# Krausiana

Hay dos cosas contra las que no puede luchar, pues son tan amplias y densas que no tienen ni pies ni cabeza: Karl Kraus y el psicoanálisis.

ROBERT MUSIL

Sólo un curtido y salvaje ladrón puede ser tan estricto guardabosque.

FRANZ KAFKA

1

El 12 de junio de 1936 —Hitler estaba en Berlín y Viena, Mussolini en Abisinia, faltaba un mes para la guerra civil española— un ataque cerebral complicado con viejos males cardíacos daba muerte a Karl Kraus. Poco antes, en 1934, con motivo de sus sesenta años, un homenaje público y un filme que hoy permite reconstruir su presencia provocativa y seductora le daban ocasión para juzgarse definitivamente, con esa concluyente y equívoca gravedad que tienen los silencios tras una vida de agresiva locuacidad:

*No preguntéis qué he hecho todo el tiempo,*
*pues permanezco callado*
*y no digo por qué*
*Todo ha terminado.*
*Todo está dicho.*

En vida había merecido aprobaciones y censuras igualmente seguras tanto como habían sido sus tomas de posición en muchas cosas. Pero la posteridad, aun atenuada por la muerte, por la lejanía de su presencia corporal, seguiría disputando sobre él, en prueba de que para eso había hecho lo que quedaba dicho.

Bertolt Brecht, por ejemplo, sentenció (en una traducción bastante libre de la expresión verbal *an sich legen*): «Cuando el tiempo metió mano en sí mismo, suya fue la mano.» Arnold Schönberg, a su vez, se refirió a él oblicuamente: «La segunda mitad de este siglo hará mal y con muchos medios lo que la primera hizo muy bien con medios escasos.» Walter Benjamin alcanzó a balancear sus contradicciones (las propias y las de Kraus) así: «Una extraña mezcla de teoría reaccionaria y práctica revolucionaria.» No menos abarcador que Brecht, lapida: «Estaba sobre el umbral del Juicio Final.» Y si de equilibrios se trata, me parece que el más lúcido es el formulado por Robert Musil, que lo consideraba un moralista rígido a causa de su extracción pequeño burguesa.

Como tal, corajudo y fanático, capaz de hacer un trono al rey con una pirámide de cráneos de sus súbditos, y excesivamente creyente de los grandes acontecimientos. Ahí queda eso.

Lucien Goldmann ha hecho un diagnóstico más complejo y cumplido. Kraus es, para él, un censor de la sociedad austríaca de su tiempo desde los ideales de la Revolución Francesa. Conclusos e irrealizables, sólo servían para alimentar su individualismo. El porvenir aparece, de tal forma, clausurado (al cumplimiento de los fines que validan la historia). Una desesperación radical articula su defensa en ironía. Sólo ve una forma de evitar la catástrofe: el conservatismo. Así es posible que el pasado *llegue a ser* mejor que el porvenir.

En vida, aparte de su obra torrencial, Kraus motivó una literatura en pro y en contra, tan especial en su forma como el objeto de análisis. Ya en 1920 mereció un libro, *KK y su obra,* de Leopold Liegler. Para oponerse a su revista *Die Fackel (La Antorcha),* en 1914 Robert Müller publica *El Torpedo,* que no pasará del primer número. Kraus recibe el mote de *Dalai Lama el clérigo tenebroso* y es acusado de cismático del liberalismo convertido en antiliberal. En 1925, Anton Kuh lo define como *El mono de Zarathustra:* un epígono de Nietzsche, víctima de los vicios intelectuales y la sensiblería que él mismo denuncia en los judíos. Hasta en teatro hubo caricaturas de Kraus, como *El nuevo Simson,* de Karlweis (1901), donde aparece bajo el nombre de Alfred Ackermann. Kraus entabló acciones judiciales y Karlweis murió poco después.

Los acontecimientos políticos y militares postergaron el rescate de Kraus hasta el final de la guerra mundial. El alza de la Escuela de Frankfurt lo favorece y se empieza a hablar de su juventud progresista para desmarcarlo de su final conservador y dollfusiano (cf. Franz Leschitzer). En 1968 Fritz Raddaz acuña la expresión *el visionario ciego* para definirlo. Crítico de la Ilustración que se adelanta a las tesis de Adorno-Horkheimer, predecesor de las objeciones a la modernidad, desemboca en un inane neoclasicismo y queda allí, distinto del nazi pero nítido, su antijudaísmo (sobre todo el de su ensayo sobre Heine).

Una perspectiva socialista denuncia su individualismo, suerte de dilettantismo subversivo que mezcla su ataque al enemigo con la seducción del contrario, que termina reducido a simulador en una maniobra histérica. Su obra se muestra como un sistema cerrado, más allá del cual no es admisible ningún otro sistema. Kraus se erige, así, en Dios, Papa, Evangelista y grey de una religión apenas personal (cf. Hans Weigel).

## 2

Nacido el 29 de abril de 1874 en Jicin, al noroeste de Praga, pertenecía a una familia judía que tres años antes se instaló en Viena. Acomodada y con muchos hijos, le permitirá vivir de rentas toda su vida, manteniendo los gastos fijos y las colaboraciones de la revista (cuyos dos tercios escribía él mismo) con las ventas de los ejemplares.

Como Kafka y tantos otros escritores del Imperio, Kraus es polilingüe. El alemán es la lengua culta y burocrática, el checo es habla de campesinos y sirvientas, el hebreo

es la Escritura y también la remota base del alemán callejero donde se confunden los dos ambientes: el comerciante bien trajeado habla como el chamarilero. Tal vez de esta encrucijada de lenguas surja su preocupación teórica por el lenguaje y su afición a traducir y a adaptar. Un ejemplo más de la extraterritorialidad lingüística que Georg Steiner atribuye a nuestro siglo.

En 1892 abandona el Gimnasio y se define autodidacta. Hasta 1899 colabora en diarios y revistas, como la alemana *Die Gesellschaft,* de Michael Georg Conrad, y las austríacas *Liebelei, Wiener-Familien Journal, Montagsrevue,* etc. Su tema dominante es la crónica teatral, usando a menudo el seudónimo de *Crêpe de Chine.*

En esta época denuncia el provincialismo literario de Austria respecto a Alemania y defiende el naturalismo (Ibsen, Hauptmann, Fulda), cuyos dramas suele dirigir Burckhard en el Teatro de la Ciudad vienés. Encuentra divina a Eleonora Duse y meramente *poseuse* a Sarah Bernhardt. Sólo se le conoce un empleo periodístico en *Die Wage* (1898), donde entrega una columna semanal.

«Mi propia duda es mi esencia» es su autorretrato como liberal. El resto de su biografía es *Die Fackel* y algunas penumbras amorosas que veremos luego.

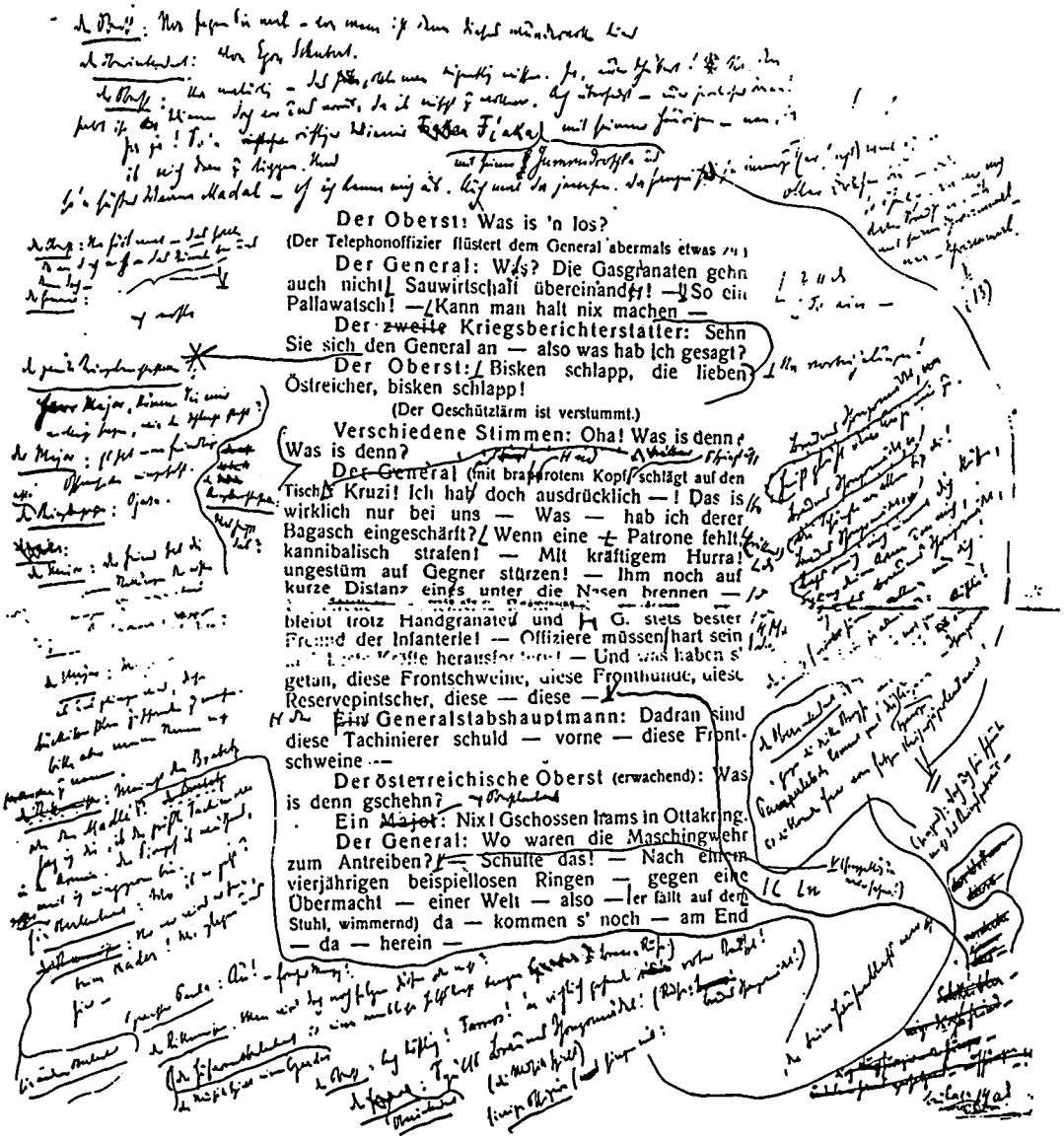
La revista empieza a aparecer en 1899, gracias a un préstamo de 1.000 gulden que le hace su padre. Su modelo inmediato son las crónicas de Daniel Spitzer *el paseante vienés,* sólo que la anónima crítica a la corrupción de la época se llena de nombres y apellidos. El título incita a pensar en una luz que disipa tinieblas y el lema es agresivo: «No un sonoro *lo que llevamos,* sino un honroso *lo que matamos*» (juego de palabras entre *bringen* y *umbringen*).

Kraus trabaja en la revista día y noche, yendo a la imprenta, corrigiendo pruebas, acostándose a la madrugada. Cuando aparece el número, se retira a descansar al campo o al mar. Desde el comienzo tiene choques con el medio: anónimos, amenazas, alguna paliza. Todo el mundo lee la hoja roja, color de antorcha.

Hasta el número 154 (febrero de 1904) no es el único autor. La temática es variada: corrupción, premios literarios, nepotismo en la Universidad, Mark Twain, el periodismo liberal de *Concordia,* Johann Strauss, la cuestión judía y el antisemitismo, el ferrocarril del Sur, política bancaria, la justicia austríaca, la catástrofe parlamentaria, desertización de los partidos, psiquiatría judiciaria, el emperador, el alcalde Lueger, la secesión vienesa, Gustav Klimt, el príncipe heredero, la compañía de gas: imposible mayor variedad. En el otoño de 1909 abre una oficina en Berlín.

Aunque individualista y alejado de grupos y tendencias, adquiere amistades literarias (Else Lasker-Schüler, Georg Trakl, Fritz Wittels, Albert Ehrenstein) y enemigos: Georg Kulka *(El caso Karl Kraus)* lo acusa de plagiario y calumniador; Willy Haas, de sádico, seductor y envenenador.

Aparte de su producción periodística publica libros *(La literatura demolida, Una corona para Sión, Moralidad y criminalidad, La muralla china, Heine y los siguientes, Pro domo et mundo, Nestroy y la posteridad).* Tal es su predicamento que en 1915 Kurt Wolff funda una editora exclusivamente para sus obras. En 1916 aparecen los cinco volúmenes de sus poesías, el tercero de sus aforismos, una antología, los dos tomos de su *Juicio Universal.* Y más: la opereta mágica *Literatura* (1921), *Los últimos días de la humanidad* (1922), *El lenguaje, Decadencia del mundo por la magia negra* (1922), *Literatura y mentira* (1923)...



Der Oberst: Was is 'n los?

(Der Telephonoffizier flüstert dem General abermals etwas zu.)

Der General: Was? Die Gasgranaten gehn auch nicht! Sauwirtschaft übereinander! — So ein Pallawatsch! — Kann man halt nix machen —

Der zweite Kriegsberichterstatter: Sehn Sie sich den General an — also was hab ich gesagt?

Der Oberst: Bisken schlapp, die lieben Östreicher, bisken schlapp!

(Der Geschützlärm ist verstummt.)

Verschiedene Stimmen: Oha! Was is denn? Was is denn?

Der General (mit brapparotem Kopf, schlägt auf den Tisch): Kruzi! Ich hab doch ausdrücklich — ! Das is wirklich nur bei uns — Was — hab ich derer Bagasch eingeschärft? Wenn eine Patrone fehlt, kannibalisch strafen! — Mit kräftigem Hurra! ungestüm auf Gegner stürzen! — Ihm noch auf kurze Distanz eines unter die Nasen brennen — bleibt trotz Handgranaten und G. stets bester Freund der Infanterie! — Offiziere müssen hart sein [illegible] herausfordern! — Und was haben s' getan, diese Frontschweine, diese Fronthunde, diese Reservepintscher, diese — diese —

Ein Generalstabshauptmann: Dadran sind diese Tachinierer schuld — vorne — diese Frontschweine —

Der österreichische Oberst (erwachend): Was is denn gschehn?

Ein Major: Nix! Gschossen hams in Ottakring.

Der General: Wo waren die Maschingwehr zum Antreiben? — Schulte das! — Nach einem vierjährigen beispiellosen Ringen — gegen eine Übermacht — einer Welt — also — (er fällt auf den Stuhl, wimmernd) da — kommen s' noch — am End — da — herein —

*Galeradas de* «Los últimos días de la humanidad» *con correcciones manuscritas de Karl Kraus*

Las obras de posguerra (*Pieza de sueño* en 1923, *Wolkenkuckucksheim* en 1923, *Teatro de ensueño* en 1924) apuntan a la crítica de la sociedad de café, el expresionismo y el bolchevismo de salón. En 1929 se estrena en Berlín, por el socialdemocrático Volksbühne, *Los invencibles,* cuyo protagonista es Peter Lorre, actor luego exiliado a la popularidad de Hollywood tras su genial caracterización del vampiro de Düsseldorf en el filme de Fritz Lang. En estos años nuevas firmas aparecen en la revista: Ferdinand Bruckner, Bernhard Diebold, Willy Haas, Bertolt Brecht. Antes pueden destacarse las variadas de August Strindberg, Detlev von Liliencron, Oscar Wilde, Peter Altenberg, Houston Stewart Chamberlain.

Aislado de los ambientes periodísticos y de la corrupta alta finanza vienesa, Kraus puede permitirse eclecticismos, agresividad y novedades. En un mundo intensamente musicalizado, por ejemplo, defendió a Richard Wagner cuando su estrella se oscurecía en Viena, y a Anton Bruckner y Hugo Wolf cuando los atacaron los críticos Eduard Hanslick y Max Kalbeck.

## 3

Kraus consideraba a Munich, la capital del arte alemán, como el modelo de ciudad estamental germánica. Viena era su réplica perdida, la desvirilización y el afeminamiento de la cultura y la moral alemanas. Pero había algo peor: Berlín, modelo de capital degenerada, donde los bastardos alemanes y los bastardos judíos se agarraban de los pelos.

Su Viena, en el codo de los dos siglos, es una capital liberal en crisis. Los liberales han gobernado desde 1860 por medio de un voto calificado donde acumulan la opinión de la burguesía de origen germánico y judío. Dominan entre las clases medias de las ciudades y su programa es el desarrollo capitalista. Hacia 1880 la hegemonía liberal se ve amenazada con la aparición de nuevos partidos: socialcristianos antisemitas, pangermanistas, socialistas, nacionalistas paneslavos. La burguesía parece no apuntar ya a la aristocracia ni al Estado imperial. Los obreros organizan sus movimientos de clase y las nacionalidades piden una sorda desintegración del Imperio. En 1895 el socialcristiano Karl Lueger gana la alcaldía vienesa, bastión liberal. El emperador se niega primero a designarlo, pero cede, finalmente, ante la presión de la Iglesia. La burguesía liberal austríaca retrocede para siempre. No ha logrado ni fusionarse con la antigua nobleza ni degollarla, perdiendo, por fin, el apoyo de la Corona.

Hacia 1900, la intelectualidad vienesa no parece acusar el impacto de la involución política del país. Todavía no se siente ajena al resto de la inteligencia y la crisis del Estado liberal es vivida en abstracto, como crisis de la condición humana. El arte, no obstante, que ha sido una de las formas de prestigio social más fuerte, empieza a retraerse sobre sí mismo y a construir un templo esteticista al dios Narciso. La burguesía vive el ensueño de identificarse con la nobleza a través de sus valores estéticos, los valores «nobles». Su emblema es Hugo von Hofmannsthal, coleccionista de gemas que huye de la vida y ama los objetos que la embellecen, según la irónica definición de Kraus.

El desarrollo burgués ha sido inconsecuente y débil en Austria y ello se advierte en su literatura. No hay, fuera de la obra tardía de Adalbert Stifter, un movimiento realista social comparable al inglés o al francés. Un vocabulario tardobarroco y cortesano, y la obsesiva figura del jardín dieciochesco, siguen dominando. Junto a ello se da el fenómeno de la alta burguesía más culta de Europa, institucionalizada en Gimnasios y Liceos que codifican de por vida los gustos de la juventud en un medio erudito y exigente.

El arte recluta sus miembros, en general, entre la clase media acomodada y la nobleza pobre o venida a menos, y sirve para compensar deficiencias sociales o para abrir camino a los arrivistas. Ni enfrentados al filisteísmo, como en Francia, ni integrados al desarrollo burgués, como en Inglaterra, los artistas austríacos viven en un mundo rico y frágil, caldera del diablo donde cuecen los alimentos terrestres de la imaginación europea: psicoanálisis, expresionismo, atonalismo, secesión, formalismo lógico, individualismo a la Kraus.

Si lo comparamos con quien es, acaso, el mayor escritor austríaco de su tiempo, Arthur Schnitzler, observamos fácilmente que las opciones divergen a partir de puntos de partida similares. Schnitzler también es nacido y criado en el judaísmo. Se casa por el rito mosaico y luego se convierte en indiferente en materia de religión, deísta sin culto, que considera a los judíos una raza más.

La vida de Schnitzler, que va de 1862 a 1931, recoge la misma memoria histórica de Kraus: la guerra con Prusia, la igualación de Austria con Hungría, la Exposición Mundial de Viena, la construcción de la Ringstrasse como emblema del neoclasicismo liberal (1864) y el *crack* de la Bolsa. Crecidos ambos en la Viena elegante y sofisticada, son víctimas de su antisemitismo y de su rígido puritanismo sexual. Son niños bien en conflicto con la mitad de los valores de su clase. Schnitzler se decanta hacia actitudes políticas progresistas sin vacilaciones y se mantiene a larga distancia de la Iglesia. Hacia 1890 todos frecuentan el movimiento de la *Joven Viena* y rodean la revista *Moderne Dichtung,* que dirige Eduard Michael Kafka. He allí a Hermann Bahr, Richard Beer-Hoffman, Félix Salten y al adolescente *Loris,* admirador de D'Annunzio, Barrés y Paul Bourget (Hugo von Hofmannsthal). Su templo es la tertulia del café Griensteidl, a la que se incorpora Kraus en 1897 con su flamante *Literatura demolida.* Lo esperan sus adversarios y algunos futuros colaboradores de su revista.

Si bien defenderá a Schnitzler de las insidias antisemitas, Kraus atacará su literatura por ser el dominio de la chica del arrabal, el vividor, la cortesana y los abusivos duelistas de pistola. No obstante saldrá en defensa de *La ronda,* elogiándola contra la opinión de sus amigos, en medio del escándalo político y religioso que la comedia levantará en Austria y Alemania (1920 y 1921).

Kraus se llevó muy mal con el modernismo vienés, ese movimiento que Schorske pretende encerrar en la fórmula intelectual de «la indiferencia por la historia», en tanto tradición nutritiva que se ha vuelto inútil: la independencia del pasado y la consideración exaltada de todo lo *moderno* como autosuficiente y fundacional de un mundo futuro. El modernismo es, en rigor, más futurista que actualizador, y cuando se refiere al pasado lo cita en clave de parodia o de caricatura.

«He odiado y odio —escribe Kraus sobre el asunto— esta falsa y mendaz *décadence,*

que coquetea eternamente consigo misma; he combatido y combatiré siempre esta poesía llena de poses, enfermiza y onanista.» El juvenilismo del *Jugendstil* y la precoz consagración de Loris a los dieciocho años le producen un hondo malestar. Lo fastidian la belleza de invernáculo, la evocación deformante del pasado y la identificación de lo bello con lo luctuoso. El también cree asistir a los últimos días de la humanidad, pero su rol no es el de convertir las exequias en orgía fúnebre, sino el de amonestar a quienes fueron incapaces de continuar la vida histórica.

De esta posición parten los enfrentamientos constantes con Hofmannsthal. De algún modo son el alimento mutuo. Kraus se veía a sí mismo como el epígono de una cultura cuyo momento central ya había transcurrido. Era un neoclásico. Hofmannsthal, en cambio, sostenía (expresamente en *Gärten* de 1906 y en *Ad me ipsum* de 1921) la estética de lo extraño y de lo raro, en medio de la misma herencia cultural de Kraus, pero intentando, como un jardinero audaz, combinar lo hasta ahora no combinado, en cambio de respetar los códigos magistrales.

Escribe Kraus:

*Sólo soy uno de los epígonos*
*que habita la vieja casa del lenguaje.*
*Allí tengo mi propia experiencia,*
*tomo por asalto y destruyo Tebas.*

Los siete contra Tebas de la tragedia clásica son aquellos que, rechazados por el padre, conquistan y debelan la ciudad. Anacrónico pero no arcaizante a la manera de Stefan George (la otra estrategia y van tres), Kraus es un lírico sin lenguaje lírico propio (cf. Caroline Kohn).

En Kraus y en Hofmannsthal hay un punto de contacto esencial: la realidad es inconmensurable (tópico del romanticismo) y su develamiento, en consecuencia, resulta imposible. Mientras Kraus opta por la crítica del lenguaje, el otro elige el escepticismo lingüístico. Frente a la fealdad del mundo social, la belleza *natural* de la palabra. No lo bello de la naturaleza, finalmente un artilugio naturalista, sino el tratar el lenguaje como en estado puro, original, en su grado cero, ya que es imposible hablar del origen como contenido del lenguaje. Hofmannsthal defendía la estilización del pasado y el modelo del arte popular, pero fue quien menos practicó estos *revivals,* valiéndose de modelos históricos para inventar un lenguaje propio basado en la cita falsa.

Hofmannsthal era bisnieto de judío y nieto de converso. Tenía veleidades aristocratizantes (propias del hijo de un director de Banco) y tardíamente se hizo católico fervoroso. Esta tendencia del converso a exagerar teatralmente sus rasgos de «cristiano nuevo» adquirió en él aires estetizantes de esnobismo y culto a la pose decadente. No es extraño que lo fascinara el teatro y que se inspirara en Calderón y en los misterios medievales para recrear «el gran teatro del mundo». Estudiante de derecho y de romanística, dejó luego de su temprana consagración los estudios para vivir de la literatura. Max Reinhardt dirigió sus piezas de teatro y Richard Strauss musicó algunos de sus textos. La corte, de algún modo, reconocía al noble togado y le daba la razón. En el fondo, la escena característica es la misma de Kraus: el apocalipsis. Siempre hay un juicio definitivo en cuanto a una civilización que ajusta sus cuentas, tal vez para siem-

pre: los valores proclamados piden razón de lo hecho por la historia y la condenan a la disolución. Sólo que Kraus prefirió la admonición y Hofmannsthal el jolgorio estético que intentaba estar contento con su tiempo y adorar a los dioses de la novedad.

## 4

Kraus era, por fin, un monologuista que tenía a toda Viena por platea. Esto, que ocurría en el mundo de su escritura, corresponde con rigor a una personalidad seductora a distancia, histriónica, teatral, con un acto no satisfecho, oculto entre bambalinas. Demasiado individualista como para integrar una compañía teatral, cogió su equipaje personal y montó su espectáculo individual de cómico de la legua: el género de la conferencia-representación-concierto. Lo más parecido a un número de cabaret literario, sin compañeros de cartel antes ni después.

El teatro le parecía tan serio que no cabía en la escena corriente. Su tarea consistía, nada menos, en recuperar la belleza enmascarada por la vida cotidiana y su cúmulo de absurdos. Arte de actor y no de escritor dramático ni de *régisseur:* puesta en escena de la parodia que es la vida respecto al mundo perfecto e inmarcesible de los dioses.

«Mis conferencias no son literatura representada, pero lo que escribo es teatro impreso... Soy tal vez el primer caso de escritor que experimenta su escritura, a la vez, como teatral.» Estas confesiones se comentan holgadamente a sí mismas. No obstante, cabe decir que Kraus intentó ser actor, sin éxito, en 1893, durante unas funciones de *Los bandidos* de Schiller en el Rudolfsheimer Volkstheater. El 29 de mayo de 1905, durante el histórico estreno privado de *La caja de Pandora* de Wedekind, en el Trianon, dirigido por Albert Heine, mientras Tilly Newez (futura madame Wedekind) hacía de Lulú, el autor incorporaba a Jack el Destripador (¡vaya noviazgo, señores!) y Kraus encarnaba al príncipe Kungu Poti. Al final de la representación, intuyendo la que se venía, Kraus leyó un texto y luego defendió a Wedekind en su revista, no obstante su distancia ante el naturalismo.

Quizá lo atrajo la imagen de la mujer que encarna Lulú más que el hecho de volver a un escenario. Lulú goza olvidando, al revés que el varón, que acumula historia en sus experiencias amorosas. La hembra es pródiga y derrochona, en tanto el hombre es acumulador y ahorrativo. La hembra representa la voluntad de la especie, que nace, muere y renace en cada acto sexual, imagen que se opone a la forjada por el amor cortés, la mujer como fortaleza a conquistar, que se abre y encierra al conquistador en sus muros. Guardiana nocturna del amor, Lulú es la eterna donante y también la eterna perdición del macho encandilado por su luz de noche.

Kraus inició sus conferencias teatrales el 24 de mayo de 1916, inaugurando su peculiar *Theater der Dichtung (Teatro de la Poesía).* Esa vez «puso en escena» él solito *Las alegres comadres de Windsor,* de Shakespeare. En seguida el repertorio se amplió con más Shakespeare, Nestroy *(Judith y Holofernes),* Hauptmann *(Hannele),* operetas de Offenbach, Gogol *(El revisor),* Goethe, Raimund, Niebergall, veladas poéticas. *Trabajos de amor perdidos,* con música del *Barba Azul* de Offenbach, se torna *Alegrías y penas de amor.*

En 1925 va a París y lee, en la Sorbona, textos sobre la guerra mundial. Es enton-

ces cuando surge la iniciativa de proponerlo para el premio Nobel de 1926. No lo recibirá nunca, como tampoco Schnitzler. Los premiados de esos años son Grazia Deledda, Henri Bergson y Sigrid Unset. De sus operetas llegó a hacer audiciones radiales con orquesta en Berlín y Praga.

Karen Michaelis, que lo vio leer versos y conferenciar ya en 1911, lo evoca como un personaje alto, feo y desgarbado, con aire de murciélago, de un enérgico poder de seducción, en el que resultaba más importante la presencia que la palabra. Sobre el tapete verde de la mesa, dos candelabros iluminaban sus manos pálidas y delgadas, y un cúmulo de papeles en aparente desorden.

Kraus no sabía leer música y las operetas que «interpretaba» las había aprendido de memoria, en su infancia, durante las representaciones del Teatro de Verano de Ischel y en la Badener Arena. Tenía buen oído y lo que no sabía de memoria lo aprendía al piano con su acompañante Otto Janowitz, que conoció en 1914. En 1928 lo reemplazó Georg Knepler.

Tenía una buena voz de tenor y las partes medias y bajas debían ser transportadas. Los coros y conjuntos, naturalmente, eran arreglados para una sola voz. El piano estaba oculto y Kraus cantaba en el proscenio, desde cierta época con micrófono. En 1929 celebró su conferencia número 500, que coincidía con los treinta y cinco años de *Die Fackel.* Tuvo lugar en la Gran Sala de Conciertos de Viena, ante 2.000 personas y sin micrófono.

Estos actos, en ocasiones, ocurrían durante fiestas populares, como la Feria de Mayo, o políticas, como el Día de la República, o ante públicos obreros, como cuando se rendía homenaje a los mártires espartaquistas, Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht.

Kraus era, además de autodidacta en esto como en casi todo, un melómano apasionado. Su amante Sidonie von Nádherny llegó a sentirse celosa de su melomanía. Varios músicos, como Ernst Krenek, Eduard Steuermann, Alban Berg y Rudolf Kolish, elogiaron vivamente sus versiones de Offenbach, censuradas duramente, en cambio, por Amadeus Pisk, quien encontraba a Kraus incapaz de melodía y de ritmo, inexpresivo y corto de medios.

Con Arnold Schönberg se conocieron en el café Griensteidl en 1895, presentados por Alexander von Zięmlinsky, luego cuñado de Schöenberg. El café era frecuentado por gente del ambiente musical vienés, como Arthur Bodansky (repetidor en la Opera cuando la dirigió Gustav Mahler), Edmund Eysler (luego mundialmente famoso por su canción *Besar no es pecado),* el cantante de ópera Walter Pieau, Karl Weigl (alumno de Zemlinsky y más tarde compositor él mismo). Zemlinsky, por su parte, dirigía entonces el coro de aficionados Polyhimnia, en cuya orquesta Schönberg tocaba el cello.

El café era el centro del decadentismo modernista, con el que Kraus se llevó tan mal, según queda dicho, pero fue el punto de contacto con ciertas manifestaciones de la vanguardia que apoyaría abiertamente en su momento. La ruptura con los modernistas se fecha en su reseña de *Adhimukti,* de Fanny Gröger, en la *Neue Freie Presse,* en 1895, año de su probable encuentro con Gerhardt Hauptmann.

Schönberg será constante lector y defensor de *Die Fackel,* así como Kraus tomará partido por él contra públicos indignados y críticos implacables. Esta armoniosa relación no deja de ser curiosa, ya que no quedan cerca de las aficiones de Kraus ni el jo-

ven Schönberg modernista, ilustrador de Maeterlinck y Dehmel, ni el maduro y vanguardista.

En algunos conceptos teóricos de Schönberg sobre crítica y creación es evidente la influencia de Kraus, que el músico veía como el modelo del crítico en todo terreno, el conector del oído del público con la voz del músico, de modo que compartieran una misma voz. No obstante, Schönberg se alejó de la crítica como tarea por temor a la esterilidad. En *Die Fackel* aparecieron aforismos de Schönberg, fragmentos de su *Teoría armónica* y la partitura de una canción sobre textos de Stefan George *(Libro de los jardines colgados,* 1910). El músico consideró poner en pentagrama el texto de Kraus *Sueño de una vida vienesa.*

Tal vez, a Kraus le atraía en Schönberg más su figura de creador como modelo de yo fracasado, artista aislado y no reconocido, que su obra concreta de compositor. La serie sin tonalidad, la disonancia constante, descentran la música, la desjerarquizan, y esto es bueno para el Kraus individualista y anárquico. Por otra parte, la palabra no es afectada por la nueva música, ya que Kraus consideraba con horror la posibilidad de explorar las propiedades melódicas del lenguaje, noche de la cursilería más irracional. Con Loos y con Schönberg, coincidía en que el arte no es el cosmético de la vida y que el jardín heredado debe ser convertido en el yermo del santo laico, donde es posible regenerar el mundo de la razón, enfermo de historia, por una repristinación de la palabra.

El arte del teatro unipersonal de Kraus se vincula con los mundos del cabaret y de la opereta. El cabaret debió ejercer una especial fascinación en este animal de gran ciudad, ya que la ciudad sólo ha producido un folclore de intemperie y de taberna. Desde los goliardos y François Villon, las canciones de mesones y bodegas fueron el único arte colectivo y anónimo de una entidad cuya clase diferencial, la burguesía, nunca quiso ser folclórica. Finalmente, el cabaret parisino de 1881 es la última consecuencia de este proceso. Rodolphe Salis, barón de la Tour du Naintre, funda en el *Chat Noir* de Montmartre la sociedad literaria de los *Hydropathes.* Canciones, poemas, teatros de sombras, parodias, anticipan el mundo de Kraus. Su predecesor puede ser Alphonse Allais. Luego vienen *Les Quatre Arts, La Lune Rousse, Les Mirlitons* (donde actúa Aristide Bruant).

En Alemania, el cabaret literario junta la bohemia dorada con el arte contestatario en 1901, al fundarse *Die elf Scharfrichter (Los once verdugos)* en Munich. Pintores modernistas, escritores satíricos del *Simplicissimus* y actores de la Academia y de la Goethe Alliance se atrincheran allí contra la censura bávara y los abusos policiales en el mundo del arte.

En el invierno de 1905-06 se funda en Viena el primer cabaret literario, el *Nachtlicht (Luz de noche),* en una bodega donde se reúnen Egon Friedell, el pintor Karl Hollitzer (que canta canciones de lansquenetes como lo hará, en 1925, en el *Reiss-Bar),* Roda-Roda, Hans Adler, Félix Dörrmann. Concurren Peter Altenberg (cuyos versos recitará a menudo Kraus en sus actuaciones) y el cantor anarquista Erich Muhsam, y son las atracciones tres cabareteros muniqueses: el conferencista y cancionista Marc Henry, la *diseuse* y actriz Marya Delvard y el músico Hannes Ruch. Para Ruch escribe Kraus algunos esquicios y, sin duda, en este local surge la idea de su teatro unipersonal, suerte de cabaret ambulante y de un solo actor.

En Berlín el cabaret es de modelo inglés y data de principios de siglo. El antiguo *Tingeltangel* copia el music-hall victoriano y lo suceden el *Moors Academy of Music,* el *Franz Würfels Singspielhalle,* el *Silberhalle,* el *Elysium.* Wolzogen funda el primer cabaret literario berlinés, el *Brettlbaron,* donde se escuchan textos de Richard Dehmel, Otto Julius Bierbaum y Hans Heinz Ewers. Funciona en un teatrito de la Alexanderplatz. El director de teatro Max Reinhardt establece el *Schall und Rauch (Ruido y humo)* en la mundana Avenida Bajo los Tilos, donde los domingos por la mañana funciona el *Böse Buben (Los malos muchachos)* de Meinhardt y Bernauer. El pianista Rudolf Nelson tiene un cabaret en Nollendorfplatz y Paul Schneider-Dunker inaugura el *Roland von Berlin* en 1906. Aparece más tarde la voz aguardentosa, barriobajera y desfachatada de Claire Waldoff, a quien se multa por mostrarse vestida de hombre más allá de las once de la noche. Ella será la maestra de Marlene Dietrich, Margo Lion y Hilde Hildebrandt.

En cuanto a Offenbach y la opereta francesa del Segundo Imperio, sabemos que aparece en Viena en 1858, llevada por Nestroy (devoción de Kraus) al Carltheater. En 1863, la Corte Imperial pide a Offenbach una obra y el maestro alsaciano envía *Die Rheinnixen,* parodia de la ópera romántica alemana, cuyo canto de los elfos se convertirá en la celebérrima barcarola de *Los cuentos de Hoffmann.* En alguna de estas adaptaciones de Nestroy conocerá el joven Kraus *La vie parisienne,* de la cual escribirá: «Es tan inverosímil como la vida misma.» Tras la primera guerra mundial, Offenbach será revalorizado por los hombres del teatro «serio» y Max Reinhardt se interesará en dirigir algunas de sus obras.

En la opereta francesa, ligera y divertida, late una visión honda de los valores sociales, tomados en solfa a partir de su propia seriedad trágica. Así lo han visto algunos pensadores modernos. Walter Benjamin ha dicho al respecto: «En las operetas de Offenbach la trinidad burguesa de lo verdadero, lo bello y lo bueno se reagrupa en una nueva puesta en escena con acompañamiento musical para dar su número en el trapecio de la idiotez. Es verdad lo absurdo, bella la estupidez, buena la debilidad. Este es el secreto de Offenbach: en las absurdas buenas maneras mostradas en público se ve aparecer el sentido profundo de la indecencia privada.»

Así como en la ópera la música es el elemento caricatural y paródico de lo dramático (el sonido se burla de la acción), en la opereta se vuelve al origen por una segunda vuelta de tuerca, también paródica. Es la parodia de la parodia que permite superar la profanización del pensamiento poético inmediato por medio de la música. Cabriola del género burgués más ritual del siglo XIX, se constituye en su misa negra, amablemente celebrada por sacristanes que no llegan a presbíteros, pero que conocen admirablemente la música sagrada.

Sobre el escenario social de Offenbach, Kracauer sintetiza: «La aristocracia se burla del despliegue de poder de la burguesía y la envidia; la burguesía se burla del patrimonio aristocrático y lo imita.» He allí el París de Louis Philippe a dos pasos de convertirse en el París de Luis Napoleón Bonaparte, modelo mayor e inalcanzable de la Viena de la Ringstrasse donde circulaba el joven Karl Kraus.

El Segundo Imperio donde florece Offenbach es un mundo pomposo, fatigado de citas imperiales y asentado sobre la eclosión de la banca y el ferrocarril. Burgueses disfrazados de nobles (como en la Viena de Kraus) hacen posible un espacio de parodia

en que se marca el conflicto de los valores declarados y los valores reales, vigentes y efectivos.

Desde el ángulo del arte teatral, la parodia hará la lista de este conflicto de valores, a contar desde *Les filles de marbre* de Lambert Thiboust, estrenada en el Vaudeville en 1853, y que parodiza *La dama de las camelias.* Al año siguiente, Offenbach inicia la serie de sus caricaturas con *La Gargouillada,* en que la emprende con la ópera italiana. Y en 1855, con su *chinoiserie musicale* titulada *Ba-Ta-Clan,* se burla de la opereta francesa precedente.

París, ciudad de gran movilidad, llena de provincianos y de extranjeros, es el escenario perfecto para un mundo de *mésalliances,* arrivistas y venidos a más: es ésta, justamente, la mezcla social que muestra la opereta. Los valores clásicos, fondo intangible de la cultura heredada, que se declaran y no se practican, son la materia de la parodia. La opereta es el reverso del arte pompierista, que subraya la existencia de aquellos valores.

El teatro, por otra parte, es el reflejo imaginario del Paraíso, el reino de lo superfluo convertido en rito. Cumple en la ciudad del XIX el papel que tuvo la catedral en el Bajo Medievo (sin olvidar que los atrios de las catedrales eran escenarios para misterios, *fabliaux* y *soties).* En el espejo deformante de la opereta, la burguesía encuentra el mundo del discurso latente que niega en su vida cotidiana. Así, el Olimpo offenbachiano es una mascarada que muestra la corte de Luis Napoleón: Júpiter persigue a las chicas del coro, Juno está celosa, los dioses menores son los duendes de la camarilla. Honor, fidelidad, fe y opinión pública desfilan en clave de escarnio, con las ropas carnavalescas de una mitología clásica mal citada. De algún modo, esta sociedad es operetística en su cotidianeidad y el teatro no hace más que estetizar el *pastische* de todos los días.

A veces, la corte sale a ganar la iniciativa y así hay artistas del cabaret que surgen de palacio, como el conde de Tascher. El apresuramiento febril de la especulación financiera y las caricaturas de los figurones son de primera mano.

En *Le musicien de l'avenir,* cuadro de *Le carnaval de la revue* (1860), Offenbach parodiza a Wagner y en *La belle Hélène* (1864), el concurso de los cantores de *Tannhäuser.* Una Venecia medieval sirve de fondo melodramático y gótico a *Le pont des soupirs.*

En torno a la opereta se forma un mundo de marginales, cortesanas de lujo, apátridas y bohemios dorados. En el reino de la crinolina venal triunfa un Olimpo de diosas muy tangibles: Anna Deslions, Giulia Barucci, Marguerite Bellanger, Léonide Leblanc, Blanche Pierson, Juliette Beau, Cora Pearl, la Païva, Blondine Rigolboche. La juventud áurea que sostiene a esta fauna y se sostiene en ella es dirigida por el duque de Gramont Caderousse. Se crea un periodismo de cotilleo, sátira y moda donde es posible seguir las pistas desde fuera de la pista.

Las sopranos de opereta también integran esta escuela donde el dinero paga su educación sentimental y la mujer de lujo es mostrada como una forma del gasto ostensible. Zulma Bouffar sucede a Hortense Schneider, cuya historia es un paradigma: amante de Ismael Pachá y del negus Teodoro, terminará casándose con un estafador italiano, Emile Brionne.

Se prepara la guerra con Prusia y Offenbach se burla de la retórica militarista en

*La grande duchesse de Gerolstein* (1867), cuyo estreno pone de moda un tono de marrón irónicamente llamado Bismarck.

En los telones de fondo y en los practicables, una geografía alocada y fantástica se burla de la cultura sistemática de aquellos años: las montañas del Tirol albergan la Rusa bizantina, la capilla gótica se codea con el minarete turco, el coro reúne a unos mozos de cuerda disfrazados de silvanos y a unas pelanduscas baratas vestidas de ninfas y sílfides. Este libérrimo *Kitsch* reaparecerá, convenientemente barroquizado, en el imperio austrohúngaro y luego alimentará el *glamour* disparatado de Hollywood.

A veces, los custodios del orden huelen a chamusquina y acusan públicamente a la opereta de género irrespetuoso y disoluto. Eugéne Pelletan la emprende en 1867 contra «el arte inferior», mientras Offenbach se ríe de la nobleza decadente en *Le chateau à Toto* (1868), suerte de reverso del *Kitsch* trágico y patriótico de Victorien Sardou. Después de caricaturizar al bandolero romántico en *Les brigands* (1869) viene la guerra, que acaba en Sedan, con regimientos alemanes que desfilan hacia Versalles al son de músicas offenbachianas. El hecho de que Offenbach hubiera nacido en tierras ahora germánicas le trae problemas tras la guerra.

Pero sus recursos son incontables: en Estados Unidos da un concierto de música sacra con piezas cómicas convenientemente disfrazadas y en 1880, durante su viaje norteamericano, Sarah Bernhardt animará los entreactos de *Fedra* con fragmentos de *La belle Hélène*. Desde luego, no había mejor herencia para Kraus que recuperar, para la pequeña París que era su Viena, el tesoro offenbachiano.

## 5

La situación de los judíos en Austria mejora desde el reinado ilustrado de José II, que autoriza la salida del *ghetto*. En la revolución liberal de 1848 tienen un papel importante. El desarrollo del capitalismo liberal les permite ganar posiciones en la industria, la banca y la cultura. A fines de siglo, varios de los protagonistas de Viena son judíos, como Adolf von Sonnenthal, actor favorito del Burgtheater, y Gustav Mahler, director de la Opera. Todavía el antisemitismo pequeñoburgués es larvado y no abierto, como en Alemania. En rigor, el primer documento antisemita data de 1918 y corre a cargo del Partido Cristiano Social.

Hanna Ahrendt ha definido la situación de la comunidad judía en el Imperio con una fórmula afilada: son el único Estado-Pueblo. No una nacionalidad sin Estado, como los eslovacos, o una comunidad vinculada a una estructura estatal extranjera, como los alemanes, ni un Estado perdido y futuro, como los húngaros, sino auténticos conversos a la cultura austríaca, que a veces se convertían en conversos al catolicismo (Kraus, Mahler, del algún modo Hofmannsthal). Estado supranacional dentro de un Estado multinacional, con fortunas tan altas como las de la antigua aristocracia y un destino social ligado al desarrollo del capitalismo y del liberalismo, como el Estado central, era el objetivo de persecución de todas las nacionalidades. El antisemitismo junta sus adeptos entre pequeños burgueses arruinados y resentidos y estudiantes desorientados que buscan una causa heroica por la cual batirse, si es posible con trasfondo demoníaco. No olvidemos que Adolf Hitler era austríaco.

Kraus, que había atacado la moral cristiana en nombre de un naturalismo ético liberal, se convirtió al catolicismo en 1911, siendo bautizado con el padrinazgo del arquitecto Adolf Loos. Dijo que, en rigor, se bautizaba a sí mismo y que tal bautizo era un negocio, acaso parecido al de Mahler para conservar su puesto en una corte cada vez menos tolerante.

Hay quienes prefieren ver en este acto una puesta en escena de su conflicto personal más hondo: la lucha y la armonía entre su extrema autocrítica vienesa y su extrema autocompasión y tendencia al castigo victimario como judío austríaco de su tiempo.

Si bien en su entorno había una buena cantidad de judíos y de obras culturales judías (Altenberg, Else Lasker-Schüller, Berthold Viertel, Robert Scheu, Arnold Schönberg, las operetas de Offenbach —que se llamaba Jacobo Levy—, el teatro dialectal, las doctrinas de Otto Weininger, Freud y su escuela, etc.) en todo caso, su esfuerzo intelectual fue siempre dirigido a desmarcarse del sionismo. No fue nunca antisemita, pero sí adversario de *lo judío* como una variante del patriotismo y el sectarismo que aislaba al judío en cualquier sociedad. Desde 1899 sostuvo la posición de integrar al judío en la sociedad austríaca, sin parar mientes en si había o no logias judías en la banca o la industria. *Nach Auflösung durch Erlösung:* a la salvación por la disolución era su fórmula.

*Die Fackel* era una revista liberal y junto a sus firmas judías estaba la del teórico racista Chamberlain. Pero el asunto clave para dilucidar la posición de Kraus es el caso Dreyfus. La opinión pública austríaca, al revés de lo ocurrido en Francia y en Alemania, fue en general indiferente al evento, y Kraus la acusó abiertamente de hipócrita, aunque en la izquierda no faltaron silencios sugestivos como el de Wilhelm Liebknecht, que no creía en la inocencia de Dreyfus.

Kraus intentó tomar distancia. Se manifestó contra el sionismo y advirtió a los judíos que, en su conjunto, no debían sentirse perseguidos por el mero hecho de que se procesara a un judío. La salida no era un repliegue persecutorio, sino el mestizaje físico y cultural (tal vez el que practicaba él mismo). En cualquier caso, se trataba de repeler todo nacionalismo, incluido el sionista, como sostenía en *Una corona para Sión* (1898), donde señalaba al sionismo como una máscara puesta sobre la conciencia de clase de los obreros judíos y un aliento irracional para el afán colonizador de los burgueses judíos.

Hay freudianos que ven en esta conducta la fobia de Kraus contra su propio judaísmo y una defensa ante la persecución irracional del antisemita. Está claro que le hubiese resultado difícil explicar a los nazis que él no era judío y que, ante la fuerza de su sátira, no se habrían amedrentado los guardias de asalto. El final descubrimiento de la falsedad de las acusaciones contra Dreyfus ensombrece este aspecto de la tarea de Kraus, aunque algunos de sus principios generales sigan teniendo vigencia.

La historia política de Kraus es contradictoria en lo vertical y en lo horizontal, o sea, en cuanto a sus contradicciones íntimas y constantes y en cuanto a las diversas coyunturas en que le tocó manifestarse. Acaso por ello tiran de él desde distintas perspectivas, que van desde el Partido Comunista de la DDR hasta el Socialdemócrata austríaco. Kraus promovió a Brecht y éste logró que su poema «El soldado moribundo»

se convirtiera en texto escolar. El poema termina con el lamento del soldado que advierte, en el momento de morir, que sus cadenas se rompen y no entrega su vida al emperador, como es lo tópico.

Antimilitarista que no defendió a Dreyfus, aunque atacó al dreyfusismo, era monárquico y liberal (pero no demócrata), sostuvo la libertad de prensa como la más importante para el hombre, pero advirtió que la guerra mundial se tornaba inevitable gracias, precisamente, al uso bastardo de dicha libertad en favor de los nacionalismos beligerantes.

Kraus creía en la aristocracia como portadora de los valores nobles y veía absurdo que Francia fuera gobernada por abogados o fabricantes de chocolate que viajaban en coches imperialmente pomposos. Su utopía era una sociedad regida por artistas que asumieran valores ennoblecidos y sometieran a una burguesía que renunciara a sus valores burgueses. Cuando el Ejército era atacado por ciertos sectores, él, pacifista, lo defendía diciendo que no merecía ser blanco de los bajos instintos y la impotencia (¿qué virilidad infalible atesoraba la institución armada?). Lo mismo en cuanto a la casa imperial, que sostenía como institución y atacaba como tono de vida. Se enfureció cuando la archiduquesa María Valeria, la hija favorita del emperador, hizo prohibir *Rosa Bernd,* de Hauptmann, en 1904. Si bien la obra le parecía mala, los miembros de la Real Casa no tenían derecho a imponer sus gustos privados en un asunto público. De vuelta, cuando mataron al archiduque en Sarajevo, intuyó que todas las esperanzas austríacas se aniquilaban. Sólo la guerra lo politizó decididamente, tras un período de neutralidad (1906 a 1914) y, antes, una juventud de origen judío conservador con momentos de agresivo socialismo. Sin contar sus instantes de radical pesimismo, en que consideraba que la condición humana era basura y que toda su época era una fiesta corrompida, desde el vals vienés de la preguerra al jazz de la posguerra.

Sus fobias políticas iban, sobre todo, a los políticos profesionales. Los veía como jugadores de tarot, que diseñaban el destino de los espectadores, de los que no participaban en el juego pero lo pagaban. En otros momentos era más distante y reflexivo:

> Para el político soy un esteta, para el esteta soy un político. La diferencia es tenue, pues ambos piensan: para el esteta todo se resuelve en una línea; para el político, en una superficie... En lo alto de la verdadera espiritualidad la política se ve apenas como algo más que una baratija estética y la orquídea es una flor partidaria. Es el mismo defecto de personalidad el que lleva a la una considerar la vida como materia y al otro, como forma.

Este escepticismo viene de más atrás y de más abajo, pues encierra una crítica global a los resultados de la civilización racionalista, ilustrada y progresista del siglo XIX. Llevada a su extremo, implica una anárquica, radical y nihilista desvalorización de la historia misma: «El progreso ha servido para hacer monederos con piel humana... Que venga el caos, pues el orden ha fracasado.»

Un esencial antiprogresismo ve en la condición humana algo inmutable, una suerte de elementalidad o puerilidad que ningún proceso altera: «Somos lo bastante complicados como para construir máquinas y lo bastante primitivos como para ponernos a su servicio.» Frente al materialismo, que hace de la existencia un lecho de Procusto,

se define como futurista, utópico, intemporal a la manera nietzscheana: «Soy lo bastante delirante como para entender que mi tiempo nunca llegará.»

Esta radical intemporalidad nace, tal vez, de lo contrario que parece sustentarla: no es un proyecto de futuro inalcanzable el que desvaloriza el presente, sino la muerte del tiempo histórico, el vivir un tiempo sin posteridad *(ohne Nachwelt,* sin trasmundo, sin capacidad de trascenderse, fuera de sí). Cuando se proclama exterior a este tiempo actual, cuyo discurso es la engañifa embellecida del periódico, ¿no se está pensando como habitante del Juicio Final, Dios él mismo que clausura la historia y juzga su obra? ¿Y no es este Dios la historia misma?

Kraus creía en cierta naturaleza humana, síntesis de cuerpo y espíritu, cuya imagen simbólica era el acto sexual, y la oponía a las presiones coyunturales de la sociedad capitalista. Desde ese espacio natural y desde aquel tiempo trascendente ejercía su crítica. Era su modo de tomar distancia. Un modo naturalista y rousseauniano, si se quiere, parte de ese bagaje cultural hereditario del que intentaba desembarazarse. Hacer cosas que faciliten la vida y pongan la naturaleza al servicio del hombre es la mejor manera de terminar sometido a las cosas. He allí el drama de la Ilustración, conforme lo describirán Adorno y Horkheimer. Un modo de abordarlo es conservar presente lo «natural humano», ya que no es factible una «vuelta radical a la naturaleza», o sea, al grado cero de la historia, salvo el cataclismo universal de la revolución, la anarquía y un nuevo pacto entre iguales que refunde la sociedad.

Su individualismo tiene una explicación similar: la necesidad de distanciarse, de replegarse hacia el dominio individual exclusivo como estrategia para ver claro y criticar. Hay una expresiva frase de Kierkegaard que Kraus solía repetir, no en vano: «Un individuo solo no puede ni ayudar ni salvar una época, sólo puede dar expresión a su decadencia.» Impotente ante la sociedad, el profeta solitario sólo puede hacer el inventario de la corrupción. Sodoma ignora su destino, pero Isaías y Jeremías saben de qué se trata.

Aunque no estudiado, Kraus había leído a Marx. A pesar de que despreciaba a Lenin como escritor, su pacifismo se basa en un razonamiento marxiano: la sociedad burguesa, en la paz o en la guerra, se rige por el principio del beneficio. Walter Benjamin creyó oportuno considerarlo «el último burgués» y, acaso, *Los últimos días de la humanidad* se referían a la humanidad burguesa.

Entre comunismo y comunistas, Kraus distinguía como entre puntos de partida ideales y medios instrumentales para realizarlos. Esto permite entender sus vacilaciones entre la socialdemocracia, a la que se adhirió en la posguerra y hasta 1928, y el comunismo, en cuyo Socorro Rojo participó como conferencista entre 1929 y 1932.

Decepcionado de la república socialdemócrata austríaca y enfrentado con el jefe de policía Johann Schober (más tarde canciller y autor de la unión aduanera con Alemania) por la represión de 1927 (más de 80 muertos en las calles de Viena), se acerca a la construcción del comunismo ruso, que le parece grandiosa, sobre todo comparada con la mezquina realidad que lo rodea en su país. En 1932 es el único austríaco que participa en el Congreso contra la Guerra, en Amsterdam, junto a Romain Rolland, Henri Barbusse, Heinrich Mann, Bertrand Russell, Albert Einstein y otros.

A partir de 1934 su epistolario empieza a traslucir una gran desilusión y una no-

table fatiga políticas, lo cual explica su giro hacia las posiciones socialcristianas de Engelbert Dollfuss. Algunos autores lo sitúan en un parafascismo defensivo y patriótico, otros ven en su final conservatismo el horror al cambio violento e inoperante. Sus lecturas de Offenbach, en esos años, se cargan de alusiones a la actualidad política.

En rigor, Kraus siempre tuvo enfrente a un tipo ideal de enemigo. El *bourgeois* de su juventud se transformó en el filisteo de la guerra y en el burgués de la posguerra. Sus posiciones positivas eran, en rigor, oposiciones negativas. Si bien Dollfuss era clerical y terminó clausurando el Parlamento y mandando al exilio o a la clandestinidad a toda la izquierda, siempre se mantuvo en una actitud antinazi que le costó la vida, y esta intransigencia ante Hitler seducía, aunque sin entusiasmo, al viejo Kraus.

Nuestro escritor se vio favorecido por la mala calidad de sus enemigos, sobre todo en la posguerra mundial. Los antisemitas lo atacaban por judío; los radicales de izquierda, por tibio y socialdemócrata; los nacionalistas, por derrotista. El gobierno republicano llega a prohibir alguna conferencia suya, en tanto él se monta en la historia para defenderse: «Los que han matado el futuro quieren enterrar su pasado, sin advertir que nada hay tan vivo como el pasado y nada tienen fuera de él.»

La guerra, en lo más íntimo de Kraus, no fue una crisis política, sino filosófica, que afectó a su imagen del hombre, a sus convicciones antropológicas humanistas e ilustradas. La guerra ponía en cuestión al hombre como criatura de Dios destinada a producir y consumir. El conflicto se planteaba, ahora, entre el fin de la vida y su instrumental. El hombre se había demostrado a sí mismo no ser la bestia mejor. Clamando por la madre, el soldado adulto se mostraba como un niño abandonado, en un mundo de padres filicidas, huérfanos y expósitos. El general de *Los últimos días...* acaba balbuceando como un niño, rodeado de niños muertos, de madres sin hijos, de nonatos que claman por no nacer en este horrible mundo. La mujer, que no hace la guerra, aparece como la fuerza auxiliar de la vida, la gran madre regeneradora. Ante un mundo destruido por la guerra, ante su vergüenza, el seno materno funge de protección.

La guerra es, por fin, una lógica de lo peor, una degradación del pensamiento que pierde su capacidad de distancia, es perseguido por los hechos y aplastado por ellos en una vuelta del camino:

> La guerra es, en principio, la esperanza de que me irá mejor que al otro, luego la espera de que al otro le irá peor, luego la satisfacción de que al otro, todavía, no le va mejor, finalmente la sorpresa de que a los dos nos va mal.

El conflicto mundial fue el gran momento político de Kraus. Un hecho que Europa consideraba restringido a los Balcanes hace de una guerra austríaca una guerra mundial. Por el peor lado, el país de Kraus centra el mundo. *La vida ha muerto, los asesinos bailan un tango* fue la escena descrita por Kraus.

Entre 1914 y 1915 da conferencias contra la guerra, dedicadas a Georg Trakl, el cual, en protesta contra el hecho, se ha pegado un tiro, del cual morirá en un hospital militar. Los argumentos de Kraus contra lo bélico son simples: la civilización se caracteriza por someter los fines de la vida a sus medios, de modo que las fuerzas del alma decidan sobre las fuerzas animales. La guerra invierte esta lógica, los caballos pueden a los hombres.

Patriotas y derechistas le caen con rótulos tales como «el decorador de la decadencia» y «el basurero». En 1916, con la muerte de Francisco José y la asunción de Carlos, aparece la esperanza de una paz negociada. Kraus integra un grupo de notables que apoyan la iniciativa y sobre ellos llueve el mote de derrotistas. A su vez, el escritor define al director del *Neue Freie Presse* como «banquero de las batallas».

Kraus aprovecha los sucesos para apalear a los alemanes con reflexiones tan filosas como éstas: «La cultura alemana no es un contenido, sino un ornamento doméstico con el cual un pueblo de jueces y verdugos decora su vacío.» Parte del belicismo germánico es debida a razones intelectuales, como la primacía del comprender sobre el ver y el sentir, y la búsqueda romántica e irracional de un órgano de lo incomprensible.

Fuera de estas consideraciones puntuales, la actitud de Kraus ante la guerra fue una suerte de gran militancia del silencio. «Los que ahora nada tienen que decir, pues los hechos han tomado la palabra, que sigan hablando. Quien tenga algo que decir, dé un paso al frente y cállese.»

Hubo muchos obedientes y silenciosos: Friedrich Förster, Rainer Maria Rilke, Hermann Hesse, Hugo von Hofmannsthal (a pesar de su grado militar), Stefan Zweig, Arthur Schnitzler. Kraus fue el más expresivo, pues no sólo calló, sino que dijo: «Me callo.»

Tras la guerra, *Die Fackel* empezó a publicar una hoja en blanco con el título general de *Diario* y dividida en dos secciones: «Mi sugerencia» y «Lo que más me cabrea», con una segunda hoja para llenarse con protestas y citas de clásicos. Kraus ahora responsabiliza a la dinastía de haber destruido a la Viena de preguerra, que había dado a la cultura universal tantos protagonistas. Monárquico que acusa radicalmente a la monarquía, la salida hacia la república era su orden del día.

En la posguerra, Kraus redacta su gran obra de teatro *Los últimos días de la humanidad,* que sólo se leerá íntegra en Zürich en 1945 y se representará en Viena en 1964, las dos veces dirigida por Leopold Lindtberg. Se trata de un panorama dramático de la guerra y el final del conflicto, que empieza en la vienesa Ringstrasse y termina en un frente de guerra que abarca todo el planeta y al cual llegan tres jinetes apocalípticos. La voz de Dios cierra el drama: *No lo he querido.* En la tiniebla resplandece una luz de esperanza: la desaparición de Austria, remota causante de la masacre. Con el fin de la guerra, *Die Fackel* cumple su entrega número 500. La civilización se pregunta: si Dios no ha querido la guerra, ¿la hemos querido nosotros contra El? La respuesta periodística es, como de costumbre, aberrante, y Kraus monta una vez más en cólera: los diarios pagan fortunas por publicar las memorias que escriben los jefes del desafío y la derrota: el derrocado emperador de Alemania, los generales Luddendorff y Hindenburg. Monárquico contra la monarquía, judío contra los sionistas, periodista contra el periodismo. Distinto entre contrarios. Distinto.

## 6

El lenguaje no es para Kraus la expresión de otra cosa, de un referente, sino un hecho en sí mismo. Un *Wort-Tat,* una palabra que acontece. Se puede decir que Kraus es un creacionista del lenguaje y que se anticipa, teóricamente, a las experiencias del

dadá y otras vanguardias basadas en la virtualidad de lo verbal. El mallarmeano «dejar la iniciativa a las palabras» confía en un logos inmanente al verbo que luego de producido el sentido, en el acto verbal mismo, se abre a su desciframiento, al ordenamiento de sus cifras. Por tanto, el lenguaje no sirve a la comunicación en la medida en que no transmite un saber preexistente al mensaje, ya cerrado en «el mundo de las ideas». En este sentido se puede decir que el lenguaje es una representación de tipo teatral: es poner en escena a unos actores mudos, que empiezan a hablar cuando asumen sus roles.

Hay convenciones sociales que sirven a la transmisión aceptada de experiencias a través de la palabra, pero esto es de efecto letal sobre el lenguaje. Y tiene, además, una consecuencia política: igualar la experiencia futura a la pasada, reducir la vida social a una transmisión inerme de experiencias.

Lo propio del lenguaje, artísticamente vivificado, es lo contrario: convertir las soluciones en enigmas. Cuando el lenguaje se reduce a transmitir una información, aleja al sujeto de su base lingüística y anula su creatividad expresiva. El sujeto se instala, precisamente, en esa frontera angustiosa e incierta donde la lengua finita se toca con la realidad infinita. Por esto hablamos de *lengua materna:* porque la lengua es madre y no sirvienta del pensamiento:

> ¡Oh, alegría de la experiencia del lenguaje, que anula los límites! El peligro de la palabra es el placer del pensamiento. ¿Quién dobla la esquina? Aún no lo veo y ya lo amo. Me precipito en esta aventura.

Esta capacidad creativa del lenguaje hace que éste sepa más que las ciencias que de él se valen. Frente a un sistema concluso de saber, la infinitud del significante, el libro sin página final, y, como la biblioteca de Babel borgiana, sin página central. «El lenguaje es la única quimera cuya capacidad de engaño es infinita, lo inagotable de una vida que nunca se empobrece. Aprenda el hombre a servirlo.»

Cada acto de lenguaje es, pues, en cierta medida, un acto de fundación y de origen, un acto repristinador que limpia a la palabra de la mugre convencional depositada en ella por los estereotipos de la comunicación. Es, también, un simulacro de retorno a la unidad con la madre, al Paraíso, de cuya dispersión nace la torre de Babel. «El sabor del lenguaje es como el amor que busca una imagen primordial *(Urbild)* en la tiniebla del mundo. No se hace, se presiente un poema.»

Por esta maniobra de recuperación de la pureza primaria, el lenguaje produce un efecto de santidad. No el culto al dios del lenguaje que proponía Stefan George, divinizando la «escala de Jacob» que va del cuerpo a Dios por medio del modelo de la plegaria (pensemos que el primer libro de George es de 1899, cuando Kraus funda su revista), sino, justamente, quitando a la palabra todo hieratismo, toda pretensión de convertirse en profecía y en la voz dominante del Rey Inspirado, echando del templo a los fariseos, escribas y mercaderes.

Kraus veía en los periodistas al uso esta zoología de malos lenguaraces. Malos porque embellecen falsamente lo cotidiano, impidiendo su acceso al pensamiento crítico, y malos porque convierten en abstracción los hechos de la historia. Cuando en Viena

ocurre un accidente ferroviario, los periódicos se ocupan de la esencia del accidente, de la esencia del ferrocarril, de la esencia del hombre, pero no sabemos cuántos muertos hubo.

Desde luego, están planteadas las clásicas y difíciles relaciones entre verbo y pensamiento. Si el lenguaje pierde su señorío sobre el pensamiento, se torna meramente útil y doméstico, derrochando su tesoro interior. «No rijo al lenguaje, el lenguaje me rige.» Más aún, como palabra de código y condena o absolución, el lenguaje es el único criterio ético para el hombre, ya que no existen ni el bien ni el mal inefables, sino en una relación de juez a procesado. El lenguaje, por fin, es el otro.

Gesto de comunicación que se actúa como amenaza creadora, el lenguaje es una paradoja constante. «En ningún lenguaje es tan difícil entenderse como en el lenguaje... Mi desesperación crece con la perfección de la escritura.»

Estas consideraciones atacan también el mito del «lenguaje del alma», dialecto universal que todos hablan (mejor dicho: que todas *las gentes honestas* entienden). No hay tal dialecto, pues mientras los jóvenes, antes de envejecer, revisan las grandes palabras heredadas (Dios, naturaleza, espíritu, etc.), los viejos dan todo por sabido y no interrogan ni se interrogan por medio de la interrogación constante que mantiene vivo al lenguaje con su corrosión más íntima. Sólo cabe una palabra salvadora, la que se pronuncia cuando el dialecto se ha perdido y se desnuda esa intimidad.

La forma más abierta para la práctica de esta filosofía del lenguaje es el aforismo, que Kraus, en la mejor tradición romántica, practica a menudo. El aforismo es productivo porque hace útil lo concreto, hace crear a la duda, que se convierte en la esencia de la producción crítica, privilegia el lenguaje como el lado filoso de la crítica, en suma: disuelve el sujeto único y compacto del pensamiento sistemático. El aforismo resalta la escritura como experiencia y no como vehículo de transmisión de *topos*. Está, también, en la tradición hipocrática del aforismo como forma de diagnosis y mantiene el discurso en un constante estado de apertura: «Nada ejemplifica más contra una teoría que su realización.»

La negación se torna productiva (la vergüenza produce criterios morales, no el heredado código de las prohibiciones). La sátira se erige en estética del obstáculo y funciona como obstáculo para la lírica. Lo contrario es lo que hacen los periodistas: tomar entre manos los temas eternos y tratarlos tan ligeramente que se vuelven anticuados.

Las reflexiones krausianas sobre el arte parten de estas propiedades de distanciamiento del lenguaje, considerado románticamente como reino de la extrañeza, el *Witz* (rasgo de ingenio o chiste) y la ironía. En manos de las clases dominantes, es una promesa de dicha apócrifa; en manos del artista, una palabra de desesperación que permite ver más claro, como se dice que ven los agonizantes. «El arte, llamado para consolar, abandona, fugitivo, el lecho de muerte de la humanidad.»

Varios peligros amenazan al arte desde la positividad. Uno es la positividad del poder social, el arte como criado del burgués, que hace de toda urna funeraria una bacinilla para que orine el señor de la casa. Tampoco es el caso de los decadentes, que se arrodillan ante cada bacinilla como si fuera una urna. Pero, de cualquier forma, se trata de que el arte no es del orden del *ser* que existe ya pleno de su pasado ni del *deber*

que imponen los códigos, sino del *devenir,* y todo el lenguaje es una anticipación que permite desasirse del ciego presente.

Como los secesionistas, Kraus cree que el ornamento es pecado, que el arte no tiene que embellecer las fealdades de la vida. Los leones de la Ringstrasse tienen corazón de gato y la casa no es una obra de arte, sino un evento social, responsable y utilitario.

El arte no toca la trompeta en los desfiles, ni enseña canto a las fregonas para aliviar sus fatigas, ni ensalza las indiscutidas virtudes de los antepasados ricos. El arte es desorden: «Los poetas de la humanidad siempre instauran el caos. Los poetas de la sociedad cantan y se lamentan, bendicen y maldicen dentro del orden cósmico.» La verdad aparece en el lenguaje tras pasar por este estado de disolución y libertad. La obra es la de un artesano individual, que conserva la lucidez ante las amenazas de la industria.

Si un peligro del arte es el decadentismo, que arranca la piel a los cadáveres de los maestros clásicos (Hofmannsthal, que de tanto imitar a Goethe será tomado por Goethe dentro de mil años), el otro peligro es el naturalista, en el que suele caer su amigo Franz Wedekind. «Nombrar las cosas por su nombre correcto» puede repegar las palabras sobre las cosas, bajarlas al nivel de la crasa positividad de lo existente y así transformar el destino en un reloj de pared donde se marcan las horas del porvenir. La fantasía burguesa, encadenada a la realidad, se venga del arte en el teatro psicológico de un Bernard Shaw.

El modelo estaba, para Kraus, en el satírico austríaco Nestroy, en el cual el chiste era una anticipación crítica del lenguaje sobre el pensamiento y de éste sobre la actualidad. Proyecto de futuro e inactualidad crítica, la palabra es siempre la criada respondona que sabe más que el dueño de casa.

## 7

En la Viena de la época, como en el resto del mundo y del siglo, Sigmund Freud era inevitable. Estas palabras krausianas pueden ser freudianas, por ejemplo: «Sólo hablamos cuando dormimos, cuando soñamos con un sol que ríe...» O estas otras: «Tormento de la vida, placer del pensamiento.» Su fe en el lenguaje, su aceptación de la sabiduría del *Witz,* coinciden plenamente con una práctica psicoanalítica.

Sin embargo, como era de esperar, las relaciones entre ambos maestros fueron conflictivas. Ninguno de los dos era un modelo de buenas maneras, todo hay que decirlo.

En 1904, Freud publicó una carta en *Die Fackel* acerca del caso Hervay. Kraus ensayó su defensa de los homosexuales con apoyo en Freud, en el sentido de que esta peculiaridad sexual no debe ser objeto de curación ni de persecución psiquiátrica o penal. En la polémica con Fliess todavía vemos a Kraus al lado de Freud. Pero hacia 1910 las cosas no van tan bien. Ese año se publica *Moralidad y criminalidad* y las convicciones de Kraus respecto a lo sexual evolucionan (o involucionan) hacia la tipología de Weininger, alejándose de la concepción freudiana, que ve en ambos sexos una bisexualidad básica. Podría pensarse que Kraus terminó dominado por el narcisismo viril y acudió a Weininger para luchar contra los arrestos «masculinos» de ciertas mu-

jeres de aquellos años. O que se impuso en él un niño mimado que necesitaba siempre ser tratado como chico prodigio.

Kraus se fue distanciando del psicoanálisis y no con los mejores argumentos. Acusó a Freud de confundir la psique con el ano y habló de lo *psicoanal*. No parece casual que esto ocurra en 1912, un año después de su conversión al catolicismo.

No obstante estos matices, ciertas críticas de Kraus al psicoanálisis institucional son válidas aún hoy. Esta observación es más que aguda: «El psicoanálisis es toda enfermedad del espíritu que se sostiene en su terapia», porque «la enfermedad es aquello que le falta al médico». Si volver al país de la infancia es saludable, concluye prefiriendo la compañía de Jean-Paul a la de Freud.

Kraus vio temprano que el freudismo no era una ciencia (lo que Freud no sabía, pero terminó haciendo como que sí lo sabía), sino una pasión, y que sus fobias y filias eran lo que lo mantenía vivo. Vio, también pronto, que su conversión en institución de la cultura llevaría a acuñar un represivo concepto de normalidad, basado en un estadístico término medio, exaltación de la mediocridad contra el genio y del conformismo contra la disidencia.

Como Freud, Kraus era un romántico que pensaba la norma desde la excepción y por ello atribuía tanta importancia a las sensaciones de extrañeza que produce el lenguaje con sus anticipaciones, exactamente como un atento psicoanalista. Pero no quiso avalar las maniobras del poder clínico que instrumentalizan la venganza del inferior y el resentimiento de la medianía hacia el individuo superior. Un psicoanalista también podría analizar esta resistencia como una fobia a ser analizado y de ahí empieza el cuento de nunca acabar (el análisis interminable).

Kraus fue de los pocos intelectuales de su tiempo que tomaron el tema sexual con seriedad y de frente. En esto también está junto a Freud, y el hecho de que su espacio de manifestación haya sido una campaña contra la fobia puritana hacia la homosexualidad subraya aquella lógica romántica de pensar la regla a partir de la excepción.

Todo empezó con el proceso iniciado por Maximilian Harden al príncipe Philipp zu Eulemburg y al conde Kuno Moltke por sus aventuras homosexuales. La acción judicial tenía un contenido político: desacreditar al régimen imperial alemán, dado que estos personajes eran muy influyentes en la corte guillermina. Kraus detestaba al Kaiser, pero los medios empleados por Harden le repugnaron. En su folleto *Maximilian Harden, un descargo* denuncia la macabra intimidad del proceso y la irrupción del plebeyismo de una compulsión gangsteril (hoy diríamos prefascista) en un medio de corrupta opinión pública.

Harden era de apellido Witkowski e hijo de un comerciante en sedas. Escribía piezas de teatro y en 1907 inició en *Die Zukunft* una campaña contra la «Mesa Redonda» de Liebenberg («colina del amor») castillo de Eulemburg, el poeta de las *Canciones de la rosa* y privado del Kaiser, a la vez que conocido por la policía berlinesa dada su afición a marineros y soldados.

El acusador denunciaba la influencia del príncipe en el gobierno y, especialmente, en la política exterior. Eulemburg, autor de libros de cuentos, era señalado como integrante de un trío de conspiradores antialemanes, junto al «dulce señor» Moltke y el consejero de la legación francesa, monsieur Lecomte.

Otto von Bismarck, temeroso de que el emperador cayera víctima del culto al gran hombre, como había ocurrido con Luis de Baviera por Wagner, tomó partido contra Eulemburg. Hubo cuatro procesos en ambas direcciones y todo acabó en agua de borrajas. Un favorito de los dioses, de costumbres inusuales, favorecía el mal gusto burgués y anunciaba la ruina de Alemania, portadora de valores guerreros y señoriles.

Más allá del folletín equívoco, valen los argumentos de Kraus: atacó a la prensa amarilla, la persecución judicial, el «infierno cotidiano» y la ruina económica que ponían a los homosexuales en continua amenaza y a merced del lumpen.

«El escándalo empieza cuando la policía le da fin» era uno de sus aforismos. Kraus, naturalista de la sexualidad, veía en la inhibición el gran señuelo del Eros civilizado. El amor desencadenado anhela las cadenas para estimularse. El príncipe desea a la fregona, el cochero es deseado por la duquesa. Los temas de Schnitzler. La ética cristiana reparte a la mujer el papel de la eterna curiosa que todo lo fisga y no cree nada de lo que ve, porque no puede creer. Los amantes tienen grilletes y el ruido de las cadenas son las perversiones.

En curioso paralelo, hablando de «la esperanza amarilla», Kraus compara la sexualidad occidental con la china. En este país, el sexo está desvinculado de toda idea de pecado, los varones adultos aman a los efebos y las mujeres son muy fértiles. Al revés que Occidente. Varones pederastas que ignoran serlo, mujeres que son esposas o prostitutas sin saberlo, comparten en su ignorancia idílica sólo lo primario, lo elemental, lo inocente. Son iguales y no egoístas enmascarados de virtuosos, como nosotros.

El dato clave es la divergente valorización de la virginidad, que es un tesoro en Occidente, en tanto los chinos la anulan apenas la mujer madura sexualmente. Tras la muralla china, todo ocurre a la luz del día. En cambio, en Viena reinan la noche cristiana o la noche freudiana del consultorio, pues el sexo es una enfermedad asistida por los médicos del dolor y el miedo. Los blancos aguardamos al salvador, amarillo como el Sol, Eros desencadenado, para que la cama deje de ser el lugar de la máxima inseguridad. Asociando el sexo con el crimen, la gacetilla escandalosa colabora a mantener el orden.

La vida amorosa de Kraus explica, si ello cabe, algunas de sus teorías y parte de su involución en el tema sexual, que va de Freud a Weininger. También evoca episodios de la vida y de las comedias de Schnitzler, porque siempre estamos cerca de nuestros adversarios. Kraus, que se llevó tan mal con tanta gente, se sentiría molesto con esta aproximación, pero no tendría más remedio que aceptarla.

En 1901 moría Annie Kalmar, tuberculosa actriz del Volkstheater, con la cual estaba en relaciones desde el año anterior. Una escena de *La ronda.* En 1930 le dedicará estos versos:

*Puesto que el placer no agradece ni se apiada,*
*y aniquila la belleza que derrocha,*
*apaga el resplandor que enceguece al hombre*
*y se vuelve, satisfecho, a la profundidad.*

De algún modo, Kraus será fiel a este fantasma enfermo y moribundo, al que no reemplazará nunca y que cristalizará en su memoria, como manera de enfrentamiento

a la muerte, la imagen de una mujer enferma, puro cuerpo doliente y sensible y mudo. En mayo de 1903 se publica el libro de Otto Wininger *Sexo y carácter,* y el joven sexólogo de veintitrés años se suicidará en octubre. Todo esto se precipita como una fuerte influencia sobre Kraus.

En 1904 aparece Helene Kann (Helena la que puede) en el balneario de Ischl. Es la dedicataria de *Sprüche und Widersprüche* (1909), amiga y amante hasta la muerte del escritor, responsable de su archivo y su correspondencia.

En 1913 se conocen con Sidonie Nádherny von Borutin, en cuyo castillo de Janowitz, en Bohemia, Kraus será frecuente huésped. Los tres siguen juntos hasta la muerte de Kraus. Sidonie, marginal dorada, dama de la más alta nobleza austríaca, protectora de los intelectuales, tiene un círculo de escritores «propios» a los que pertenece Rilke, aficionado a estos mecenazgos. En 1915 está a punto de casarse en Roma con el conde Carlo Guicciardini. Kraus va a su encuentro, amenazándola con un suicidio que vaticina antecedente del de ella. La guerra suspende la boda, ya que Austria y los italianos son enemigos.

En èsos años, Kraus, converso, participa de los movimientos católico-judíos organizados por la revista *Der Brenner.* Todo sigue como antes, hasta 1919, en que Sidonie se casa con el conde Max von Thun und Hohenstein, de profesión médico. En seguida se divorcian y Kraus vuelve al castillo desde las navidades de 1920-21. En 1936 Sidonie arrojará su anillo en la tumba de Karl. Guardará las mil cartas enviadas por el amante y morirá exiliada en una clínica de Londres en 1949, tras haber sido expropiados sus bienes el año anterior.

En la Viena de entonces la cesión de amores (entre Félix Salten y Hofmannsthal, por ejemplo) y los triángulos (el formado por Schnitzler, Marie Reinhardt y Mizi Glümer) son casi obligados. Amoríos con fondo de suicidios y duelos pasan de la vida cotidiana en la bohemia dorada a la escena elegante. El amor hace una ronda en que circulan los deseos y la gran ciudad, promiscua y anónima, presta sus calles para encuentros fugaces y apasionados.

A pesar de su definitivo sexismo weiningeriano, Kraus siempre tuvo un criterio liberal acerca de la situación social del amor. Este pertenece a la privacidad y la mujer tiene derecho a no ser degradada por la prensa amarilla como causante de adulterio. Niño mimado que rehuyó el matrimonio y la paternidad, para Kraus la mujer era la pura sensibilidad que ponía a prueba la pura espiritualidad masculina, pero no el objeto en que el hombre se valorizaba como el cazador profesional que sólo habla con los colegas.

Sus aforismos abundan en una satisfecha ironía masculina que trata a la mitad del mundo como el otro mundo. Algunos ejemplos bastan por sí mismos:

> En el hombre la sexualidad es funcional; en la mujer, habitual.
>
> Una mujer tiene tanto espíritu como cuerpo tiene un espejo.
>
> El pensamiento es masculino; la opinión, femenina.
>
> Los celos del hombre son una institución social; la prostitución de la mujer, un impulso natural.
>
> En el hombre el fastidio sigue y debe seguir al goce; en la mujer, el arrepentimiento sigue a la fidelidad.
>
> Ella se dijo: sí, dormir con él, pero sin la menor intimidad.

¿Murió cuando le convenía desaparecer de la historia? Lejos del parlamento republicano, de los pistoleros nazis, del culto a la sangre y la tierra, el último número de la revista había aparecido en febrero, la última conferencia había ocurrido en abril, en poco tiempo, tal vez, los hitlerianos le recordarían su origen judío.

Tras su muerte, su casa y su archivo fueron destruidos. En 1938, Helene Kann fundó un Karl Kraus Archiv en Suiza. En Viena, en 1946, se organizó una Karl Kraus Gesellschaft. No obstante haberse perdido los fondos krausianos de Richard Lanyi y Mechtilde Lichnowsky, la casa Kösel inició la publicación de sus obras en 1952 y su bibliografía fue reconstruida por Otto Kerry y Werner Kraft. En su cincuentenario, su mejor epitafio me parece esta frase del Gran Individuo: *No encontrarás mi nombre en ninguna historia de la literatura.*

BLAS MATAMORO

*Karl Kraus (dibujo de Oskar Kokoschka)*

## BIBLIOGRAFIA


*Text plus Kritik,* volumen colectivo especial dedicado a Karl Kraus; editor: Heinz Ludwig Arnold, München, 1975.

WERNER KRAFT: *Das Ja des Neinsagers. Karl Kraus und seine geistige Welt,* Text plus Kritik, 1974.

JENS MALTE FISCHER: *Karl Kraus Studien zum «Theater der Dichtung» und Kulturkonservatismus,* Scriptor Verlag, 1974.

KARL KRAUS: *Werke* (14 volúmenes), tres volúmenes suplementarios, edición a cargo de Heinrich Fischer, Kösel, München, 1954-1970.

*Die Fackel,* reproducción fotomecánica, 39 volúmenes, Kösel, München, 1968-1973.

KARL KRAUS: *Magie der Sprache. Ein Lesebuch,* edición de Heinrich Fischer, Suhrkampf, 1979.

Traducciones al castellano: *La tercera noche de Walpurgis,* por Pedro Madrigal (Icaria, Barcelona), y *Contra los periodistas,* por Jesús Aguirre (Taurus, Madrid).

CAROLINE KOHN: *Karl Kraus,* Metzler, Stuttgart, 1966 (hay traducción francesa).

WERNER KRAFT: *Karl Kraus. Beiträge zum Verstanduis seines Werkes,* Otto Müller, Salzburg, 1956.

PAUL SCHICK: *Karl Kraus in Selbstzeugnissen und Bildokumenten,* Rohwolt, Hamburg, 1965.

ARNOLDO LIBERMAN: *Gustav Mahler o el corazón abrumado,* Altalena, Madrid, 1982.

WALTER BENJAMIN: «Karl Kraus», en *Illuminationen,* Suhrkampf, 1961.

HANS WEIGEL: *Karl Kraus oder die Macht der Ohnmacht,* Verlag Fritz Molden, Wien, 1968.

WALTER KIAULEHN: *Berlin. Schicksal einer Weltstadt,* DTV, München, 1981.

SIEGFRIED KRACAUER: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit,* Suhrkampf, Frankfurt, 1976.

LISA APPIGNANESI: *The Cabaret,* Studio Vista, London, 1975.

RENATE WAGNER: *Arthur Schnitzler. Eine Biographie,* Fischer, Frankfurt, 1984.

CARL E. SCHORSKE: *Viena Fin-de-Siécle. Política y cultura,* traducción de Iris Menéndez, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

VÍCTOR KRAFT: *El círculo de Viena,* traducción de Francisco Gracia, Taurus, Madrid, 1966.

ALLAN JANIK-STEPHEN TOULMIN: *La Viena de Wittgenstein,* traducción de Ignacio Gómez de Liaño, Taurus, Madrid, 1974.

ERNST FISCHER: *Literatura y crisis de la civilización europea,* traducción de Pedro Madrigal, Icaria, Barcelona, 1977.

LEONHARD REINISCH y otros: *Sociología de los años veinte,* traducción de Pedro de Olózabal, Taurus, Madrid, 1969.