

UNA MODERNIDAD ESCEPTICA*

“En Europa la felicidad termina en Viena” E.M. Cioran
 “El destino de Europa Central parece como la anticipación del
 destino europeo en general, y su cultura adquiere de repente
 una enorme actualidad”
 Milán Kundera

Nadie se atrevería a negar que Viena, al cambiar el siglo, y muy particularmente entre 1897 y 1907 —el decenio durante el que Mahler es director de la Opera— haya sido el escenario geográfico de un conjunto de acontecimientos políticos, de posiciones ideológicas, de creaciones artísticas y literarias de una importancia tal, que hoy somos sus completos deudores. La pregunta que queda es: ¿por qué nos habremos demorado tanto en reconocer la deuda?

No obstante, desde 1904, Apollinaire, en la segunda de sus **Crónicas de Arte** advertía que “las remesas de Viena son muy valiosas”. No obstante, Arthur Schnitzler fue casi inmediatamente traducido. Antes de la Segunda Guerra, Stefan Zweig y Josef Roth eran leídos comúnmente. Y aún más: se sabe del éxito que muy tempranamente alcanzó Freud entre nosotros. Schönberg y su escuela, gracias a Pierre Boulez, comenzaron a figurar en el programa de los conciertos desde los años cincuenta. Y ¿qué joven estudiante durante esos mismos años no se deleitaba yendo al cine a ver las películas de Lang, de Stroheim, de Stenberg? ¿Qué faltaba entonces para que finalmente se adquiriera conciencia de que todos esos nombres, y varios otros, se nutrían de una misma cultura, se habían educado en un mismo lugar, se conocían estrechamente, habían participado del mismo destino, habían abierto los mismos caminos?

¿Hacia acaso falta, para que adquiriéramos conciencia de esta extraordinaria unidad cultural del mundo vienés, de esta *koïné* única en Europa moderna, que llegáramos, también nosotros, al fin de siglo? Como Cioran y Kundera nos lo advierten, ¿es preciso ver en

* El texto original francés apareció en el libro **Vienne 1880-1938. L'apocalypse joyeuse**, editado por el Centro Georges Pompidou, París, 1986, pp. 46-57. La versión española es de Lisímaco Parra París, profesor de la Universidad Nacional de Colombia.

la **Finis Austriae** la prefiguración y algo así como la repetición general, brillante y muy esperada, de eso que Europa, en este otro **Finis saeculi**, está hoy en camino de vivir? ¿Sería Viena el rechazo de Europa contemporánea, o mejor, su mala conciencia, como para que tres generaciones hayan sido necesarias antes de que se declararan no sólo las herederas espirituales sino para que reconocieran que son el mismo objeto de maldición?

Veo con claridad una razón para este engeguimiento, para esta voluntad de retrasar el momento de abrir los ojos. Ocurre que de la modernidad nos hemos hecho una idea optimista. A pesar de las advertencias de Baudelaire, hemos confundido "lo moderno" con "la vanguardia", olvidando al hacer esto que si la noción de moderno, desde sus orígenes en el siglo XII, pertenece al patrimonio europeo en su conjunto, la idea de "vanguardia", nacida hacia 1830 en los círculos saint-simonianos, tan solo pertenece a Europa occidental. La vanguardia no es sino una idea fragmentaria de la modernidad. Reconocer a Viena era reconocer que el vanguardismo no era más que una actitud, si no falsa, al menos tan parcial que no daba para nada cuenta de los movimientos que han agitado en profundidad a nuestro siglo.

La "revolución" cubista, el futurismo, el surrealismo nunca han inquietado más que a círculos restringidos. Remolinos manieristas de formas, ligeros estremecimientos del pensamiento, sólo una pequeña clientela admiraba su agilidad y agitación. En cambio, no existe alguien que se haya aproximado a la obra de los vieneses, trátase de pintores, de arquitectos, de escritores, de filósofos, sin que haya sido tocado en el corazón como por una enfermedad duradera, tal vez mortal.

Ocurre que la vanguardia en sus numerosos avatares es, por esencia, una utopía: sus sucesivas proposiciones no tienen consecuencias en el mundo concreto. Viena, en cambio, fue un lugar real, y este nombre, el único femenino de todas las metrópolis de Europa moderna, designaba en efecto el corazón de un continente que era una unidad intelectual, sensible y espiritual. Con lo que ocurrió allí, antes de que esta unidad se dislocara, nadie puede simplemente deleitarse; tampoco puede ahorrarse nada. Se puede imaginar, por ejemplo, el pensamiento contemporáneo sin muchos de los nombres con los que se engordan los medios; no se lo puede imaginar sin Ernst Mach, Freud o Wittgenstein. No se trata tan solo de todo nuestro **habitus** cultural que ha sido modelado por lo que allí se urdió, y allí, en primer lugar, al comienzo del siglo, nuestra manera de pensar y de razonar, nuestra manera de construir, nuestra manera de escuchar; son también nuestra misma vida inconsciente, nuestros sueños, nuestras noches las que por lo demás están bajo su imperio.

¿Por qué nos hemos demorado tanto en mirarnos en el espejo que nos ofrece la **Nuda Veritas** de Klimt? ¿Y en esta mirada acaso no hemos reconocido sino a tientas lo que veíamos? Algunos escritores primero, un psicólogo luego, algunos compositores tardíamente, los arquitectos muy recientemente, los pintores finalmente, antes de aprehender su unidad. La imagen una vez reconstituida, ¿es tan aterradora, tan petrificante?

En 1897, cuando aparece el primer número de **Ver Sacrum**, nace el término "Secesión". Trece años antes, cuando los artistas franceses quisieron distinguirse del arte oficial de los Salones, anticiparon el nombre de "Independientes". La distinción es importante. Señala la distancia que separa a una tradición de vanguardia, adornada con una connotación militar, de una tradición moderna, que no se contenta con innovar, sino que, en el mismo movimiento, recapitula. Recordando el aspecto marcial de la vanguardia, señalemos que una guerra de independencia no es una guerra de secesión. La primera se lleva a cabo entre países extranjeros: la victoria buscada es aquella que se gana contra la tutela

de una autoridad exterior. Una guerra de secesión se libra dentro de las fronteras de un mismo país. Es una especie de guerra civil. Lo que está en juego no es lo mismo. La secesión, en un primer momento, aparece más violenta pero menos radical que la independencia. Aquélla rompe el contrato social de una comunidad, ésta aspira a crear su propio contrato. El movimiento que las conduce es diferente: la guerra de independencia es ofensiva, arremete, expulsa al adversario fuera de lo que considera como su territorio. No termina sino hasta que ha conquistado sus nuevos campos. La secesión, a la inversa, es un movimiento de retirada, de implosión —lo que la etimología nos confirma, *secedere*, retirarse. El secesionista se aísla, se retira, se sumerge en el interior de un territorio que no deja de ser el suyo. El independentista, que gana territorios nuevos, prescribe sus propias leyes, edifica su propio régimen. Una guerra de independencia se cree y se llama revolucionaria. El secesionista es más bien un sismático, un reformador, un disidente.

Viena, tan segura a comienzos del siglo de la universalidad y de la perfección de su cultura —completud de la que la Ring-strasse acaba de ofrecerle el suntuoso teatro de piedra—, Viena cosmopolita, que acoge en ella todas las ideas, todos los gustos, todos los estilos, todas las lenguas que merecen ser pensadas, habladas o sentidas, Viena que no cuestiona sus propias fronteras, segura como está de contenerlas todas. Los manifiestos, los conflictos, los escándalos que la atraviesan son internos. Las querellas de vecindad y de competencia —*Grenzenüberschreitung*— se agitan dentro de los límites que ella se ha dado. No apunta al internacionalismo de las corrientes al que las otras corrientes de vanguardia en Europa aspirarán. Viena es el microcosmos dentro del que un Imperio, agitado, dislocado en su interior, y a punto de romperse, refleja sus disensiones. La *Sprachkritik*, la génesis del psicoanálisis, el dodecafonismo, el desasimiento de las fachadas, de los inmuebles: cada vez es un patrimonio, lingüístico, psicológico, musical, arquitectónico, sobre el que se disputa su sentido; no es un botín extranjero, ni una riqueza distinta buscada para apoderársela.

La modernidad vienesa no tiene pues las mismas características que una vanguardia llamada revolucionaria, como lo fueron el futurismo italiano o el productivismo ruso. Los italianos, los rusos y bajo diversos títulos los dadaístas y los surrealistas franceses toman posesión del siglo XX como de un territorio virgen. Haciendo tabla rasa del pasado, su primera preocupación es el deseo de abatir todos los monumentos que pudiesen existir antes que ellos —entendiendo por “monumentos” los testimonios o memorias de una cultura— tal como el vencedor de una guerra de independencia no tiene prisa más grande que la de suprimir las efigies que le recuerdan al antiguo poderoso, las estatuas, los billetes de banco, las estampillas, todos los símbolos y los emblemas de una autoridad detestada. El secesionista no destruye nada, no arrasa con nada. Como contrapartida, cambia el sentido de las obras del pasado. Hace secesión precisamente porque ya no participa de la interpretación común dada a un patrimonio; por lo tanto, no destruye ese patrimonio. Se puede decir que el pasado es su principal obsesión, no el porvenir. Si la vanguardia, que calca su esfuerzo del modelo de una guerra de independencia, nace de una aspiración hacia el futuro, la modernidad secesionista nace de una desazón con el pasado. Una proyecta una fundación, la otra contesta una tradición. La primera participa de un mito que es el mito de la revolución —y se conoce la crítica que hará Raymond Aron de esta vanguardia artística que, obnubilada por el prestigio de la creación estética *ab nihilo*, sueña con una aventura realizada en común con la vanguardia política. Su padre espiritual es Karl Marx —o cualquier otra figura del mesianismo socialista, Sorel en el caso de los italianos. La segunda participa no del mito, de la revolución y de la *Innovatio*, sino del mito de una regeneración, y de la *renovatio*. No es por azar que el título de la más influyente revista del movimiento secesionista sea *Ver Sacrum* —la primavera sagrada.

El movimiento se funda en una autocrítica, un autoanálisis, léase una autodepreciación empujada hasta el odio de sí y de lo que se representa, que reúne lo que Freud, hacia el fin del período considerado, llamará **Das Unbehagen In der Kultur**, un malestar en la cultura. Y aquí sería preciso preguntarse de manera más exacta sobre la influencia que el pensamiento judío pudo tener en la configuración de este dardo. ¿Hasta qué punto el rechazo a interesarse en la historia como recuento de acontecimientos realmente ocurridos, y como anuncio de aquéllos que vendrán, que se pronuncia en nombre de una **memoria** de lo que ha tenido lugar de una vez por todas, y de la que no importa discutir ya el sentido sino el grado de realidad, hasta qué punto se trata de un reflejo judaico? Una memoria más preciosa que la historia: a una vanguardia progresista, optimista, de naturaleza prometética, que va hacia adelante quemando detrás de ella todo lo que la retenía en el pasado, la modernidad vienesa opone una reflexión crítica, es decir pesimista, de naturaleza epimetética, tanto más lúcida cuanto que es escéptica y que no tiene posibilidad de esclarecer su propia marcha sino esclareciendo su propio pasado.

El término **Die Jungen** (los jóvenes), que designará todo aquello que en Viena suene a innovadores y agitadores, se aplica en primer lugar, en los años 1870, como lo recuerda Carl Schorske, a los círculos políticos que contestan la tradición liberal clásica. Tan solo una decena de años más tarde el término acabó por extenderse a la disidencia literaria, artística, filosófica: por ejemplo a los escritores del **Jung Wien**, luego a los artistas del **Jugendstil** y finalmente a los pensadores del **Jung Wiener Kreis**.

Esta cronología tiene importancia; el esquema tradicional y optimista (saint-simoniano) hace de la vanguardia artística el signo precursor a la vez que el paradigma de la vanguardia en política (y con seguridad, quien quisiera reforzar esta imagen podría pensar en esas ilustraciones en las que se ve a Trotsky, en el Café Central, conversando con los grandes espíritus del lugar. Por mi parte, veo más bien el horror del mundo moderno que vió fraternizar a los verdugos con las víctimas). Aquí, por el contrario, es la innovación en política, la fuerza viva del político las que se adelantan a la innovación estética. Ahora bien, este tono nuevo en política no es el de un progreso sino el de una regresión, de una reacción, la negación misma de la racionalidad salida de la Ilustración. La modernidad política en este fin de siglo es la institucionalización, en el año 1880, del antisemitismo, y la institucionalización del nacionalismo pangermánico; dos masas críticas que, una vez puestas en contacto, producirán en ese mismo lugar, Viena, la reacción en cadena del nazismo.

Y es sobre este fondo de reacción, que obstruye por así decirlo el horizonte del pensamiento, que un pensamiento se desarrolla; también se denomina innovador y se acicala con el prestigio del carácter juvenil, sabiéndose siempre y perfectamente impotente para cambiar el curso de las cosas. Y tanto más vivo, áspero, brillante y apresurado por terminar con él, cuanto que se sabe impotente; tanto más libre en su terreno, cuanto se sabe muerto para el mundo.

El nacimiento de este radicalismo en la literatura, las artes, la arquitectura, las ciencias, del que todavía vivimos, no habría existido en Viena, si este pensamiento no se hubiera sentido tan quebrantado en el orden de lo temporal, y como si ya se hubiese experimentado muerto.

La vanguardia occidental no sólo acompaña al curso de la Historia, sino que pretende cumplirlo. Su moral es la de los vencedores. Ahora bien, la Historia es siempre la de los vencedores, una ilusión retrospectiva, una mentira. Pero la modernidad vienesa no sería tan verdadera, tan desesperadamente verdadera, y por lo demás tan válida ante nuestros

ojos hoy, resucitada como lo es de entre los muertos, sino porque sabiendo que la historia la había abandonado, sólo le quedaba pensar más allá de la historia, que es también el más allá del pensamiento: pensar propiamente la muerte del pensamiento.

Pero, ¿qué es un pensamiento del más allá de la muerte sino un pensamiento del apocalipsis, ese otro nombre con el que se designa el fin de un mundo? Sólo cuando todos los caminos terrestres se han cerrado y tampoco el futuro se muestra como depositario de una promesa sino de una abominación, sólo entonces hay posibilidad de que la revelación tenga lugar. Ese lugar ha sido Viena.

Y es que, en efecto, más allá de su desencanto, del sentimiento tan vivo de su impotencia o de su inutilidad que lanzará a tantos de ellos al suicidio, existe en todos los pensadores, actores y autores de la modernidad vienesa algo de iluminación o de júbilo. Júbilo freudiano de la revelación hecha en el hotel Bellevue, júbilo krausiano de dejar aplastada a la idiotez burguesa, júbilo mahleriano de tocar fondo... "El Apocalipsis festivo" dirá de esos años Hermann Broch. Pero "fröhlich" no es la alegría franca de los valeses de Strauss o de los festines de Makart, sino que es más bien la conciencia jubilosa de haber alcanzado una revelación, de haber triunfado un instante en el orden del espíritu, cuando se sabe que desde siempre se ha perdido en el orden de la carne.

Herzl, Kraus, Mahler, Schönberg son en un cierto sentido, iluminados que tienen el sentimiento de tener razón contra todos, lo cual es, como se sabe, una definición posible del loco. Ellos tienen razón contra todos, porque "todos" dejaron de conformarse según la razón. El fin del contrato social, para cuya prórroga no fue suficiente la "sabiduría" de Francisco José y que significa el ascenso de las demagogias populista e irracionales, es también el comienzo de esta inmersión en una otra parte, no una otra parte exógena, ni una huida en el exotismo (nada será más ajeno a la modernidad vienesa que la apelación a las islas, la fascinación por las lontananzas, la adoración de los Cafres y los Papuas de las que nuestras vanguardias se nutrirán), sino aquí mismo, en esta Viena que definitivamente no puede abandonarse, aun cuando se la odie. ¿Inmersión hacia qué?, ¿cuál fondo? ¿En contraste con la solidez terrena, burguesa, positivista de los **Gründerjahre**, cuál es el abismo que se vislumbra en estos **Untergrundjahre**? ¿Qué quiere decir hacer secesión cuando, supuestamente, ser vencedor os está negado?

Si la modernidad vienesa nos fascina tanto, en este otro fin de siglo, es ciertamente porque ella señala el primer sobresalto de la cultura clásica del individuo, mientras que la cultura moderna de la masa, en el sentido en que Canetti entiende este término, la ha destruido ya. Utilizo a propósito dos veces los términos "modernidad" y "moderno" en dos sentidos aparentemente antinómicos para mostrar que el mismo proceso que produjo la modernidad en política, produjo la modernidad en arte. Y si esta última se acicala con los colores de la libertad, es para esconder mejor a la primera que nos muestra el rostro del terror. Terror y modernidad, masificación totalitaria y exaltación irracional del **novum** son una sola y misma cosa. Viena fue la primera en hacer este experimento. El establecimiento de regímenes políticos de masa nos suministra la prueba: cuando la modernidad en política accede al poder, se deshace de los oropeles de la modernidad en arte que le sirvieron para avanzar enmascarada. Una vez instalado Mussolini, Marinetti, su grotesca prefiguración, cae en el olvido. Una vez Lenin en su sitio, Mařakovski y algunos otros pueden escoger entre el suicidio o el partido. Una vez Hitler consolidado, Barlach, Nolde y Gottfried Benn, cuyo "expresionismo" se acoplaba bien con el romanticismo negro, son proscritos. Entonces el arte vuelve a ser aquello que es para una clase de filisteos y de recién llegados: kitsch y abotagamiento.

Dicho de otra manera, la pregunta que se plantea es: frente a la política de un Lueger, tan progresista, tan socialista, tan ilustrada y tan antisemita (frente a este furor renovador, Karl Kraus anotará simplemente: "Wien wird zur Grosstadt demoliert"), frente a la acción de un Schönerer, sagrado caballero de los Tiempos Modernos y salvador del nacionalismo alemán, ¿qué pueden por lo demás la literatura, la filosofía y las artes sino testimoniar un último sobreesfuerzo del espíritu individual, tanto más violento y conmovedor cuanto que se sabe sin poder?

¿Cómo preservar la cultura, fenómeno precario de una pequeña élite, en el mundo de la modernidad, dominado por la técnica y por los medios de comunicación? ¿Qué quiere decir la palabra "cultura" frente al embrutecimiento ideológico y periodístico que ha llegado a ser la base de los tiempos llamados modernos? También de eso fue Viena el laboratorio. El aprendizaje de una marginalidad. Aprender que la idea de cultura, sobre la que se había fundado, en el siglo XVIII, la unidad europea, ha comenzado a desaparecer del corazón de Europa.

Cuando en 1896, dos años pues antes de que Klimt consagrara bautismalmente el término, Herzl lanza la teoría del retorno a Sion; es ciertamente el primer actor político de una "secesión". **Secessio plebis** a la romana, mediante la cual la plebe, la población judía de los **shtetl**, es invitada a retirarse de la **res publica** vienesa al Aventino del **Judenstaat** porque ella considera que el gobierno de los patricios ha fracasado. Secesión política de igual consecuencia la del austrorromanticismo, que niega a la monarquía del Danubio su poder quasi milenario.

Pero estas rupturas del contrato político que ligaba al individuo con la sociedad se refuerzan con otra ruptura más decisiva, más esencial, más irreversible: aquella en la que el individuo mira al contrato, en el que desde siempre había creído, como caduco junto consigo mismo. El "yo", escribirá Musil en los años veinte, pensando en ese comienzo de siglo que vio deshacerse estas unidades, "el yo ya no es lo que era hasta ahora, un soberano que promulga edictos".

Desde 1886, Ernst Mach, en su **Análisis de las sensaciones**, había demostrado con el rigor del físico y del nominalista que era, que el yo no es más que una ilusión conveniente de la conciencia, de hecho un agregado aleatorio de sensaciones transitivas. Al respecto, ¿es necesario evocar a Schopenhauer, al influjo de un Oriente tan próximo, al budismo? Ocurre siempre que esta idea, según la cual el yo no es sino una ilusión, algo así como una llama inmaterial de la que sólo la continuidad de alguna manera plástica perpetúa la apariencia ante nuestros ojos, obsesionará de manera persistente a los escritores y pensadores de la época. A su vez, en 1900, Freud, explorando el camino real de los sueños, anunciará que el yo ya no es el amo en su propia casa. Imaginando una nueva ciencia de la investigación de la *psyche*, anticipa que su capa más profunda, inconsciente, es "**zeitlos**", vacía de tiempo. Dicho de otra manera, el alma humana en sus profundidades, no está regida por el curso de la historia. Aquello que constituye al hombre como hombre no tiene esencia histórica. Si el hombre tiene que encontrarse, no es en la realización de algún proyecto, sino reencontrándose en la patria perdida de la infancia. El hombre clásico miraba hacia la muerte, vista como cumplimiento de la vida. Su estética era la de un **ars moriendi**. Su ética, el dominio de las pasiones. El hombre bien nacido pensaba al mundo en estrecha unidad con sus actos. Spinoza: nul hiatus entre el verbo y el tránsito al acto. El pensamiento del hombre moderno, del hombre freudiano, mira a la inversa hacia la cuna. Por definición no hay hombre "bien nacido". Estigmatizada, la vida se convierte en el ensayo repetido indefinidamente de nacer bien. El psicoanálisis supone que aún no se está en el mundo. El origen, ya no el fin, se convierte en la gran preocupación de la existencia. La es-

tética del hombre moderno se convierte en un *ars nascendi* (pensemos aquí, de pasada, en la recurrencia al tema de la mujer grávida en Klimt, en Schiele...) La ética del hombre moderno se convierte en un dominio de las acciones. El flujo liberado del verbo debe llenar el hiato permanente que separa, en adelante, al deseo del tránsito al acto.

"Cacania, escribirá también Musil, era en el actual capítulo de la evolución, el primer país al que Dios hubo de retirar su crédito, el gusto de vivir, la fe en sí y la capacidad que tienen todos los estados civilizados de propagar a lo lejos la conveniente ilusión de que tienen una misión por cumplir".

Ahora bien, es precisamente en esta conveniente ilusión de una misión por cumplir en donde se fundamenta todo proyecto de vanguardia. Es allí donde vanguardia estética y vanguardia política se confunden, o creen confundirse, fortaleciendo sus intenciones y uniendo sus esfuerzos. El futurismo italiano y el perspectivismo ruso se identifican en la lucha por una unidad nacional, una guerra de independencia, en la victoria del proletariado, tal como en Inglaterra y Francia, más tarde, el vorticismismo y el Espíritu Nuevo pretenderán anunciar el ascenso de nuevas clases, preparar el acceso de una nueva tecnocracia, que hará sus sacrificios ante los poderes de la máquina, ante el Dios-motor, igual a como los fisiócratas, en el siglo XVIII, creyeron en las riquezas de la tierra. Los innumerables "manifiestos" que fundan los proyectos de estas vanguardias resuenan en cada línea con la palabra "nosotros", y el futuro es el único tiempo utilizado. "Nosotros haremos esto, nosotros destruiremos aquello..." "La roca de la palabra nosotros..." se lee en el manifiesto ruso **Una bofetada al gusto público**. Pero decir "nosotros" es suponer un "yo"; usar el futuro, es creer en un progreso. Dos postulados que, precisamente, como medida previa, la modernidad vienesa se empeñó en rechazar, rompiendo el contrato social que autoriza un proyecto político y rompiendo el contrato individual que permite creer en la realidad del yo.

La tercera ruptura, finalmente, es la del contrato realizado con el lenguaje: esa confianza hacia los signos que nos autoriza a comunicarnos. "Palabras en libertad", collages, tipografías resplandecientes, "zaoum" de los rusos, neologismos, caligramas... la creencia de las vanguardias en el poder de las palabras es una fe ciega. La palabra expresa y su poder de expresión parece ilimitado. ¿Se queda corto? Pues entonces se inventan nuevas, inéditas, sorprendentes. El dadaísmo y el surrealismo tendrán su pastura en esta ideología libertaria del lenguaje. Todo lo opuesto, en la modernidad vienesa la palabra está afectada por la sospecha. No dice nada del mundo, y sus articulaciones sintácticas no conducen a lógica alguna que permitiera aprehender lo real. Del silencio de Lord Chandos al grito final de Moisés en la última ópera de Schönberg, "Oh palabra, palabra que me falta", de los análisis de Wittgenstein a la posición moral de Karl Kraus, de Fritz Mauthner denunciando la abstracción del lenguaje a Freud que persigue incansablemente los lapsus, todo el pensamiento vienes no deja de afirmar su desconfianza en esta gigantesca construcción inmaterial que es la **Muttersprache**, tan artificial, arbitraria, quebradiza, tan vulnerable como el Imperio mismo, con sus múltiples fronteras, sus nacionalidades, sus leyes, sus códigos, sus lenguas. La patria ya no significa gran cosa: ¿qué puede significar aún esa patria que es la lengua?

¿Cómo romper entonces con las instituciones cuya caducidad se ha reconocido, con las formas cuyo carácter desueto se conoce, modos de pensar en los que se ha reconocido el error, cómo innovar, crear en un mundo que se sabe condenado? ¿Cómo separarse del pasado, cuando se sabe que el porvenir ha prescrito su plazo? ¿Es posible imaginar una vanguardia que no sea optimista, una vanguardia desencantada? ¿Un futurismo sin ilusión? ¿Un proyecto hipocondríaco? Freud, en sus primeros trabajos sobre la histeria, dice que los histéricos son gentes que sufren principalmente de reminiscencias. "Un his-

térico es alguien que tiene demasiados recuerdos, alguien a quien los recuerdos invaden y ya no pueden defenderse de ellos". ¿Cómo deshacerse de un pasado demasiado rico sin sucumbir a la ilusión de un futuro?

Marinetti sueña con arrasar Venecia y hacer pasar una autopista sobre el Gran Canal. Pero Hofmannsthal escribe una **Venecia preservada** y, en la **Muerte de Tiziano** dice que, sin la existencia de los grandes maestros,

No tendríamos sino una existencia crepuscular
Nuestra vida no tendría ningún sentido.

De manera más general, Marinetti y los futuristas italianos, así como Kropotkin y los anarquistas rusos, o André Breton y las vanguardias francesas, siempre quisieron quemar los museos y las obras maestras, declarar la guerra a las bibliotecas y al saber, insinuar el proceso contra los grandes escritores, excomulgar a sus pares. Estas gaminerías son hoy delicias para los colegiales, pero los acontecimientos políticos, después de 1933, les conferirán una siniestra realidad. En cambio, ninguna cultura estuvo tan obsesionada por la idea del Museo y de la Biblioteca, salvo Alejandría, como la cultura vienesa. Gottfried Semper, Sitte, Otto Wagner multiplican los proyectos para museos. Museos de ciencias, museos de historia, museos de arte, museos de nuestro tiempo: el museo se convierte en la forma suprema de la arquitectura. Es en el siglo XX, en el espíritu de estos arquitectos, lo que el templo fue para los egipcios, la catedral para la Edad Media, el palacio para la cultura clásica. En cuanto a la biblioteca, sus rayos infinitos están en el corazón de la obra de Musil, de Broch, y, ciertamente, de Elías Canetti.

Frente a la Arremetida hacia el futuro, al culto de la Historia, a ese mito invertido de la Edad de Oro que atraviesan a todas las corrientes de la vanguardia occidental, se oponen en Viena la inmersión en el tiempo, el culto de la Memoria, la búsqueda de las huellas en las que se recupera el sentido. Freud se planteará la pregunta de saber qué valdrán en una civilización ilustrada las ideologías religiosas que aseguraban hasta ese momento la cohesión del **socius**. Pero la utopía vanguardista es ella misma una forma de religión. Mucho más que el porvenir de una ilusión, lo que aquí está en cuestión es la ilusión de un porvenir. La anti-ciudad futurista que imaginan Malevich, Sant'Elia y Mondrian es Perla; en la ciudad que describe Alfred Kubin en su novela **El otro lado**, lo nuevo no tiene derecho de ciudadanía.

¿Podría decirse que un adolfismo difuso, tan propio de los períodos de Restauración que ilustra un Benjamín Constant, impregna a esta modernidad vienesa que no gusta ni aborda la novedad sino sabiendo que dicha novedad no está destinada a durar, y que sabe, desde los primeros momentos de su arranque, que el futuro no le pertenece? De ahí su aspecto áspero, cortante, decisivo y como definitivo. Por una paradoja, que no será tal sino para los ingenuos, es de ella, que se sabía amenazada, que desconfía de un absoluto, de donde hoy extraemos beneficios relativos; las otras vanguardias, que se creían detentadoras de un saber absoluto, ya se han convertido en objetos de museo. En el **Caballero de la Rosa**, la Mariscala se compromete en amores sin ilusión, sabiendo que apenas durarán, frente a una rival más joven y más bella. No obstante, vive ese amor.

En 1920, Freud escribe **Más allá del principio del placer**. Allí introduce una noción nueva que, si no arruina retrospectivamente el edificio analítico, lo agrieta de manera irremediable: el **Todestrieb**, la pulsión de muerte. La pulsión primitiva no es Eros, es la muerte. Toda pulsión, en tanto que tal, es pulsión de muerte, tendencia fundamental del ser, en su deseo de disminuir las tensiones que lo habitan, a retornar a un estado inorgánico. En

el corazón de esta pulsión se alberga una extraña compulsión de repetición que conduce al ser humano a encontrar placer, por mórbido que parezca, en el regreso de una situación penosa.

¿Qué imagen más fuerte de la sensibilidad vienesa y del desgarramiento que la atraviesa podría ofrecerse? Tal como el niño descrito por Freud, que arroja su juguete delante para hacerlo desaparecer, las vanguardias han jugado con las palabras, las formas, las ideas. Pero al hacer esto, no han guardado del movimiento más que su vaivén, su primer gesto: el **dale, dale**, adelante, siempre más lejos, como si la actividad del hombre sólo estuviera guiada por Eros, la energía, la pasión, la búsqueda de lo nuevo, la esperanza de la conquista. Pero estas vanguardias se obcecaron; ingenuas, rechazaban esa otra mitad de la verdad, ese da que, con obstinación, hace reaparecer al objeto, redibuja la figura de la ausencia, hace renacer la angustia. La contradicción, la complejidad, la riqueza única de la modernidad vienesa reside en que mostró que toda conquista verdadera en el terreno del espíritu, así fuera un avance se llevaba a cabo en una repetición.

