

PRÓLOGO

José Luis Reina Palazón

«Sólo el artista dotado consigue dar expresión auténtica a aquellas experiencias que él vive en relación concentrada con una subjetividad descentrada y exonerada de las presiones de la acción y el conocimiento».

(Jürgen Habermas, «La modernidad, un proyecto incompleto»)

La estupenda acogida en España y Sudamérica de las *Obras Completas* de Georg Trakl nos lleva a proponer esta nueva edición, revisada, con la misma extensión que las anteriores, a excepción de las cartas y los fragmentos dramáticos. Nada expresa mejor la actualidad de la poesía de Trakl que ese interés «intercontinental» por su obra; pero además, su creación, en un fin de siglo y comienzo de otro en una sociedad que dio un vuelco trágico a todos sus valores políticos, morales y artísticos, ofrece un paralelismo con la nuestra realmente premonitorio. Toda la problemática social y estética que Trakl vivió es de una actualidad ejemplar en nuestro momento de ruptura no sólo con la tradición artística moderna, sino ya incluso con su alternativa que efímeramente se ha llamado posmodernidad, de la que ya se afirma que ha perecido.

Joseph Roth compara a la Viena de fin de siglo con una araña imperial que en el centro de la enorme red negro-amarilla del imperio sacaba incesantemente fuerza, jugo y brillo de los países de la corona. La sede del emperador, símbolo de la idea austriaca del estado, era el centro del gobierno, de la burocracia, de la economía, del capital financiero y, consecuentemente, de la cultura. La concentración de todas las reservas en la metrópolis durante el curso de la industrialización aumentó el foso existente entre Viena y la provincia. Al poseer la infraestructura

necesaria de comunicación que crea la gran cultura, todo lo mejor del arte se concentraba en Viena. Sólo en la gran ciudad se honra la diferencia individual, no en el conformismo de la provincia. Por eso Trakl volvía siempre a Viena en busca de aquella vanguardia de su misma rebelión —Kraus, Loos, Kokoschka, Schönberg—, tan odiada como él por el público medio. Éste se indignaba como en provincias ante todo lo que supusiera innovación. Trakl felicita a Buschbeck en una carta por la bofetada propinada a un médico indignado por un concierto de Schönberg en la primavera de 1913. También en Viena existía un provincialismo cultural que llevó a Hermann Broch a llamarla «metrópolis del kitsch».

Como Trakl en Salzburgo, la vanguardia vienesa tuvo que romper una cultura canónica. Raramente aceptada por la nobleza, la burguesía austriaca ni destruye a la aristocracia ni llega a asimilarse a ella. A la cultura católica y sensual de la aristocracia la burguesía opuso la canónica y puritana, basada en las leyes de la razón y la moral, filosófica y científica. Mientras la naturaleza era para aquélla un paisaje de gozo y revelación de la gracia de Dios, para la burguesía era un campo que había que someter al orden establecido por sus leyes. La unión de ambas dio una mezcla precaria de la que Schnitzler da ejemplo. Tanto en su poder político como en el cultural, la burguesía no se sentía verdaderamente aceptada frente a la aristocracia. El primer intento de asimilación, la imitación en la arquitectura de un pasado que no era suyo, lleva a la burguesía al concepto de ciudad neogótica, barroca y renacentista de la Viena monumental que hoy conocemos como la de los *Gründer-Jahre*. El otro camino fue el arte del teatro, de mayor resonancia en las clases medias que la arquitectura. Los héroes sociales de los años de Trakl eran los actores, artistas y críticos. El arte que fue hasta entonces templo que sustituía al de la aristocracia, se convirtió en refugio del amenazante mundo político circundante. La vida del arte era un sustituto de la acción; cada vez más a medida que la acción política se mostraba inútil.

En aquel ambiente de «banalidad fantasmal» consiguió Trakl romper la niebla de lo vago y epígono, pero al precio de la distancia entre la cultura de elite y el gran público. A medida que entraba en la innovación radical crecía el aislamiento, compensado por la aceptación por la vanguardia, que como la poesía de

Trakl exige del público actividad y creatividad, cosas ajenas al rumiar perenne del epigonismo. El sendero de Trakl como extraño en su tierra está marcado por los hitos y las crisis en el proceso de socialización, como lo expresaba él mismo: «Me espanta cómo crece en los últimos tiempos un odio inexplicable contra mí.», «...cuando el mundo se te parte en dos».

La insatisfacción de la realidad social acentuaba una decisión o tendencia personal a la entrega a un mundo de valores extremos, bondad y voluptuosidad, sinceridad y desafío, que sólo la poesía podía satisfacer en su complejidad. Trakl representa a través de su crisis existencial y de su expresión renovadora, la concreta negación del vacío de valores que el racionalismo de la cultura burguesa producía en ella misma y en la católico-feudal. Frente a la respuesta esteticista de un Hofmannsthal, que no quiso enfrentarse a la crisis del yo con el adecuado medio que puede conjurarla: la inmersión en la explosiva soledad del subconsciente, Trakl lleva a cabo una ruptura cuya consecuencia puede seguirse en las etapas de su vida y de su obra. La estilización juvenil como poeta maldito coincide con una expresión de su temática en versos tradicionales donde precisamente la presencia explícita del yo y las referencias a la realidad enmascaran la intensidad del conflicto entre ambos. Trakl, como en sus obras teatrales, se acerca a su realidad con esquemas y estilos literarios. A medida que se acentúan su marginación social y la crisis de personalidad, crece la necesidad de autoafirmación por su obra. Trakl asimila entonces aquellas influencias más cercanas a esa búsqueda de sí mismo —Hölderlin, Rimbaud— y comienza su estilo característico —«Salmo», «A la hermana», «Cercanía de la muerte»— donde la aparición del yo explícito inicia la inmersión en la simbología mítica que ilumina la trascendencia de su singularidad. El camino abierto lo enfrenta con toda la riqueza subconsciente —«caos de imágenes»— que, en la época del *Brenner* y de sus relaciones con la vanguardia vienesa, se intensifica con la proyección en figuras de identificación —Cristo, Hölderlin, san Sebastián— que ahondan su confrontación consigo mismo. Esta idealización de la salvación por el sufrimiento agudiza el desgarramiento interior y el sentido de culpa, coincidente con los acontecimientos exteriores —seducción a la droga de la hermana, muerte del padre, agudización del conflicto con la madre, a la que deseó matar, según von Ficker—. El intenso retraimiento a

su mundo abre la definitiva separación con el otro, lo que se expresa con el escepticismo sobre el valor de la expresión poética misma —«no puede uno expresarse»— cada vez que se acerca más a su desvalimiento sicosocial. La guerra aparece entonces como el último refugio donde, como sanitario, puede aún intentar una reconciliación de su deseo de compasión y ayuda y a la vez de punición y purificación. Un ejemplo de las diferencias de camino: Hofmannsthal reaccionó ante la guerra con una conferencia sobre «Austria en el espejo de su literatura».

Al crecer la sensibilidad de lo que Hofmannsthal llamaba el deslizarse del mundo, la burguesía inclinó su cultura hacia el cultivo de la interioridad, de la singularidad de su vida síquica, en una introversión narcisista. La recepción pasiva del mundo exterior aumenta la sensibilidad para la vida del alma. El derrumbe del liberalismo creó una cultura de nervios sensibles, de un hedonismo melancólico y de un miedo a veces sin apoyo. Al no renunciar a la cultura de leyes morales y científicas, lleva a la vida y al arte una culpa represora. La presencia en el templo de Narciso de la conciencia insobornable aumenta en el alma los miedos ya reales. La ruptura comenzaría en la nueva generación: el reconocimiento de la vida del instinto como determinante del bienestar y del sufrimiento humano frente a las leyes morales de los padres. Freud despliega en teoría lo que Schnitzler revela en sus personajes. La cercanía de Eros y Tánatos, el vals como danza de la muerte. La llamada de la vida es hacia el placer dionisiaco, que significa un salto en la corriente, una llamada a la muerte. También las «ruedas vespertinas» de Trakl danzan bajo ese aire y a esa llamada del instinto responden los mitologemas de su pasión. Los personajes de Schnitzler viven en la frontera entre afirmación y negación, juego y amor, entre sabiduría y razón. No toman decisiones. En Trakl sólo hay un personaje y todos los demás son sombras en su teatro interior; las fronteras entre ellas son oscuras o argénteas según la máscara de la pasión, dolor y entrega, espanto y amor, visión y sinrazón. Su decisión es por el estigma de su tragedia. Su tragedia es su decisión. En Schnitzler no hay tragedia, sólo la tristeza de que el amor es incompatible con la realidad social. Trakl superó esa incompatibilidad en las imágenes de un amor que él creía sublime porque desafiaba a la sociedad hasta participar en la muerte.