a las ciencias".

A decir verdad, los burócratas y los médicos formados en esta universidad se convirtieron en la punta de lanza de la cultura jurídica y poco después en los jefes creadores de la burguesía. En la primera mitad del siglo XIX, los impulsos reformadores provenientes de la Corona decayeron. En 1848, la universidad sirvió de teatro a la historia pero de una nueva forma. Esta vez no fue el monarca, desde arriba, sino los estudiantes, desde abajo, quienes desencadenaron la acción en favor de un estado racional. El 12 de marzo de 1848 se reunieron en asamblea en la universidad y formularon por primera vez en Austria un proyecto de sociedad que haría de la ley el fundamento no sólo del orden administrativo sino también de la libertad política y cultural. Entre estos estudiantes se encontraban los jóvenes líderes del futuro Estado constitucional. Pertenecían sobre todo a las facultades de Derecho y Medicina. Mientras tanto, en otro barrio de la ciudad, en el corazón de la ciudadela estética, el Hofburgtheater, la cultura estética



Gustav Klimt. Danae, 1907-1908

enfrentaba de la misma manera las reivindicaciones de esta revolución liberal. En razón del predominio tradicional del teatro, el control del Burgtheater y de su programación llegó a ser, en 1848 y después, casi igual de importante políticamente que el control de la prensa y del radio para las revoluciones del siglo XX. De nueva cuenta, una institución creada desde arriba por un monarca ilustrado para hacer progresar la cultura racional del verbo servía ahora para resistir la autoridad imperial.

Fue un alemán del Norte, Heinrich Laube, quien se hizo notar (primero como autor en 1848, después como director) en el desarrollo del Burgtheater como centro de la burguesía ilustrada. En su propia obra *Die Karlsschüller*, Laube glorificaba al joven Schiller, héroe literario de todos los liberales. Se ganó así el apoyo de los revolucionarios. Pero su defensa de las tradiciones del Hofburgtheater contra la presión popular le allegó el apoyo de la Corte. Gracias a su tacto y moderación, Laube consiguió mantener este apoyo, pero también el de las élites liberales durante los ochenta años siguientes, en el curso de los cuales hizo del Burgtheater el vehículo de la reconciliación entre pasado y presente, entre la tradición teatral de la aristocracia y la sustancia liberal de la burguesía.

II

En 1848, la derrota política de la burguesía disminuyó la extensión de su empresa en la vida cultural y económica del Imperio sin ponerle punto final. En 1860, un gobierno constitucional se levanta por fin: los liberales celebran su triunfo arquitectónicamente construyendo el gran complejo urbano de la Ringstrasse. Se tenía ya, concentrado en un solo sector, un cuadrilátero que abarcaba las principales instituciones del *Recht und Kultur* (Derecho y Cultura).



Gustav Klimt. *La virgen*, 1912-1913

Rodeaba los dos centros más importantes del gobierno constitucional —el Rathaus y el Parlamento— y los dos grandes centros de la alta cultura liberal —el Burgtheater y la universidad. De estos cuatro edificios sólo el Burgtheater fue salvado de los grandes conflictos políticos. No era menos esencial su importancia social. El Burgtheater no se convirtió en lo que Laube había soñado en 1848: el espejo de una comunidad nacional donde todas las clases estarían unificadas. No obstante, y a través de la cultura, llegó a ser una de las más grandes instituciones de enlace entre la burguesía educada y la aristocracia liberal, reunidos en lo que se ha denominado "segunda sociedad" la verdadera élite de la época constitucional.

La pintura decorativa de Gustav Klimt hace emerger instantáneamente la función social y la sustancia cultural del Burgtheater en su máxima expresión. En 1887, el Consejo de

la ciudad de Viena comisionó a Klimt y a su asociado Franz Matsch para pintar el viejo teatro antes que el foro se trasladara al nuevo edificio de la Ring. La tarea de Klimt consistía en pintar, visto desde la escena, un gran conjunto de personajes de la élite vienesa (lo que implicaba más de cien retratos individuales). Franz Matsch recuerda que las personas escogidas para figurar en los cuadros reclamaban a gritos sesiones particulares para posar. Ser inmortalizado como *habitué* del Burgtheater tenía ya un gran significado en cuanto *status* social. Igualmente mostraba cómo en el teatro y en los salones las élites intelectuales, artísticas, financieras y políticas se codeaban unas con otras en el mando de una sola y misma vida social.

Klimt (que obtuvo el premio del Emperador por esa pintura) también fue invitado para decorar los techos de la Gran Escalera del nuevo Burgtheater. Allí plasmó episodios de la historia del teatro

desde las fiestas de Dionisio hasta los tiempos modernos. Esta pintura representa una escena de *Romeo y Julieta* con su público del *Globe Theater*.

El gran valor asignado a la *Bildung* estética era ciertamente transmitido por la nueva élite a sus hijos. En particular aquellos que nacieron después de 1860 recibieron fuera de la escuela una segunda educación frecuentando museos, teatros y salas de concierto en la capital. La cultura artística a la que los padres prestaban mayor atención como signo de éxito social e intelectual, frecuentemente desarrollaba en los niños una sensibilidad hipertrofiada que los impelía hacia las artes, donde veían un surtidor para los sentidos en un momento en que las expectativas heredadas de un mundo más racional eran desbaratadas por los acontecimientos.

Efectivamente, el régimen burgués se encontraría amenazado al poco tiempo. Para 1870, el descontento provocado por el liberalismo se manifestaba en cuatro direcciones diferentes: la frustración nacional, la injusticia social, la depresión económica y la corrupción política. Además de la presión ejercida por los nuevos movimientos populares, los liberales eran confrontados también en los planos político y cultural por sus propios hijos. En ese momento la cultura estética se transformó en refugio y recurso contra la hostil realidad social. En 1900, el crítico Karl Kraus podía identificar el interés extensamente difundido por la literatura como un producto político "de los últimos años, que han visto confinado el campo de acción del liberalismo vienés a las salas de teatro desde los estrenos."

No es en el Burgtheater, sino en el otro lado de la calle, en la nueva universidad, donde la crisis tomó el aspecto de un problema interno de la burguesía, una revuelta de los hijos contra sus padres. Apenas antes de la inauguración oficial del



Gustav Klimt

nuevo edificio en 1883, una orientación política antiliberal surgió entre los estudiantes. Irritada por las carencias del liberalismo a nivel nacional y social, la nueva generación buscaba no sólo una nueva política, sino también nuevos cimientos filosóficos y culturales para reemplazar el racionalismo jurídico preconizado por sus mayores. Entre la población estudiantil un populismo militante y comunitario se esparció como reguero de pólvora (semejante en esto al impulso radical de los 1960) empujando a los más nacionalistas hacia una nueva derecha pangermánica. Es interesante recordar que los jóvenes intelectuales que llegarían a ser líderes en materia de creación en buena parte de la cultura austriaca, participaron en diferente medida de los movimientos contestatarios. El futuro socialista Victor Adler, el futuro sionista Theodor Herzl, Gustav Mahler, el historiador Heinrich Freidjung, el escritor Heimo Bahr y Sigmund Freud estuvieron allí. En este caso el elemento que importa no es

tanto la posición política adoptada por *die Jungen* como el redescubrimiento y la defensa de la vida instintiva que la acompañaba. A la cultura se le atribuyó un papel nuevo, un papel redentor. Richard Wagner y, en menor grado, Nietzsche, se convirtieron en héroes culturales de los jóvenes rebeldes. Mientras que en 1848 la universidad había sido el centro de la revuelta en nombre de la cultura de la ley contra la autoridad aristocrática, ahora era el centro de una revuelta contra la burguesía en nombre de una cultura que ostentaba su preferencia por el sentimiento comunitario. Lo que Schiller había encarnado para los militantes liberales de la primera mitad del siglo XIX, Wagner lo encarna para los intelectuales populistas de los años 1880. La cultura estética toma nueva importancia como generadora de valores.

El impulso ligado a la psicología de las profundidades de Nietzsche y de Wagner y su defensa de los derechos del instinto contra el espíritu racional fueron de gran importancia para la cultura de la generación *fin-de-siècle*. El instinto comienza a jugar el mismo papel central que fue asumido por la inefable gracia divina dentro de la cultura barroca. Estimulado en la esfera pública, el instinto parecía ofrecer un nuevo lazo fraternal capaz de transformar un Estado fundado sobre la competencia y el egoísmo racionalizado en una verdadera comunidad popular. Liberado en la esfera individual, el instinto devolvería la vida sentimental a una psique que sufría de aquello que era experimentado como excesivo intelectualismo. La nueva cultura dionisiaca, como se le ha llamado, tenía entonces un aspecto político comunitario y un aspecto psicológico. Estos dos elementos confrontaban y disminuían la autoridad del liberalismo como sistema sociocultural de valores. El aspecto específicamente político

de la nueva cultura de *die Jungen* perdió influencia entre gran cantidad de intelectuales educados en los años ochenta, cuando el movimiento populista se puso a practicar un antisemitismo militante. Pero la tendencia de la cultura estética del sentimiento por afirmar su autonomía con respecto a la cultura ético-científica continuó desarrollándose hasta ganar el dominio de la literatura. Estaba nutrida de forma positiva por la intensa educación estética y por la pasión que animaba a la juventud; y, negativamente, por el ocaso del optimismo civil bajo la presión de los movimientos civiles de masas. En la generación literaria conocida como la *Jung Wien* (Joven Viena) aparecieron al mismo tiempo un pesimismo otoñal y un culto narcisista de la persona. Estos escritores, y sus personajes a su semejanza, padecían una conciencia sismográfica, asaltados interiormente tanto por las fuerzas del instinto como por los poderes misteriosos y amenazantes del mundo exterior. Hofmannsthal relaciona esta nueva evolución de la vida artística con el hundimiento de la cultura liberal unificada: "Nuestra época se caracteriza por la multiplicidad y la indeterminación. No puede menos



Egon Schiele

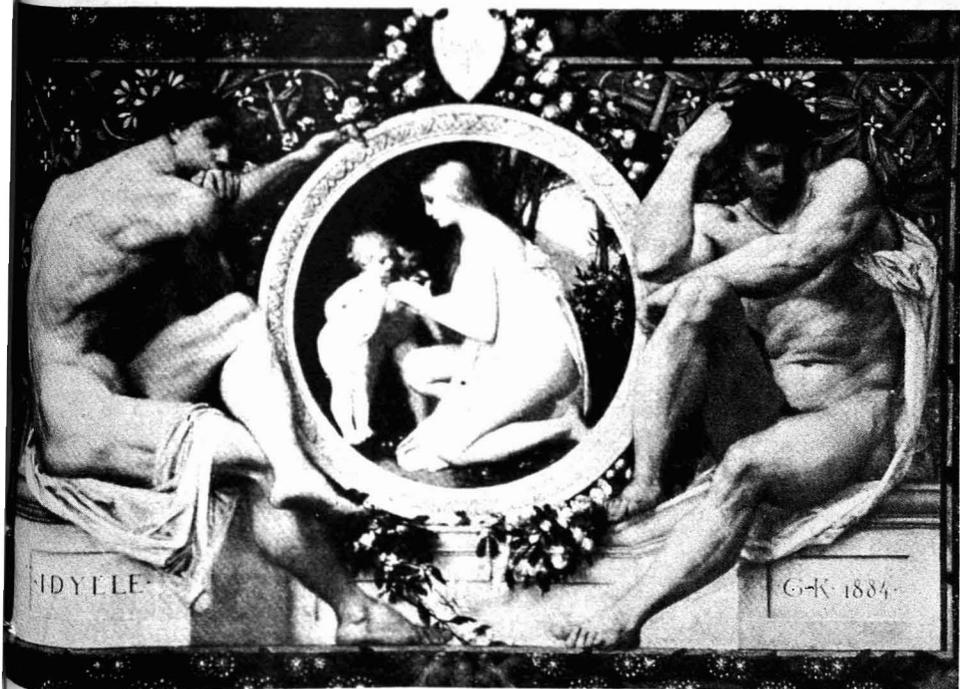
que apoyarse sobre *Das Gleitende* (lo que escapa) y está conciente que lo que las otras generaciones creían sólido es de hecho *Das Gleitende*. Debemos despedirnos del mundo ante su hundimiento", escribió. "Numerosos son los que lo saben ya, y un sentimiento indefinible hace poetas a muchos de ellos." En 1897, con el surgimiento de la Secesión, *die Jungen* se hacen conocer también en un tercer dominio: las bellas artes y las artes aplicadas. El movimiento no se caracteriza por una estética única

sino da nacimiento a un conjunto de estilos de los cuales muchos se inspiraron en ejemplos extranjeros. El terreno común a sus miembros era en principio negativo: el rechazo a las tradiciones clásicas realistas y a las instituciones conservadoras que organizaban el mercado artístico.

Pero fue Gustav Klimt quien se hizo el portavoz de la agresividad juvenil en el cartel que diseña para la primera exposición de la Secesión (de la cual era espíritu rector). Utiliza el símbolo de Teseo dando muerte al minotauro para liberar a los hijos de Atenas. Pensando aún en términos teatrales, sitúa el conflicto sobre un escenario. Pero contrariamente a los paneles que había pintado en el Burgtheater, donde el público estaba representado de manera realista en tres dimensiones, la pieza era el reflejo de la sociedad, el cartel representaba tan sólo una figura alegórica: una Atenea en dos dimensiones, simple testigo de la acción.

La ideología y retórica iniciales de la Secesión eran aún ricas en resonancias de la cultura política de los radicales de 1880. Su declaración de guerra contra el espíritu mercantil de la corrupción, sus llamados en favor de una regeneración de la cultura austriaca por vía del arte recordaban a los wagnerianos populistas de los años ochenta. Pero en el seno de la fecunda actividad artística desplegada por la Secesión, los objetivos políticos de *die Jungen* no jugaban prácticamente ningún rol. Son las preocupaciones de los escritores de la *Jung Wien* las que emergen: Por una parte la exploración psicológica de la vida instintiva, en particular la del eros y la disolución de las fronteras entre el mundo y el yo; por otra, la creación de una belleza suprahistórica nueva.

Estas tendencias se tropezaban con resistencias opuestas por los guardianes de la cultura de la ley y del verbo.



Gustav Klimt. *Idilio*, 1884

III

Hasta aquí hemos relacionado brevemente a la universidad en relación con la historia de la cultura racional del Derecho y la Ciencia en tres momentos diferentes: en principio en su nacimiento, bajo María Teresa; después como lugar de su ruptura política militante en 1848; finalmente, cuando se encontró frente a una nueva forma de cultura teatral del sentimiento que despertaba al interior de la misma universidad con el movimiento estudiantil de los 1880. Regresemos de nuevo a la universidad en el momento en que su tradición racional es amenazada por la nueva cultura aparecida en las artes. Las obras de Gustav Klimt constituyeron el centro de esta crisis, episodio sintomático de la ruptura de la síntesis cultural de los liberales.

El nuevo edificio sobre la Ring representaba el triunfo final de los liberales sobre su adversario más poderoso y encarnizado: el ejército, que en 1848 expulsó para siempre a la universidad del edificio de María Teresa. Cuando la universidad de la Ring abrió sus puertas en 1884, el símbolo de su resurrección, una magnífica sala de ceremonias comparable a la que habían perdido, no estaba completa: debía coronarse, como la antigua *Festsaal*, con pinturas que representaran a las cuatro disciplinas esta vez de acuerdo a la concepción de la universidad liberal moderna.

Para el techo de la universidad en la época de María Teresa, fue un poeta de la Corte, Metastasio, quien hizo el proyecto de las pinturas. En 1894, bajo el Estado burocrático moderno, el proyecto no fue perfeccionado por un poeta, sino por el ministro de Educación y Cultura, en concertación con los profesores. Se dio a Klimt mayor amplitud en la definición del proyecto pictórico que a su predecesor Guglielmi. Sin embargo, entre el momento en que, pensando en las pinturas realizadas

para la Ring, se propuso a Klimt realizar el proyecto pictórico de la universidad, y el momento del acabado de las primeras pinturas cinco años después, Klimt avanzó mucho como líder de la Secesión. Había abrazado una nueva *Weltanschauung*, la nueva *Gefühlskultur*.

El pánel central del techo debía representar la lucha victoriosa de la luz sobre las tinieblas. Este combate tomó el lugar ocupado por el medallón de la emperatriz en el proyecto pictórico de 1757, en el cual la acción bienhechora era tan deslumbrante que hacía ver inútil cualquier representación de lucha. Este nuevo pánel fue realizado por Franz Matsch, colaborador de Klimt.

La primera pintura terminada por Klimt, la Filosofía, no expresaba tal militancia en favor de Las Luces. Klimt demuestra ser hijo de la cultura teatral vienesa, representando el cosmos como si lo viéramos desde la orquesta, como *theatrum mundi*. El *theatrum mundi* barroco fue ordenado verticalmente como en la pintura de la filosofía de Guglielmi: el cielo y la Tierra ligados uno al otro. En el cuadro de Klimt, la Tierra desaparece sumergiéndose en el cosmos infinito y tenebroso que parece unificar el cielo y la atmósfera brumosa del infierno. Los cuerpos entrelazados de los humanos dolientes se desplazan con suavidad. Tan sólo el rostro en la parte baja del cuadro evoca un espíritu que posee el conocimiento. Klimt lo intituló *Das Wissen*.

La *Weltbild* (imagen del mundo) proyectada allí por Klimt se enraiza en las filosofías de Nietzsche y Schopenhauer. Es un mundo del deseo, una energía ciega en el círculo infinito del nacimiento, el amor y la muerte. Como la poetisa ebria del *Zarathustra* de Nietzsche, la *Wissen* adivinatoria de Klimt llama a admirar la vida en su misteriosa totalidad, en la insondable fusión de Eros y Tanatos.

Este cuadro se convirtió en el centro de un debate ideológico no

menos importante cuando Klimt lo expuso por primera vez en 1900. Ochenta y siete miembros de la facultad firmaron una petición dirigida al ministro de Cultura para rechazar la obra. El rector de la universidad apoyó a los profesores y formuló una crítica que también estuvo al centro de la controversia: en una época donde la filosofía buscaba la verdad en las ciencias exactas, no debía representarse como una construcción nebulosa y fantástica. Los profesores preferían una representación social e histórica de su función, haciendo memoria de los primeros cuadros relistas pintados por Klimt en el Burgtheater. Pero Klimt había rebasado esta concepción del historicismo clásico en beneficio de una visión psicológica nietzscheana del hombre y la naturaleza, abandonando el realismo de los cuadros de la Ringstrasse por el modo de representación alegórico preconizado por sus predecesores de la era barroca.

Esta contienda a partir de las pinturas de Klimt, en la que la Facultad era el Teatro, fue conducida por el profesor Friedrich Jodl, un filósofo utilitarista célebre por su *Historia de la Ética* en la que saludaba el nacimiento de una moral racional opuesta a la ilusión religiosa y al dogma. Cofundador de la Sociedad de Ética de Viena, se proclamaba como el defensor de todas las causas ilustradas: la formación de los adultos, los derechos de las mujeres, las libertades civiles. La naturaleza misma de su racionalismo le prohibía admitir en el seno de la universidad "un simbolismo oscuro que sólo podía ser comprensible para unos pocos". Tanto su hostilidad respecto a la religión como su hostilidad respecto a la nueva cultura del sentimiento, enraizadas en la posición problemática del hombre en un mundo en transformación, eran según él del mismo orden. Pero en la medida en que se reagruparon los adversarios de las fuerzas hostiles a Klimt —el clero

antisemita—, Jodl cesó sus críticas al contenido filosófico de los cuadros de Klimt apreciando su calidad estética. Fue un profesor de historia del arte, Franz Wickhof, quien tomó la defensa de Klimt contra los profesores en una conferencia memorablemente célebre titulada “¿Qué es la fealdad?” Él desarrolló una teoría sobre la cultura estética moderna y el fracaso de la síntesis cultural intentada por los liberales. Según Wickhof, eran percepciones condicionadas históricamente. El desarrollo de los estudios humanistas y clásicos instituyó la primacía del arte clásico. El gran público, a semejanza de los ilustrados, había llegado a identificar la belleza con el pasado. El artista, por el contrario, debía reconocer que nuestra época tiene una vida sentimental particular, a la que él le ha dado una forma poética precisa. Un abismo separó al público, vuelto hacia el pasado, y al artista, atento al presente. Aquellos que consideran que el arte moderno es feo son como los profesores (según sugiere Wickhof) que no pueden afrontar la verdad moderna.

En cuanto a Klimt, él habría de replicar vivamente a sus adversarios, no con palabras, sino con su pintura. Su tercer cuadro, que representa a la Jurisprudencia, ataca de frente la cultura del Derecho. Pone en evidencia no a la propia justicia sino a la crudeza del castigo; no coloca el escenario en un cielo sino en un infierno sofocante. Las pretensiones son desnudadas y trastocadas. Los pequeños rostros consumidos de los jueces aparecen en último plano: cabezas sin cuerpos. La realidad de la ley ocupa el espacio inferior donde la justicia es ejecutada. Ningún crimen es representado, solamente el castigo. Este último se aprecia desde un ángulo psicológico, como una pesadilla erótica en un infierno submarino. Poniendo énfasis en el sufrimiento del condenado, Klimt muestra la primacía del instinto que

sostiene incluso a la propia ley. A su vez, la idea de la Jurisprudencia proclamada con tantas fanfarrias en el fresco de Guglielmi para María Teresa es quebrantada.

IV

Entre los que atacaron a Gustav Klimt se hallaba el crítico Karl Kraus. Kraus, en la esfera del periodismo y la literatura y su aliado Adolf Loos en la de la arquitectura y las artes aplicadas,



Gustav Klimt. *El espíritu* (I), 1903

son en cierto sentido los últimos puritanos austriacos, los profetas de la cultura del Derecho y el verbo enfrentados con los que querían comprometer a ésta mediante el espíritu hedonista y el esteticismo. Mientras que estetas de la *Jung Wien* y de la Secesión como Schnitzler y Klimt invalidaban la síntesis cultural del medio siglo dando prioridad a los sentimientos, Karl Kraus y sus discípulos la destruyeron mediante su exaltación fundamental del *Geist*, del Espíritu.

Kraus y Loos inauguraron así un nuevo capítulo en la historia de las dos culturas austriacas.

Mientras que sus hermanos voltearon hacia las artes debido al poder redentor de éstas, del consuelo que ellas podían aportar o de su capacidad para producir mediante la ilusión una vida bella y refinada, Kraus y Loos se hicieron los defensores de las virtudes masculinas de la razón y el lenguaje. En su crítica acerba a una sociedad en la que sus intelectuales y sus portavoces eran *muy* estetas, ellos dejaban un lugar a la verdad del arte esencialmente en la esfera de la experiencia personal.

De esta forma los conservadores del *Geist* ético-racional hicieron causa común con una nueva generación de artistas hostiles también al esteticismo. Estos artistas arrancaron el velo de la sublimación para expresar directamente una verdad existencial; no seguían *ninguna* convención cultural. Quiero hablar aquí de la generación de Kokoschka, de Schönberg, del poeta Trakl, de los jóvenes Musil y Broch. Los antiguos partidarios del *Geist* y estos nuevos apóstoles del instinto aplastaron a los estetas bajo su doble carga.

“La obra de arte es asunto privado del artista”, escribió Adolf Loos, confrontando arte y arquitectura.

“La obra de arte no tiene cuentas que rendir a nadie; la casa tiene cuentas que rendir a cada uno de nosotros [. . .] La obra de arte es revolucionaria, la casa conservadora.” Era sobre una base semejante que reposaba la asociación de contrarios: Loos, el racionalista severo, y el joven Kokoschka, visionario de la psicología explosiva, que hablaba del artista como *der regelloser Mensch*.

V

Partimos de la universidad al principio de la transformación liberal del Imperio de los Habsburgo. Terminaremos con el

teatro, al principio de la caída del Imperio. Tres obras principales proporcionan las últimas perspectivas de sus autores sobre el funcionamiento de las dos culturas en la sociedad austriaca. Se trata de *Der Turm* (La torre) de Hofmannsthal (1926), *Die letzten Tagen der Menschheit* (Los últimos días de la Humanidad) de Karl Kraus del mismo año, y finalmente *Moses und Aron* (Moisés y Aarón) de Schönberg, de 1932. Cada una de estas obras impulsa a su extremo límite una de las corrientes de la tradición. En Hofmannsthal se trata de la cultura de la virtud; en Karl Kraus la del Derecho y el verbo; en Schönberg de una tentativa de nueva síntesis entre las dos. Hofmannsthal, que se levanta en el templo del arte como el ejemplo más perfecto de la tradición estética, abandonó rápido el lirismo solipsista para encontrar en el drama un medio de enlazar los elementos dispares de su tiempo. A partir de ello, el poeta debe asimilar "una masa irracional de lo heterogéneo que puede llegar a ser su tormento". La adversidad debía empujarlo al cumplimiento de su deber: revelar al mundo las relaciones (*Bezüge*) existentes entre los elementos dispares, las formas ocultas que enlazan las diferentes partes de la vida. Contrariamente a Karl Kraus, Hofmannsthal aceptó la quiebra del lenguaje mismo. Igual a los hombres del barroco, defendía la realidad múltiple de la lengua. En sus obras como en la vida, cada personaje habla su propio dialecto. Al contrario de Kraus, Hofmannsthal no trataba de encontrar la verdad única de un lenguaje puro, sino más bien adaptar las voces, todos los dialectos, unos con otros, de la misma forma que en una correspondencia uno adapta su estilo en función del interlocutor. El potencial social del lenguaje reside en esta capacidad para adaptarse, para vibrar con el diapason del otro.

Hofmannsthal fue atraído por el barroco, en especial por la época de María Teresa, con su cultura de la virtud, cuando intentaron resolverse los problemas de relaciones entre clases sociales mediante el reconocimiento de la diferencia, con fe en la unidad invisible como fundamento de la reconciliación. En el mundo barroco, la fe estaba en la religión; hoy está en los hombres comunes. En las dos épocas, según Hofmannsthal, la estructura multiforme y cambiante de la lengua expresaba la diferencia social y podía producir unidad sin uniformidad. En *La torre*, pieza en la que trabajó durante veinticinco años, Hofmannsthal adapta una obra de la época de la Contrarreforma —*La vida es sueño*, de Calderón— a los problemas de su época. El héroe es un poeta príncipe apresado por su padre que lo tortura y justifica la represión por medio de la explicación razonada de un orden fundado en la ley. Pero la ley excluye al pueblo de la vida política, lo que origina una revuelta. El príncipe se convierte en el guía del pueblo. Intenta salvar a la sociedad mediante una forma dinámica de orden social, fundado en el ejemplo no agresivo del arte. Él fracasa, obstaculizado por los manipuladores de las masas. La época no está como para establecer una Constitución apoyada únicamente sobre la ley, como en tiempos de su padre. Pero el tiempo tampoco permite una renovación de la política de la virtud que sublima los instintos a través de la armonización pluralista como en el ideal barroco. En palabras del héroe agonizante, Hofmannsthal recuerda su propio fracaso como poeta redentor de la sociedad: "Recuerden que yo fui, dice, aunque nadie me haya reconocido."

Karl Kraus, defensor de la pureza innata del lenguaje y la palabra, escogió principalmente dos papeles

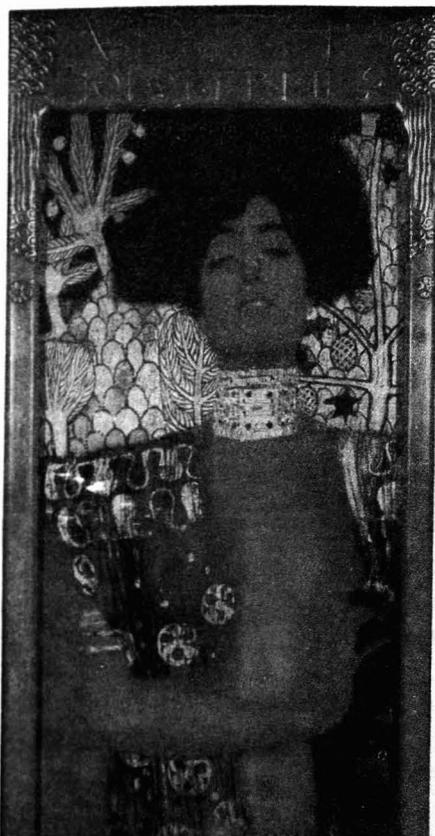
para hacer la crítica de la cultura: el de periodista y el de hombre de teatro. Como periodista devela las mentiras de la prensa y de la sociedad a la que sirve analizando sus escritos. De la misma manera, profeta solitario del teatro, se erige en salvador del arte dramático. Lefa las obras ante el público, desde su estrado, retirando el drama de la escena moderna donde, según él, se le reducía al virtuosismo de los actores. Lessing dijo un día que el teatro era su tribuna. Kraus (a quien la concepción moral de la literatura le era bastante próxima) hizo de su tribuna un teatro, a fin de proteger a la palabra del mundo y a la cultura de la sociedad. En su gran sátira apocalíptica *Los últimos días de la Humanidad*, Kraus reúne sus dos papeles de periodista y hombre de teatro. De las ochocientas páginas de este espectáculo cuasi barroco de la autodestrucción de Austria durante la Guerra Mundial, una gran parte consiste en un collage libre de documentos diversos: crónicas periodísticas, discursos, decretos, poemas, etcétera. Kraus sigue siendo el periodista ejemplar, el reportero fiel del abuso desleal del lenguaje para disimular las repugnantes realidades de la guerra. En gran contraste a lo que puede observarse en Hofmannsthal, el lenguaje en Kraus no reconcilia ni compromete; no hace más que descubrir la verdad contenida en la esencia de la palabra, que es lo contrario a su envilecimiento. La palabra continúa siendo trascendente; sólo la frase (en sentido peyorativo, la frase periodística) triunfa en la guerra que asimismo es consecuencia de la terrible corrupción de la cultura. Fiel a la descomposición de la Humanidad que él busca describir a través de la decadencia del lenguaje, Kraus no nos proporciona un hilo conductor de la intriga. Solamente da una larga serie de episodios que nos llevan despiadadamente hacia el fin de la Humanidad, hacia el Juicio Final. Sólo un personaje, narrador aislado,

pesimista y gruñón, comenta la progresiva deshumanización. En cierto sentido se trata del último *homo juridicus* a quien la sensibilidad para la corrupción le permite horadar la máscara de la nobleza y la idealidad, del valor y la ilusión estética para pasar al salvajismo, donde zozobra la cultura corrupta. Si bien la obra parece una pieza barroca (*Schauspiel*) por su estructura tentacular, *Los últimos días de la Humanidad* no asimilan, como sucede en la forma barroca, la tragedia terrestre a una comedia divina. Al contrario, la comedia terrestre más cruel es una tragedia divina, Dios perdió su poder cuando los burgueses destruyeron el *Geist* que es su patrimonio. Es un suicidio de la cultura provocado por el parasitaje de la estética en el seno del organismo social.

Mientras que en el drama barroco de Hofmannsthal las últimas palabras son pronunciadas por el príncipe Sigismund (héroe vencido de la cultura de la virtud), en la sátira de Kraus son dichas por Dios, un Dios de la ley, que la sociedad austriaca redujo a la impotencia: "No lo deseaba". Dios repite aquí las palabras pronunciadas por el Emperador Francisco José cuando la guerra estalla.

En un texto que dedicó a Johannes Nestroy en 1912, Kraus pudo hablar de su propia utilización de la sátira: "el artista satírico llega a la culminación cuando todas las artes han fracasado. En él está el producto y la antítesis desesperada. Organiza la trayectoria del espíritu ante la humanidad: en él está la conjunción retrógrada. Después de él, el diluvio."

Cada uno a su manera, Hofmannsthal y Kraus celebraron la derrota de sus esfuerzos por dar vida de nuevo a la sociedad mediante las culturas de la virtud y la palabra. Le correspondió a Schönberg dramatizar el fracaso de las dos tradiciones en los nexos que establecieron entre sí. Fue lo



Gustav Klimt. *Judith y Holofernes*, 1901

que hizo en su gran ópera *Moisés y Aarón*.

En su juventud, Schönberg había participado en la *Gefühlskultur* de fin de siglo, expresando en sus primeras composiciones musicales su sentido de la efusión y su impulsividad estética. Pero, como Loos y Kraus, había llegado a rechazar el culto de la belleza en favor del espíritu, reivindicando su propia alienación en un mundo desmoralizado.

En *Moisés y Aarón*, la Verdad y la Belleza fueron encarnadas respectivamente en los rasgos de Moisés y Aarón, malograda alianza fraternal. Los hermanos se enfrentaron con las dos fuerzas que debían unir entre ellos: de un lado Dios, el espíritu puro irrepresentable; del otro, el pueblo, carne corruptible. El pueblo no podía recibir la verdad abstracta de Dios: era necesario materializarla, hacerla accesible a los sentidos por medio del arte. Moisés, profeta del verbo y de la ley, sabe hablar pero no cantar: demasiado puro para el arte, no puede entrar en contacto con el pueblo. Se dirige entonces hacia Aarón, el artista, para

comunicar el verbo mediante los sentidos. La apariencia artística de sensualidad desvirtúa la pureza que es la verdad: el apetito del pueblo la corrompe de principio, reduciendo la sensibilidad artística a la sensibilidad física. El Vellocino de oro sustituye al Decálogo. La más grande ironía es que el héroe del compositor de hecho es el antiartista, incapaz de cantar. Su miedo más terrible se manifiesta ante el fracaso del verbo: "*Das Wort, das Wort, das mir fehlt*". Al interior de esta coyuntura trágica de la ópera se hace entender el rechazo total que han formado las principales fuerzas de la tradición austriaca: la cultura católica de la virtud, en la que el verbo se manifiesta carnalmente; la adaptación laica de la cultura de la virtud por la burguesía con objeto de completar y sublimar su cultura primigenia de la ley; y, finalmente, el llamado al arte como creador de valores, como sustituto religioso en la crisis finisecular del liberalismo. El peso de estos diversos componentes se percibe en esta ópera profética escrita contra la ópera, reina de las artes de la representación.

¿Es completamente condenado el arte como empresa redentora en *Moisés y Aarón*? En realidad, no. Porque sin el arte, sin Aarón, el verbo no podría y no puede llegar al pueblo. Dicho en otras palabras, Hofmannsthal y Kraus han necesitado siempre el uno del otro. Privado del arte y de la virtud, el verbo es impotente. El verdadero hombre es entonces un solitario, que permanece puro en el desierto, como Kraus. "En el desierto", ordena el Moisés de Schönberg al pueblo, "ustedes son invencibles y alcanzarán el propósito: la unión con Dios." Es la victoria del verbo, pero de un verbo que está desocializado, el verbo apartado del mundo. Es el fin de la tentativa de la cultura liberal austriaca por transformar el mundo a su imagen y por construir su propio *theatrum mundi* del Derecho con la ayuda del arte. ♦