

Francisco Jarauta

# «1911: disolución y metamorfosis»

Con el título «1911: disolución y metamorfosis (Paisajes y figuras del inicio del siglo)», Francisco Jarauta, catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia, dio en la Fundación un ciclo de cuatro conferencias, del 20 al 29 de febrero, dentro de los Cursos universitarios de esta institución.

Los temas de las cuatro conferencias fueron: «Paisajes danubianos», «Schönberg-Kandinsky: primer encuentro», «Rilke camino de Duino» y «Kafka y la mirada de Gregor Samsa».

Se ofrece a continuación un resumen de sus intervenciones.

Ha sido Walter Benjamin el primero en relacionar con Karl Kraus el motivo, frecuente en antiguos grabados, de un mensajero que, gritando, los cabellos desgreñados y llevando un escrito en la mano, irrumpe en la escena para anunciar guerras y pestilencias, asesinatos y sufrimientos, incendios e inundaciones. Son las páginas de *Die Fackel*, que, como el mismo Benjamin recuerda, habría que entender con el significado que esta palabra, *Antorcha*, tiene en Shakespeare; las que, llenas de traiciones, terremotos, veneno y fuego para el *mundus intelligibilis*, recorren esa Austria finisecular que el barón Viktor Andrian-Werburg había definido como un nombre imaginario y que Diótima, la heroína musiliana del *Hombre sin atributos*, reconocería ser de alguna forma el mundo entero. Son «los últimos días de la humanidad», que dirá Kraus, mirando de frente, sin alusión ni nostalgia, ese dramático cambio con el que se inaugura el siglo. Él, que se reconocerá «apenas uno de los epígonos que habitan la vieja casa del lenguaje», tal como escribe en uno de sus más bellos poemas, no hace más que invocar una nueva disolución y metamorfosis que llegan bajo la forma de un mar exterminado y que define un tiempo en el que se invierten los grandes discursos de la época moderna, dando lugar al experi-

mento que configura el arte y la cultura de nuestro siglo y que no es otro que el del nihilismo. Nihilismo que, como Nietzsche había afirmado, es el verdadero horizonte de la cultura occidental y su destino.

## *La crisis del «fin-de-siècle»*

En efecto, si la *Chandosbrief* de Hoffmansthal, aparecida en el berlinés *Der Tag* el 18 y 19 de octubre de 1901, había sido interpretada como el verdadero manifiesto de la crisis del *fin-de-siècle*, al enunciar «aquella extrañeza, irregularidad o enfermedad del espíritu», incapaz de pensar o hablar coherentemente sobre cualquier cosa, imposibilidad derivada del hundimiento de aquel orden dominado por el poder de la forma, la «profunda, verdadera, íntima forma», capaz de representar la verdad del mundo y expresar su medida, son ahora las páginas de *Die Fackel* el verdadero registro de una época que, como Kraus indicará, hay que entender como un *Gedankenexperiment*, una especie de laboratorio espiritual, en el que se disuelven los viejos discursos, al tiempo que crecen los nuevos, ajenos ya a la ilusión fundamental que había regido la estrategia de la cultura del clasicismo y que no era otra que la de la simetría o



**Francisco Jarauta** realizó estudios de Historia, Historia del Arte y Filosofía en las Universidades de Valencia, Roma, Münster-Westfalen y París. Es catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia. Sus trabajos se orientan especialmente hacia la filosofía de la cultura, la estética y la teoría del arte. Director de la colección «Arquitectura» y miembro del grupo «Géo-philosophie de l'Europe», de Estrasburgo, es vicepresidente del Patronato del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Autor de *Tensiones del arte y la cultura en el fin de siglo* (1993), *Pensar – Componer/Construir – habitar* (1994) y *Otra mirada sobre la época* (1994), entre otros libros.

correspondencia del orden del lenguaje y el orden del mundo.

Toda la literatura austríaca de fin de siglo es un desenmascaramiento de esta crisis: de Hoffmansthal a Musil, de Andrian a Rilke, de Peter Altenberg a Broch o Canetti, los escritores austríacos denuncian la insuficiencia del lenguaje, incapaz ya de expresar el fluir indistinto de la vida, y el naufragio de un sujeto, impotente para poner entre sí y el caos vital la red del lenguaje, disolviéndose así en una especie de río de sensaciones y representaciones. Y si «la vida ya no habita más en el todo», como escribirá Musil en sus *Diarios*, citando a Nietzsche, otro tanto vale para la difi-

cultad de un saber acerca del mundo. La gran influencia de Mach en la literatura austríaca, el trabajo de divulgación y crítica llevado a cabo por Hermann Bahr, Boltzmann y otros, no sólo problematizará la concepción tradicional del mundo, sino que afectará igualmente a las ciencias, en especial a las matemáticas y la filosofía, destruyendo la posibilidad de fundarlas objetivamente, reduciendo el fundamento a mera convención operativa. La imagen y el modelo hallan su validez no en el pretendido acercamiento a un valor hipotético, sino en la funcionalidad de su mecanismo. Este saber hipotético que, para Musil, define el nuevo orden del saber, irrumpe de manera violenta en el viejo sistema de representaciones, cuya validez es ahora objeto de la más radical de las sospechas. Y si, por una parte, el nuevo saber deja en suspenso todos aquellos sistemas de representaciones heredados, por otra, inaugura un orden de lo posible hacia el que se orientará el trabajo todo de la cultura *mitteleuropea*.

### *La construcción de una nueva cultura*

La construcción de nuevos lenguajes, de nuevas gramáticas filosóficas, científicas o artísticas, en una estrecha relación de instancias y necesidades éticas, se constituirá en las estrategias orientativas de lo nuevo. Y junto a ello, la apariencia de un «arte nervioso» –un *Nervenkunst*– que responde a una fiebre estimulante, una especie de pensamiento febril, con el que oponerse a la vieja metafísica, al intelectualismo filosófico y al viejo lenguaje de las artes, *die alte Sprache*, como escribirá Hermann Bahr en *Die Überwindung des Naturalismus* (1891), aquel viejo lenguaje que reducía y sometía la vida a una conexión de «secuencias lógicas o a lo más sentimentales».

Nacerá así una nueva concepción del mundo y de la vida en la que ética y estética son una misma cosa. Wittgenstein



Arnold Schönberg

lo anotará en el *Tractatus logico-philosophicus*: «Ética y estética son una sola cosa», y Mu-

sil, años después, en el *Hombre sin atributos*, dirá que el hombre nuevo, que posee el sentido de la posibilidad, trata la realidad como una tarea y una invención. Y es esta misma intención ética la que llevará a Schönberg a revisar la matriz de la composición musical. En su análisis de *Die glückliche Hand*, confesará que buscaba «leyes más profundas que las que rigen el material musical mismo», como si se tratara de explorar en una esfera interior desde la que proyectar aquella forma o construcción de lo posible que, en este caso, diera vida a la invención musical.

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

Esta posición ética de la cultura vienesa de primeros de siglo adquiere su dimensión real si la contrastamos con un mundo de formas, ajeno totalmente a las intenciones anteriormente señaladas y sometido a una legalidad vacía, capaz de convertirse, dirá Kraus, en crueldad ilimitada. Es la Cacanía de Musil la mejor representación de este mundo que

termina. Su *ethos*, una «fuga hacia la ley», que es tanto como decir un abandono de las viejas formas y un esfuerzo, que caracterizará a toda la literatura *mitteleuropea*, por construir una nueva cultura. Bien es cierto que desde el punto de vista sociológico la «fuga hacia la ley» puede entenderse como reacción a la conciencia de precariedad que se derivaba de la extrema impotencia que travesaba todos los aspectos de la vida, hasta el extremo, dirá Musil, de que «la propia existencia no tiene ya razones suficientes». Es este *vacuum* sobre el que está construido el Imperio el que genera no sólo una pérdida de legitimidad, explícita en todas las formas de la vida civil, sino el malestar que recorre e impregna la existencia, ese mundo de fantasmas que Kraus y Musil parodiarán hasta el límite, dejando en evidencia el sinsentido de una cultura incapaz ya de pensar la vida.

Esta perspectiva de fondo es la que encontramos en una amplia tradición que recorre por igual filosofía y literatura, política y arte: la reconocemos en la dicotomía *Lebenswelt/Objektivismus* de Husserl, en lo «místico que se muestra en el mundo» de Wittgenstein, en la «masa que arrastra» de Canetti, en el *kitsch* que Broch advierte como nuevo sistema del gusto, en la sexualidad de Freud (Jung recuerda que para Freud la sexualidad era un baluarte contra la marea negra de la hipocresía), en la legalidad ajena a la vida tal como Kafka la expresa en su obra, en la grotesca tentativa del buen soldado Svejik por servir al Estado con todas sus fuerzas, lo que se traduce en verdaderos desastres (Hasek), etc. A la parodia de lo cotidiano se suman ahora estas líneas de fuga por las que discurre la ironía y la crítica, la denuncia y el sarcasmo de un mundo cuya legitimidad perdida ha dado lugar al más dramático de los momentos de la época moderna. Son precisamente estas líneas de fuga las que de forma sintomática van señalando ese proceso de disolución y metamorfosis que marcará la nueva concepción de la cultura del siglo: el encuentro de Schönberg con Kan-

dinsky, del que nacerán largos años de amistad; Rilke camino de Duino y las primeras prosas de Kafka son, entre otros, momentos en los que esta tensión se hace definitivamente explícita.

### *Schönberg-Kandinsky: primer encuentro*

El 1 de enero de 1911 tuvo lugar en Munich un concierto de Schönberg. El Cuarteto Rosé interpretaba los dos cuartetos de cuerda, con Marie Gutheil-Schoder en la parte de soprano de los dos últimos tiempos del *Opus 10*, y Etta Werndorff las tres piezas para piano del *Opus 11*. Entre el público, una serie de amigos: Franz Marc, Alexey von Jawlensky, Kandinsky, su amiga Gabriele Münter y Marianne von Werefkin, todos ellos miembros de la *Neue Künstlervereinigung München*. La idea de asistir al concierto parece que fue de Franz Marc. Juntos habían leído en un número de la revista *Die Musik* unas páginas de Schönberg, recogidas después en su *Harmonielehre*, con las que se sentían fuertemente identificados. El mismo Franz Marc, en carta del 14 de enero a su amigo August Macke, comentándole las circunstancias e impresiones del concierto, escribía: «¿Puedes imaginar una música en la que la tonalidad (o sea, el mantenimiento de un tono fundamental) estuviera totalmente abolida? No tenía más remedio que acordarme de las grandes composiciones de Kandinsky (...) y también de sus 'manchas a saltos' al escuchar esa música, que deja que cada tono emitido quede confiado a sí mismo (juna especie de lienzo en blanco entre las manchas de color!). Se diría que Schönberg, igual que nuestra asociación, está plenamente convencido de la incontenible disolución de las leyes europeas del arte y de la armonía».

Unos días más tarde, el 18 de enero de 1911, Kandinsky, dominado por la misma impresión, le hace llegar a Schönberg una primera carta, junto a una carpeta de dibujos. «Acabo de es-

cuchar aquí su concierto y me he colmado de una profunda y auténtica alegría... En sus obras ha hecho Vd. realidad aquello que yo, de forma incierta desde luego, he estado buscando en la música con tanto anhelo. Ese caminar independiente de los propios destinos, de la vida propia de las distintas voces que hay en sus composiciones, es exactamente lo que también yo



Kandinsky

intento encontrar en la pintura. Actualmente existe una gran tendencia por encontrar la Nueva Armonía a través de caminos constructivos, mientras que lo rítmico se construye casi de forma geométrica. Pero mi sentir y mis aspiraciones sólo van parcialmente por ese camino. Es la construcción lo que le falta desesperadamente a la pintura de los últimos tiempos. Y es bueno que se busque. Sólo que yo pienso de forma distinta sobre el *modo* de la construcción. Pienso que la armonía en nuestros días no hay que buscarla por la vía de lo 'geométrico', sino por lo directamente antigeométrico, ilógico. Y éste es el camino de las 'disonancias en el arte', tanto en la pintura como en la música. Pues la disonancia actual de la pintura y la música no es otra cosa que la consonancia del mañana.»

A esta franca y apasionada confesión de las propias ideas respondía Schönberg desde Viena apenas unos días después, el 24 de enero: «Ante todo, muchas gracias por los dibujos. La

carpeta me ha encantado. Lo entiendo perfectamente y estoy seguro de que coincidimos en ello. Y, además, en lo fundamental. En lo que Vd. llama lo 'ilógico' y yo denomino la 'eliminación de la voluntad consciente en el arte'. También comparto su idea sobre el elemento constructivo. Cualquier formulación que pretenda desencadenar consecuencias tradicionales no está exenta de actos de voluntad. Y, sin embargo, el arte pertenece al *inconsciente*. ¡Uno debe expresarse! ¡Hay que expresarse directamente! Nunca expresar sus gustos o su educación o su inteligencia, sus conocimientos y su saber hacer. Jamás esas atribuciones adquiridas. Sin todas las innatas o impulsivas. Toda creación, toda creación consciente juega con ciertas matemáticas o geometrías, con el segmento áureo y cosas parecidas. Sin embargo, la creación inconsciente que se plantea la ecuación 'Forma = Apariencia', sólo ella crea una creatividad auténtica, sólo ella produce aquellos modelos que los faltos de originalidad copiarán convertidos en fórmulas. Pero aquel que logra oírse a sí mismo, reconocer sus propios impulsos e introducirse con el pensamiento en cualquier problema, no necesita esos apoyos. No es preciso ser un innovador para trabajar así, sino ser sólo un hombre que se toma en serio a sí mismo; y que además se toma en serio lo que significa el auténtico deber de la Humanidad en cualquier campo espiritual o artístico: ¡¡¡reconocer y expresar la visión percibida!!! ¡Ésa es mi creencia!».

A la franca declaración por parte de Kandinsky, respondía Schönberg con una fraterna y enfática defensa de sus propias ideas. A partir de entonces y por largos años caminarán por vías compartidas. A finales de 1911 R. Piper de Munich publicaba de Kandinsky su *Über das Geistige in der Kunst*, coincidiendo con la publicación en Viena apenas unas fechas antes de la *Harmonielehre* de su amigo Schönberg. En estos dos textos fundamentales de la teoría del arte del siglo XX se dan la mano los dos procesos que en el meridiano de

1911 se dan la mano: aquel que disuelve los modelos formales que habían regido; sea el concepto de composición como el de orden en el interior de la tradición del clasicismo, y aquel otro que, haciendo suyas las consecuencias derivadas de la crisis del *fin-de-siècle*, se proyecta en una orientación más abstracta y constructivista. Aquel «... todo acorde, toda progresión musical es posible», que Schönberg sostiene en las páginas de su *Harmonielehre*, no hace más que abrir un largo viaje al que será fiel una parte principal del arte del siglo XX.

### Rilke camino de Duino

Desde aquella misma precariedad que la *Chandosbrief* anunciaba podemos entender la posición del joven Rilke. Si el *Malte Laurids Brigge* —compuesto entre el 8 de febrero de 1904 y el 27 de enero de 1910— supuso para el joven poeta un recorrido en el que se cruzan la reflexión sobre los límites del lenguaje y la posibilidad de la poesía como forma de conocimiento y de verdad, experiencia que condujo a Rilke



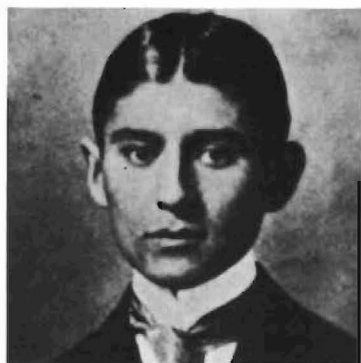
Rilke, por Modershon-Becker

al silencio y a la imposibilidad de toda escritura, las *Elegías de Duino*—escritas entre el 21 de enero de 1912 y el 11 de febrero de 1922— supusieron para él un experimento límite en el que se abandonaba el proyecto de una restauración del lenguaje, de su unidad y forma, para convertirse en un nombrar y decir las cosas desde una perspectiva como es la que inaugura la octava Elegía: «Con todos sus ojos ve la criatura lo abierto». Entre aquella precariedad que centra la escritura de la primera Elegía—«Freilich ist es seltsam, die Erde nicht mehr zu bewohnen» («Ciertamente es extraño no poder habitar más la tierra»)—, y el final de la décima, en el que el abandono doloroso de lo más amado nos redime y nos destina a un viaje que, como el de Orfeo, desconoce el puerto de llegada, prefiriendo la errancia, la voz que acompaña a la ausencia, el tiempo de las cosas, se resuelve uno de los desafíos poéticos más radicales de la poesía moderna. En él se aspira y se renuncia, se invoca y se abandona un poder que sólo la *Dichtung* había tenido como constitutivo de su propio ser. Ahora, lejanas ya las correspondencias entre el mundo y el lenguaje, sabe el poeta que ya no le pertenece reunir—ni siquiera con la ayuda del Ángel— los extremos, los tiempos, el destino y el origen de las cosas. Éstas serán tiempo, sólo tiempo y al poeta toca decirles su ser. Orfeo será el guardián de este descenso al infierno del tiempo.

### *Kafka y la mirada de Gregor Samsa*

Y no de otra manera encontramos en las prosas de juventud de Kafka y todavía más especialmente en los *Diarios* de 1910 y 1911 el sentimiento de aquella extrañeza, lejanía, soledad que acompañan al proceso de un difícil reconocimiento, ahí donde el sujeto, extraviado, comienza a retirarse, iniciando así un «viaje hacia el interior». En el *Diario* del 26 de diciembre de 1910 leemos: «Hace dos días y medio que, aunque no del todo, estoy solo y, si no me he transfor-

mado ya, voy en camino de hacerlo. La soledad tiene sobre mí un poder que nunca falla. Mi interioridad se diluye (por el momento sólo su-



Franz Kafka

perficiealmente) y está dispuesta a dar salida a lo profundo. Una pequeña ordenación de mi interior empieza a producirse, y nada más necesito, porque cuando se tienen escasas aptitudes, lo peor es el desorden». A la conciencia de esta transformación o metamorfosis le sucederán otros síntomas de una más profunda modificación que arrastrará la inversión de la mirada. Ahí está Gregor Samsa dando cuenta ya no sabemos si de una nueva visión o de la más concreta de las observaciones. *La metamorfosis*—escrita entre noviembre y diciembre de 1912— será ya la escritura de una parábola en la que las cosas del mundo hallan su lugar y orden, desde una especie de reducción a un universo en el que todo se rige por una ley que no nos es dado representar.

Quizá sea ésta la línea que demarca y proyecta el verdadero alcance y dimensión de la crisis de fin de siglo. A la disolución de un mundo, le sucederá el experimento de otro, ajeno ya a las seguridades y promesas del anterior. Con el que nazca de la crisis se inaugurará un saber hipotético, una escritura ensayística, una composición donde lo indeterminado configure el orden del proyecto. Se trata de un proceso en el que se quiebra un viejo sistema de formas, saturadas de intensidades y retóricas, para dar lugar a un tiempo de felices disponibilidades lingüísticas. Un tiempo en el que el tiempo de las cosas se hace irrevocable y quizás también el de los hombres. □