

1985); Rudolph M. Bell, *Holy Anorexia* (University of Chicago Press, 1985); Roger Shattuk, *The Forbidden Experiment: The Story of the Wild Boy of Aveyron* (Farrar, Straus and Giroux, 1980); Roberto Zapperi, *L'uomo incito. L'Uomo, la donna e il potere* (Lerici, 1979); Jean-Claude Schmitt, *The Holy Greyhound: Guinefort Healer of Children Since the Thirteenth Century* (Cambridge University Press, 1983); Robert Darnton, *The Great Cat Massacre and Other Episodes of French Cultural History* (Basic Books, 1984; Random House/Vintage, 1985); Michel Foucault, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason* (Random House/Vintage, 1973); Carlo Ginzburg, *The Night Battles: Witchcraft and Agrarian Cults in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (John Hopkins University Press, 1984; Penguin, 1985); y Arlette Farge, *Délinquance et Criminalité: Le Vol d'Aliments à Paris au XVIII^e Siècle* (Paris: Plon, 1974).

² Emmanuele Le Roy Ladurie, *Montaillou: The Promised Land of Error* (Random House/Vintage, 1979).

³ Ver Foucault, *L'ordre du discours* (Gallimard, 1971).

Kraus

George Steiner

Fragmento del ensayo "Black Danube", en *The New Yorker*, julio 21, 1986.

El filo de la sátira es local. La eficacia de la sátira depende de la precisión, de la densidad circunstancial, de su blanco. Al igual que el caricaturista, trabaja cerca de su objeto y busca conseguir un reconocimiento inmediato, sorprendido. En cierto sentido la sátira no busca únicamente la destrucción sino la autodestrucción. Idealmente, consumiría su tópico y luego modificaría la causa de su propio odio. El fuego sucumbe en las cenizas apagadas. Karl Kraus, de Viena, el maestro satirista de nuestra época, llamó a su revista *Die Fackel* (La Antorcha), pero él no es el único que se remite al motivo del fuego; llama y sátira están relacionadas desde hace mucho tiempo.

En consecuencia, poca sátira, verbal o pictórica, ha resultado duradera. En Aris-

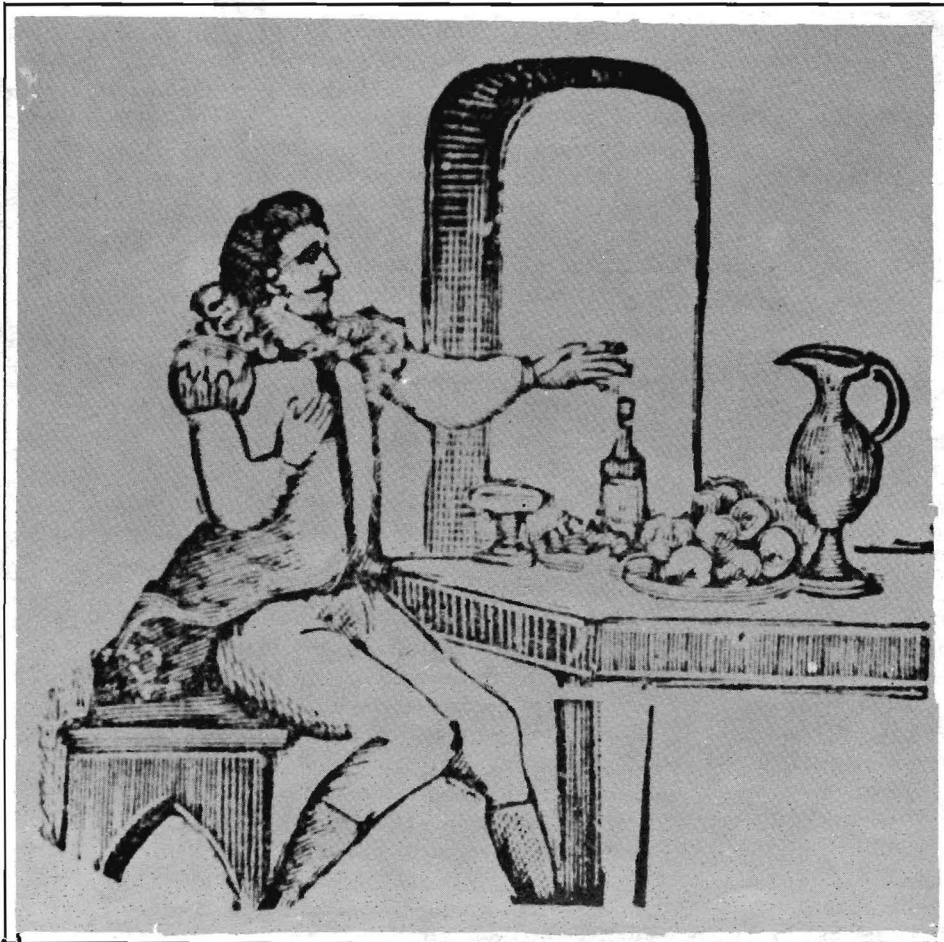
tófanos hay una especie de bufonada del intelecto, un payasear maravillosamente físico de las ideas, que asegura un grado de universalidad, pero una buena parte hasta de sus mejores comedias causa risa sólo después de pasar por las espinas de las notas al pie y las explicaciones eruditas. La generalidad de los temas de Juvenal —la guerra entre los sexos, la hipocresía religiosa, la crasitud ostentosa del *nouveau riche*, la corrupción interminable de la política urbana— es tal que llega a convertir su odio en una tristeza perenne sobre el hombre. Sin embargo, resulta sorprendente que Juvenal se vea mejor en citas que todo completo. En la agudeza del argumento, en la exactitud del acoplamiento entre el escenario satírico y su contraparte política-religiosa, *La historia de una tina* sigue siendo la obra maestra de Swift. Hoy únicamente los académicos leen esta creación feroz, sólo porque requiere de un conocimiento especializado con referencias íntimas a las políticas de la iglesia y el partido, del episcopado y el gabinete, en la Inglaterra del siglo XVIII. Si *Los viajes de Gulliver* sobrevive como un clásico, se debe en gran medida a los especiales objetivos satíricos, una vez más políticos, partidistas —de hecho, procaeces—, que yacen en los relatos. Aquí, casi de manera exclusiva, el veneno, que exigía identificaciones y reconocimientos inmediatos, se evaporó en la fantasía.

El problema al que se enfrenta cualquier persona que en 1986 trate de llegar a Karl Kraus en cualquier lengua que no sea el muy especial alemán vienés/anti-vienés es el del localismo, lo que Henry James llamaría "el espíritu del lugar". Es problema de la formidable densidad, de la indestramatización de la alusión efímera, de la referencia para enterados y de los supuestos codificados de la familiaridad hasta en los escritos más generales y más apocalípticos de Kraus. Al comienzo del siglo, en el periodo de entre guerras y en vísperas de la catástrofe, Viena no es sólo el fondo firme, el polo magnético de la idea de realidad de Kraus; es la constante diaria de su minucioso reportaje moral. Es cierto que en

Kraus había una arcadia vigilada celosamente: el amor tímido, tenso, por ciertos refugios en Bohemia y los Alpes. Pero el genio de su obra, el flujo siempre abundante de sus odios líricos, fue una sola ciudad seminal: anatomizada, disecada, cronicada en su vida política, social, artística, periodística, en un escrutinio de día a día, desde la década de los años noventa del siglo pasado hasta 1936, año de la muerte de Kraus. La Viena de Kraus es el medio ambiente total de su sensibilidad, como lo es Dublín para James Joyce.

Al observar a Viena, Kraus quedó desposeído por la clarividencia. En su febril brillo cultural percibió los síntomas de neurosis, de tensiones fatales entre “la

civilización y sus desencantos”. (La famosa frase de Freud, un profeta rival, del que se burlaba, podría ser la misma de Kraus.) Kraus registró en el idioma del periodismo, de las conversaciones de salón y en la retórica parlamentaria vieneses una enfermedad que invadía los centros vitales del lenguaje alemán. Mucho antes que George Orwell, y de una manera bastante más amplia, Karl Kraus relacionó la decadencia en la lucidez, en los valores verdaderos, en el nervio personal del discurso privado y público con la decadencia más amplia de las sociedades políticas del centro y occidente de Europa. Kraus buscó las sátiras en las mendacidades, en las clasistas operaciones de la ley, y de la justicia criminal en particular,



promulgó un repudio lacerante de todo el orden burgués. Antes, tal vez, que cualquier otro crítico social, Kraus localizó y analizó la subversión de las ideas estéticas en la literatura y en las bellas artes debidas al gran poderío de la comercialización, de los medios masivos, de los preenvasados. Las anatomías que Kraus hizo del kitsch no han sido superadas. Y en formas que desafían la explicación racional —aquí Kraus es par de Kafka— Kraus sintió en el ocaso del viejo régimen europeo y en los horrores insanos de la Primera Guerra Mundial la llegada de una noche aún más oscura. Al satirizar la fe *naïve* en el progreso científico, Kraus pudo hacer en 1909 una proposición completamente fantástica —hoy insufrible— en cuanto a que el progreso científico tecnológico sirve para “hacer bolsos con la piel de los hombres”.

Pero por amplias que sean sus implicaciones, los momentos proféticos en Kraus, los trampolines para el odio, no dejan de ser locales y temporales. Sus salvajes parodias y críticas del lenguaje parten de algún artículo, a menudo trivial, en la prensa diaria, de alguna efímera reseña literaria, de alguna frase publicitaria o de un anuncio. Las diatribas contra las brutales miopías de la ley o de la burocracia del final del imperio o del periodo de entre guerras las dispara alguna persecución oscura en los suburbios o el centro de la ciudad. Las tan ambiguas polémicas de Kraus sobre el tema de la homosexualidad —Kraus deploraba que se la persiguiera al mismo tiempo que temía su influencia subterránea en la política y en la literatura—, presumen un conocimiento íntimo de ciertos escándalos, casos de difamación, suicidios bajo la presión del chantaje tanto en la Alemania de los Hohenzollern como en el *beau monde* vienés. ¿Quién recuerda hoy, y no digamos lee, a los periodistas, los críticos teatrales, los publicistas o los académicos pedantes que Kraus eligió para sus castigos incesantes? ¿Quién recuerda a los expertos forenses, a los criminólogos, a los que Kraus criticara la complacencia de su vista gorda? Hasta la opus magna de

Kraus —el titánico drama-collage sobre la Primera Guerra Mundial, titulado *Los últimos días de la humanidad*, y armado, de manera señorial, según las alegorías Walpurgisnacht en la segunda parte del *Fausto* de Goethe— con frecuencia requiere no sólo un conocimiento sólido del dialecto y del caló vieneses sino también de las minucias de las costumbres administrativas y sociales en la fábrica desplomada del imperio austro-húngaro.

Un segundo obstáculo impide hoy acceder a Kraus. Son vastos los escritos reunidos; los dos volúmenes de cartas íntimas a la baronesa Sidonie Nadherný, quien fuera la gran pasión de su vida, son profundamente reveladoras. Pero el genio lacerante del hombre al parecer está manifiesto de una manera mucho más clara en sus apariciones como lector-declamador de sus propios textos, de sus traducciones de Shakespeare y otros dramaturgos, y de poesía. Kraus dio unas setecientas lecturas él solo entre 1910 y 1936. Contamos con numerosos testimonios de estas presentaciones —más recientemente en las memorias de Canetti—, todos impresionados de manera uniforme en cuanto a lo visto y a lo oído. De las declamaciones y las lecturas de Kraus emanaba al parecer una fuerza pura de pensamiento, un carisma intelectual-carismático del virtuosismo más singular. Entre 1916 y 1936, Kraus adaptó trece obras de Shakespeare para ser ejecutadas por una sola persona. Aquellos —que aún están entre nosotros— que estuvieron en el público hablan de la multiplicidad de voces, de una tensión y un ritmo dramáticos que no han sido igualados en el teatro actual. Las artes de Kraus en la presentación directa incluían música: con un acompañamiento en el piano, Kraus hacía pantomima, cantaba, decía en forma de cantaletas las operetas de Offenbach, a quien, junto con el dramaturgo decimonónico de Viena Johann Nestroy y el escritor contemporáneo de obras para cabaret Frank Wedekind, Kraus colocaba al frente de la literatura y de la sátira social. Fue Kraus en su fascistol, en su *Teatro de la poesía y del pensamiento*, quien

ejerció el mayor embrujo. Al igual que otros grandes profetas y vigilantes de la noche, Kraus tenía una relación con el lenguaje más física, más inmediata, que cualquiera que pueda establecerse a través de la literatura. De esos dramas de la palabra han sobrevivido una o dos fotografías de aficionados. No tenemos grabaciones.

Muy bien puede ser que el aforismo más celebrado de Kraus sea el más controvertido: "Sobre Hitler no se me ocurre nada" o "no sé qué decir" ("*Mir fällt zu Hitler nichts ein*".) El profeta se quedó sin habla ante la comprensión pesadillesca de sus peores aprehensiones personales. Localizada al final de la primavera o al comienzo del verano de 1933, esta abstención del discurso, este adiós a la elocuencia, habla de una preocupación terrible. Los cientos de apariciones públicas, los treinta y siete volúmenes de *Die Fackel*, la tormentosa salida de Kraus y su reingreso marginal al judaísmo (esto

es algo oscuro) habían sido inútiles. Un infierno filistino estaba a punto de apoderarse de la civilización europea y, más especialmente, del lenguaje alemán, al que Kraus había amado y por el cual había luchado. "El lenguaje es la única quimera cuyo poder ilusorio es interminable, la inexhaustibilidad que impide que la vida se empobrezca", escribió Kraus. "Que los hombres aprendan a servir al lenguaje". Ahora el elemento elegido por Kraus, la única vara de la verdad al alcance del hombre pensante, se convertiría en el megáfono ronco del inhumano. Ante Hitler, un antimaestro de la palabra con menos escrúpulos que él —un actor, acróbata, declamador más magnetizador— Kraus guardó silencio. En algún profundísimo nivel medio inconsciente, Kraus debió haber sentido en Hitler la monstruosa distorsión pero también la imagen paródica de sus propios talentos. Se vio a sí mismo entre la bola de cristal y el espejo y enmudeció de pronto.

