

Universidad de Huelva

Departamento de Filologías Integradas



La literatura de la bohemia vienesa : Peter Altenberg

Memoria para optar al grado de doctora
presentada por:

Blanca Merck Navarro

Fecha de lectura: 18 de julio de 1999

Bajo la dirección del doctor:

Miguel Ángel Vega Cernuda

Miguel Ángel Márquez Guerrero

Huelva, 2010

ISBN: 978-84-92944-58-3

D.L.: H 94-2010

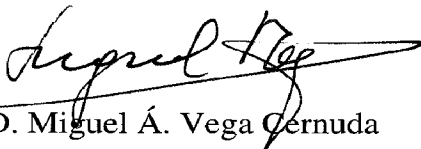
**TESIS
UHU
1999
15**

TESIS
UHU
1999
15

UNIVERSIDAD DE HUELVA
Facultad de Humanidades
Departamento de Filologías Integradas

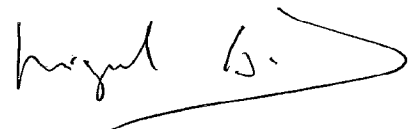
**LA LITERATURA DE LA BOHEMIA VIENESA:
PETER ALTENBERG**

VºBº



Dr. D. Miguel Á. Vega Cernuda
Director

VºBº



Dr. D. Miguel Á. Márquez Guerrero
Tutor



Blanca Merck Navarro

Huelva, 1999

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
0. PRESENTACIÓN Y MOTIVACIONES	3
0.1. LA BOHEMIA: UNA LAGUNA EN LA CRÍTICA LITERARIA	3
0.2. LA <i>JAHRHUNDERTWENDE</i> EN LA CRÍTICA LITERARIA: ESTADO DE LA CUESTIÓN	8
0.3. LA <i>JAHRHUNDERTWENDE</i> VIENESA Y SU CONTEXTO SOCIOLÓGICO	15
0.4. PETER ALTENBERG, EL BOHEMIO FINISECULAR AUSENTE EN LA CRÍTICA Y RECEPCIÓN LITERARIAS FUERA DE AUSTRIA	22
0.5. PLAN DEL PRESENTE TRABAJO	24
PRIMERA PARTE.	28
1. ESTUDIO CONTEXTUAL: SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA FINISECULAR. FORMAS DE VIDA Y HÁBITATS. EL BOHEMIO, EL DANDI Y EL CAFÉ	29
1.1. LA BOHEMIA	31
1.1.1. TEORÍA DE LA BOHEMIA	33
1.1.2. LA BOHEMIA ROMÁNTICA	62
1.1.3. LA BOHEMIA DE LA <i>JAHRHUNDERTWENDE</i>	72

1.1.4. LA BOHEMIA COMO VIAJE IMAGINARIO	82
1.2. EL DANDI	86
1.2.1. LOS ORÍGENES DEL DANDISMO: GEORGE BRYAN BRUMMELL Y LOS SEGUIDORES FRANCESES: BARBEY D'AUREVILLY Y BAUDELAIRE	88
1.2.2. DANDISMO Y FIN DE SIGLO	100
1.2.3. DANDISMO Y DECADENCIA	106
1.2.4. DECADENCIA Y MORAL SEXUAL	118
1.3. EL CAFÉ	127
1.3.1. LOS ORÍGENES DEL CAFÉ	129
1.3.2. EL CAFÉ COMO INSTITUCIÓN SOCIAL	136
1.3.3. EL CAFÉ VIENÉS COMO INSTITUCIÓN LITERARIA	145
1.3.4. EL CAFÉ, HÁBITAT DEL BOHEMIO	152
2. EL CONTEXTO LITERARIO. FORMAS Y MOVIMIENTOS	161
2.1. ANTECEDENTES Y CONTEXTO INMEDIATO	164
2.2. EL <i>KAFFEEHAUSLITERAT</i>	190
2.2.1. CARACTERIZACIÓN	191
2.2.2. TIPOS	200
2.3. LOS GÉNEROS DE LA LITERATURA DE CAFÉS: EL AFORISMO, LA ANÉCDOTA, EL FOLLETÍN, LA <i>PROSASKIZZE</i>	206

SEGUNDA PARTE.	218
3. LA FIGURA DE PETER ALTENBERG COMO ARQUETIPO DEL <i>KAFFEEHAUSLITERAT</i>	219
3.1. PETER ALTENBERG: ASPECTOS BIO- BIBLIOGRÁFICOS Y COORDENADAS CRÍTICO- LITERARIAS	220
3.1.1. ESCRITOS DE LA CORDURA	226
3.1.1.1. <i>WIE ICH ES SEHE</i>	228
3.1.1.2. <i>ASHANTEE</i>	236
3.1.1.3. <i>WAS DER TAG MIR ZUTRÄGT</i>	238
3.1.1.4. <i>PRODROMOS</i>	245
3.1.1.5. <i>MÄRCHEN DES LEBENS, DIE AUSWAHL AUS MEINEN BÜCHERN Y BILDERBÖGEN DES KLEINEN LEBENS</i>	254
3.1.2. ESCRITOS DE LA LOCURA	257
3.1.2.1. <i>NEUES ALTES, SEMMERING 1912, FECHSUNG Y NACHFECHSUNG</i>	258
3.1.3. ESCRITOS TESTAMENTARIOS Y PÓSTUMOS: <i>VITA IPSA Y MEIN LEBENSABEND</i>	263
3.1.4. RECEPCIÓN DE LA OBRA DE PETER ALTENBERG	267
3.1.5. ASPECTOS AUTOBIOGRÁFICOS EN LA PROSA DE PETER ALTENBERG	269
3.2. PETER ALTENBERG, PROTOTIPO DEL BOHEMIO FINISECULAR	273
3.2.1. EL BOHEMIO PETER ALTENBERG	276

3.2.2. PETER ALTENBERG Y LA LITERATURA DECADENTE	282
3.3. PERFIL PECULIAR Y ESPECÍFICO DE PETER ALTENBERG: EL CULTO A LA FEMINIDAD	288
3.3.1. ¿ <i>FRAUENLOB</i> O <i>FRAUENHAß</i> ?	290
3.3.2. LA <i>FEMME FRAGILE</i> Y LA SUBLIMACIÓN DE LA NEUROSIS SEXUAL	300
3.3.3. EL RETRATO REALISTA DE LA MUJER EN LA OBRA DE PETER ALTENBERG	309
3.3.4. MUJER Y <i>FRAUENKULT</i>	333
3.3.5. LA CRÍTICA AL <i>FRAUENKULT</i>	353
4. CONCLUSIONES	362
5. BIBLIOGRAFÍA	370
5.1. TEORÍA DE LA LITERATURA	371
5.2. HISTORIA GENERAL DE LA LITERATURA	373
5.3. DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS	374
5.4. LITERATURA ALEMANA Y AUSTRIACA	376
5.5. SOCIEDAD, CULTURA Y LITERATURA DEL FIN DE SIGLO	379
5.6. VANGUARDIAS LITERARIAS	387
5.7. LA BOHEMIA	394
5.8. DANDISMO Y DECADENCIA	397
5.9. EL CAFÉ	400
5.10. OBRA DE PETER ALTENBERG	402
5.11. ESTUDIOS SOBRE LA VIDA Y LA OBRA DE PETER ALTENBERG	404

INTRODUCCIÓN*

En octubre de 1995 se celebraron por primera vez en la Universidad de Huelva los cursos de Otoño. Aquel año, el tema que se propuso para uno de aquellos cursos fue "El Sexo en la Literatura". Por parte de los conferenciantes y ponentes se trataron todo tipo de cuestiones a partir de ese tema globalizador, y uno de aquellos conferenciantes, que poco después pasaría a ser mi director de tesis, el Dr. Vega Cernuda, me acercó a la literatura austriaca de la *Jahrhundertwende*. Él me propuso en aquella ocasión preparar para aquel curso una breve ponencia sobre *Reigen* de Arthur Schnitzler, máximo exponente de la literatura austriaca finisecular, que estuvo tan cercano a Altenberg. Y fue a partir de ese momento y tras haber trabajado en la ponencia durante algún tiempo, cuando se despertó en mí el interés por esa época en la historia europea, y sobre todo austriaca que coincide con los últimos años de existencia del Imperio austro-húngaro.

A partir de aquí y con la ayuda y el consejo inestimable de mi director, comencé a trabajar en la figura de Peter Altenberg, autor que desde el comienzo me fascinó, tanto por su filosofía de vida -la bohemia caló en él de manera

* En este trabajo de investigación citaremos a Peter Altenberg siempre en lengua original; las citas de bibliografía secundaria irán, siempre que exista la traducción, en castellano, para facilitar la lectura del trabajo. En las notas a pie de página haremos referencia a la bibliografía que se adjunta al final de este trabajo.

determinante-, como por su prosa impresionista, muy lejana ya a los dictados naturalistas que habían configurado el panorama artístico europeo unos años antes, llena de escenas de la vida cotidiana. Uno de los motivos que me empujaron a seguir trabajando en Altenberg y la literatura de bohemia fue el enorme déficit que existe no sólo en España, sino en toda Europa en cuanto a literatura sobre este tema se refiere.

Hablando con compañeros de profesión y consultando manuales y bibliografía secundaria comprobé aquello que me había dicho el Dr. Vega; no podemos contar, al menos en España y en los países europeos a excepción de Austria, con bibliografía sobre el tema. Ello me hizo pensar en lo interesante de la investigación y en la pequeña aportación que quizá pudiera suponer este trabajo para estudios futuros, por lo que he procurado mantenerme más o menos fiel a los trabajos consultados, considerando que este pueda ser al menos, una referencia en lengua española para aquellos interesados en la bohemia vienesa de comienzos de siglo.

Del mismo modo, no he podido documentar en las bibliotecas españolas consultadas más que un par de volúmenes sobre Peter Altenberg. Uno de ellos es una recopilación de algunos de sus textos y el segundo es una monografía sobre la persona y la obra de Peter Altenberg editada por Werner Schweiger.

Opino, por tanto, que queda mucho por hacer en este campo de la crítica en España y espero que este trabajo anime a muchos otros a seguir trabajando en aquello que para mí ha sido un descubrimiento.

0. PRESENTACIÓN Y MOTIVACIONES

0.1. LA BOHEMIA: UNA LAGUNA EN LA CRÍTICA LITERARIA

Es nuestra intención poner de manifiesto en esta nuestra investigación la enorme laguna que existe en los estudios críticos de literatura universal en general, y especialmente, en aquellos que tratan más detenidamente el periodo de la *Jahrhundertwende*, no sólo vienesa, sino europea, respecto a la literatura de bohemia, que tan determinante es en algunos autores de la época. Los estudios de literatura habitualmente tratan a estos autores dentro de otras coordenadas literarias, como es el caso de Peter Altenberg, a quien siempre encontramos encuadrado dentro del impresionismo. Bien es cierto que la literatura de Altenberg es impresionista, pero este no es el rasgo fundamental de su creación literaria, ya que el *modus vivendi* del autor, junto al de algunos de sus compañeros de café, es bohemio, y es esta forma de vida la que configura toda su creación literaria. Por tanto, no debemos olvidar, que la vida bohemia incide en la obra literaria de estos autores de forma determinante, por lo que estamos frente a una literatura que no sólo se caracteriza por sus rasgos impresionistas, sino que está marcada por una forma de vida bohemia que la define fuertemente.

A lo largo de esta investigación, y tomando a Altenberg como ejemplo de una literatura particular -la bohemia-, intentaremos justificar la necesidad que existe de incluir esta literatura dentro de los estudios literarios, como una literatura propia o, al menos, específicamente diversificada.

Esta falta de crítica de la bohemia se manifiesta también en la literatura francesa, inglesa e italiana, ya que en ellas no se indican epígrafes específicos que traten de la bohemia como movimiento literario. Opinamos que este déficit de la crítica literaria es general en la literatura europea, aunque no queramos detenernos ahora en abordar y comentar en esta investigación toda la bibliografía en la que se hace patente esta laguna.

En España, existen algunos trabajos en los que parece que esta necesidad se ve mínimamente cubierta. Un claro ejemplo es el caso de la monografía que sobre literatura y bohemia publica la Universidad de Sevilla. Este breve volumen editado por los profesores Piñero y Reyes¹ centra su estudio en la bohemia española de fin de siglo y tangencialmente compara esta literatura específica con algún caso aislado de la literatura europea, ante todo, francesa e inglesa.

Si consultamos manuales de literatura alemana no descubrimos ningún apartado en el que el crítico trate concretamente la literatura de bohemia. Consultado el volumen que Muschg dedica a la historia de la literatura, enfocada desde un punto de vista trágico, descubrimos que el autor se remonta a la época clásica para analizar todos aquellos elementos literarios que durante su esplendor fueron considerados malditos. Así, trata a los magos, a los videntes y a los

¹ Ver bibliografía.

cantores, a los prestidigitadores, a los sacerdotes y a los poetas cisnes. Y en este esquema incluye a Altenberg, a quien considera "original habitante de los cafés vieneses"². Es decir, Muschg no nos da más pista que ésta respecto a la literatura de Altenberg; el estudioso de la literatura no contempla, dentro de sus elementos malditos y trágicos, a Altenberg más que como habitante del café.

Como tema introductorio a "los bajos fondos literarios", tal y como Muschg denomina a toda esta literatura, trata ampliamente los juglares medievales, de los que dice que "se les consideraba deshonestos, carecían de derechos de vida y hacienda, y estaban excluidos de los sacramentos de la Iglesia. Ejercían su oficio entre el pueblo, que no sabía leer y escribir, en los mercados, en las romerías o entre el séquito del ejército. El juglar trabajaba con medios burdos y llamativos, pues carecía de cultura y del gusto artístico, era un individuo tosco que en todo se plegaba a los deseos del pueblo ignorante [...], tienen la burda ingenuidad y la gracia natural de la poesía vagabunda; como productos sin mayores ambiciones permanecen en el anonimato"³. Este completo estudio sobre los juglares y la poesía cortesana del Medioevo nos hacen reflexionar sobre si realmente estos bohemios de finales del siglo pasado son descendientes directos de los juglares medievales.

Por tanto, aún siendo un volumen que no hay que dejar de consultar debido a su rigor científico y a su claridad de composición, la obra de Muschg no contempla la literatura de bohemia como tal, sino que se acerca a cada época desde un punto de vista concreto -desde lo trágico-, para, a partir de aquí,

² Muschg, pág. 323

³ Muschg, pág. 297

desarrollar cada uno de los capítulos que componen el texto, siempre en un orden cronológico.

La única excepción que hemos podido documentar respecto a esta laguna bibliográfica que aquí acusamos está en el *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*⁴, en el que bajo la entrada *Bohème*, los editores incluyen un extenso texto sobre el nacimiento, antecedentes literarios y evolución de este movimiento, a la vez que desarrollan las implicaciones de este fenómeno sociológico en la literatura. En este volumen se define la primigenia bohemia francesa fundada en 1830 por un grupo de jóvenes artistas, estudiantes y periodistas:

Ihren geistgeschichtlichen Hintergrund bildete die Romantik mit ihrem Ideal einer nur künstlerischen, zum Phantastischen und Abenteuerlichen offenen Existenz, ein sinnlicher Hedonismus und eine Aufrührerstimmung, die sich mit dem Pessimismus gegenüber der herrschenden bürgerlichen Zivilisation und einer Tendenz zur skeptischen Demaskierung des Lebens und zur Bejahung des Niederen und selbst Verworfenen, der Rauschsüchtigen und Prostituierten verband, die eine neue Faszination gewannen. [...] Die Bohème hat in der Literatur so wenig wie in der bildende Kunst zu einem eigenen, umgrenzbaren Stil geführt; sie ist wesentlich ein soziologisches Phänomen und wird auch in ihrer weltanschaulichen Thematik nur allgemein als Emanzipation von der bürgerlichen Welt bestimmbar. Sie stellte zugleich eine Verfallserscheinung des Bürgertums dar und war in innerer Dialektik als Randerscheinung an seinen Bestand gebunden. ⁵

De la figura del bohemio hace una definición mucho más amplia, que no queremos dejar de incluir íntegra, ya que la consideramos fundamental para centrar lo que luego será el desarrollo de esta investigación: Peter Altenberg como

⁴ Ver bibliografía

⁵ Kohlschmidt & Mohr, s.v. Bohème

autor bohemio y la importancia de la bohemia como movimiento literario en la literatura universal y, más concretamente, en la literatura europea de la *Jahrhundertwende*.

Der Bohémien verneinte den Rationalismus und Kapitalismus wie die konventionelle Moralität des Bürgertums durch eine vorurteilslose und herausfordernde Emanzipation des Lebensstils. Er trat aus allen Klassenbindungen, seien sie aristokratischer, bürgerlicher oder proletarischer Art, heraus und wandte sich in schrankenlosem geistigem und moralischem Individualismus gegen die Uniformierung und Vergesellschaftlichung des Lebens, gegen das soziale Ethos von Beruf und Arbeit, Familie und Staat. Seine Voraussetzungen waren die Erstarrung der bürgerliche Gesellschaft, die Funktionalisierung der Kunst und des Geistes in ihr, damit deren Unterordnung unter gesellschaftlichen Maßstäbe, die zeitgeschichtlich bedingt waren. ⁶

Por tanto, queremos hacer mención de la aparente falta de interés por parte de los críticos de la literatura quienes parecen no querer considerar la bohemia como elemento esencial de la literatura, con motivos y temas concretos y específicos, con representantes más que característicos de esa nueva literatura y con formas de expresión también propias. Este vacío se debe probablemente a la falta de estudios históricos de literatura en los que se plantee la bohemia como movimiento internacional, tal y como explica Martini⁷.

⁶ Kohlschmidt & Mohr, s.v. Bohème

⁷ Martini es el autor de la entrada *Bohème* del *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*.

0.2. LA JAHRHUNDERTWENDE EN LA CRÍTICA LITERARIA: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Es nuestra intención plantear inicialmente el estado de la cuestión en los estudios sobre la *Jahrhundertwende* vienesa, es decir, cómo se ha desarrollado la crítica de esa etapa de la literatura en los estudios de la segunda mitad del siglo XX. Es evidente que desde los años cincuenta la literatura vienesa en general ha experimentado un auge considerable por parte de la crítica especializada. En concreto, el estudio de la época que pretendemos esbozar en esta investigación, tiene su punto de partida a finales de los años sesenta, en el análisis desarrollado por Kreuzer en su estudio sobre la bohemia⁸, aunque parece ser que las pautas expuestas por el autor en esa obra, considerada paradigmática en este campo, no encuentran refrendo en obras posteriores, a excepción de un estudio que el mismo autor publica tres años más tarde⁹.

Aún así, es interesante apuntar aquí dos estudios editados respectivamente por Hermand y Jost sobre el modernismo literario¹⁰. Consideran que este movimiento pone de manifiesto esa voluntad de originalidad que es un rasgo distintivo de la época, que se presume como el primer paso hacia la vanguardia:

⁸ Ver bibliografía

⁹ Ver bibliografía

¹⁰ Ver bibliografía

Es findet keine Renaissance der Renaissance, sondern eine Naissance statt [...]. Es ging um die totale Erneuerung. Um die Synthese der Kunst, wie Henry von de Velde verkündete.¹¹

Ambos estudios afirman que, la búsqueda de un estilo propio, que el siglo no había encontrado, culmina en la ruptura radical con la tradición inmediata, dato que coincide con el romanticismo, que un siglo antes había actuado de manera parecida. "Ese estilo propio viene marcado por la simplificación y el absentismo estético y presidido por una concepción organicista. Es un movimiento que trata de organizar el abigarrado mundo barroco del historicismo con sus colecciones, sus yuxtaposiciones y anacronismos"¹². Sin embargo y tal como apunta Vega, esa simplicidad estilística no está perfilada en la versión literaria del movimiento; con rasgos estilísticos como ciertas combinaciones ideales oníricas, transgresiones de las barreras de tiempo, espacio y causalidad, alquimia lingüística, diabolismo, satanismo, transgresión de los valores establecidos y una audaz creación de una suprarrealidad que por lo menos supera la naturaleza y la realidad.

"Eso quiere decir que a pesar de su intención, el *Jugendstil* o modernismo literario tiene más conexiones con el historicismo de la época anterior de las que sus mentores hubieran deseado"¹³.

Unos años antes de la primera publicación de Kreuzer, aparece en el mercado una serie de obras críticas sobre la creación poética austriaca; ninguna de ellas trata a fondo el aspecto marginal de la misma, es decir, esa literatura bohemia

¹¹ Hermand, pág. 35

¹² Vega, 1985, pág. 65

¹³ Vega, 1985, pág. 66

que se inscribe como una literatura específica dentro de la literatura vienesa del cambio de siglo.

A partir de los años setenta sí encontramos infinidad de estudios críticos del fin de siglo vienés, que de algún modo apuntan a los planteamientos hechos por Kreuzer, pero que son tratados tangencialmente. Así, el de Zuckerhandl publicado en 1970, plantea, entre otros aspectos, el estado de la literatura austriaca a comienzos de siglo¹⁴; Wunberg edita en 1971, un estudio crítico sobre el modernismo vienés¹⁵, en el que, sobre el papel de los cafés en el ámbito de la marginación literaria, escribe:

Man sollte die Rolle des Kaffeehauses nicht als anekdotische Zugabe werten. Ihr soziologischer Charakter hat viel mit der Gruppe zu tun, die sich dort zu treffen pflegte. Die Beliebigkeit und Unregelmäßigkeit des Zusammenkommens, die für jedes Treffen nötige vorherige Verabredung [...] hatten ihr Äquivalent in der letztlich fehlenden gemeinsamen Linie.¹⁶

Recordemos brevemente la importancia que los cafés tienen en la nueva creación literaria que emerge con el cambio de siglo; Hermann Bahr, a su vuelta de Berlín, se instala en Viena y funda el grupo literario *Jung-Wien* en el *Café Griensteidl*. Años más tarde, Altenberg emigrará de su localización inicial en el *Griensteidl* al *Café Central* de la Herrengasse.

Wunberg confiere a la literatura de cafés, por tanto, a la literatura marginal, el papel de gran importancia que jugó en la sociología de la sociedad vienesa.

¹⁴ Ver bibliografía

¹⁵ Ver bibliografía

¹⁶ Véase Wunberg, 1971. Citado según Vega, 1985, pág. 122

Otro estudio de gran interés en esta investigación, es el de Halbe¹⁷. Se trata de una crítica que, publicada en 1973, plantea de manera muy general la literatura europea del cambio de siglo, atendiendo principalmente a la literatura escrita en lengua alemana, en la que naturalmente se incluye la literatura austriaca.

En 1974 salen al mercado tres estudios dignos de mención; Zeller¹⁸ expone un análisis de las literaturas de vanguardia en Viena; Andics¹⁹, sin embargo, presenta su trabajo desde la perspectiva de la caída del Imperio austro-húngaro, mientras que Greve y Volke²⁰ publican un catálogo con motivo de la exposición que se celebró ese mismo año en el *Schillermuseum*²¹, en el que esbozan la literatura vienesa hacia 1900. Dos años más tarde Hinterhäuser publica en Wiesbaden un estudio sobre el fin de siglo, que amplía un año después con la publicación de *Fin de siècle*²². Ese mismo año sale a la luz un volumen editado, entre otros por Bauer bajo el mismo título²³, en el que las aportaciones que los autores hacen en los distintos artículos son definitivas para la comprensión de esta época, tanto de la perspectiva artística, como social del momento. En 1978, Jens Malte Fischer edita una colección de artículos en los que, bajo el mismo título que los anteriores, hace una crítica detallada y profunda sobre la literatura decadente en la Viena finisecular²⁴. Éste trabajo es el que se acerca más a las pautas expuestas por Kreuzer en su obra, ya que contempla el movimiento literario epocal desde la marginación.

¹⁷ Ver bibliografía

¹⁸ Ver bibliografía

¹⁹ Ver bibliografía

²⁰ Ver bibliografía

²¹ El *Schillermuseum* es parte integrante del *Deutsches Literaturarchiv* ubicado en Marbach am Neckar, localidad cercana a Stuttgart.

²² Ver bibliografía

²³ Ver bibliografía

²⁴ Ver bibliografía

En los ochenta también contamos con un gran número de estudios críticos sobre esta época como son los realizados por Bilke en 1981, en el que analiza el universo que rodea a los miembros activos de *Die Fackel*²⁵, y a todos aquellos que tuvieron alguna relación, bien con la revista o con su editor²⁶. El estudio realizado por Wunberg, que sale a la luz ese mismo año, refleja todo el universo artístico alrededor del cambio de siglo. Este trabajo se plantea como un estudio comparativo de todas las bellas artes²⁷. Nielsen edita en 1982, un estudio crítico de la época en los mismos términos que harán Rasch en 1986 y Sommer en 1987²⁸.

En la década de los noventa la sucesión de estudios sobre la literatura austriaca y vienesa de la *Jahrhundertwende* es constante; según va pasando el tiempo, el interés por esta época de la historia y cultura vienesas va creciendo. En 1990, Brix edita un volumen con ocasión de la puesta en común de estudiosos de la literatura austriaca de finales de siglo²⁹. Un año más tarde, será Turnher quien edite una colección de artículos que, bajo la perspectiva de *Kakanien* como elemento configurador de una literatura concreta, que nace en los últimos años del Imperio austro-húngaro, se publica en Viena³⁰. En 1992 ve la luz la obra de Johnston, el gran maestro de la crítica de la literatura austriaca de finales del XIX y comienzos de este siglo³¹. El año siguiente encontramos en el mercado tres estudios críticos dignos de mención; Berlin³² edita ese año junto a otros autores, un compendio en el que analiza la literatura vienesa de final de siglo y el poso que

²⁵ Revista literaria editada por Karl Karus.

²⁶ Ver bibliografía

²⁷ Ver bibliografía

²⁸ Ver bibliografía

²⁹ Ver bibliografía

³⁰ Ver bibliografía

³¹ Ver bibliografía

³² Ver bibliografía

ella ha dejado en la literatura posterior. Brix y Janik, en su *Kreatives Milieu*³³, publicado en Viena en 1993, exponen, no sólo aspectos puramente literarios, sino que analizan la creación artística de esa época desde la perspectiva sociológica. Ese mismo año aparece otra obra de crítica de la época que merece la pena apuntar aquí; se trata del trabajo de investigación sobre los aspectos de las vanguardias vienesas, que presenta Leitgeb en la Universidad de Klagenfurt³⁴. Schorske, en 1994, publica un volumen, en el que, al igual que Brix y Janik, analiza el espíritu artístico de la Viena finisecular, desde los cambios sociales que éste plantea en la sociedad establecida³⁵. Finalmente, en 1996, salen a la luz un estudio interesantísimo editado por Haller, en el que se analizan las vanguardias artísticas desde el final del Imperio austro-húngaro y las implicaciones que éstas suponen para la nueva etapa que le toca vivir a Austria³⁶.

No debemos dejar de citar la publicación periódica que más a fondo ha tratado el tema de la literatura austriaca y que, por supuesto, trata de forma extensa y llena de rigor científico la etapa que en esta investigación nos ocupa. Se trata de La revista *Modern Austrian Literature*, que desde hace treinta años se ocupa de la producción literaria austriaca.

Esto es lo que la crítica europea y estadounidense nos ofrecen sobre la *Jahrhundertwende* europea y más concretamente austriaca, en los últimos cincuenta años; muy distinto se presenta el panorama en España, donde parece que, Peter Altenberg y el movimiento de la bohemia sean temas desconocidos. No hemos podido documentar ningún estudio sobre ellos, excepción hecha del trabajo

³³ Ver bibliografía

³⁴ Ver bibliografía

³⁵ Ver bibliografía

³⁶ Ver bibliografía

que en 1985 publica Miguel Ángel Vega, en el que bajo el título *Arthur Schitzler: aspectos socioliterarios de su obra*, analiza este movimiento³⁷. Tampoco en nuestra geografía se siguen las pistas que apuntara Kreuzer en su estudio sobre la bohemia.

³⁷ Ver bibliografía

0.3. LA JAHRHUNDERTWENDE VIENESA Y SU CONTEXTO SOCIOLÓGICO

Como bien distingue Vega, el término alemán *Jahrhundertwende*, que cronológicamente es más amplio que su correlativo francés *fin de siècle*³⁸, aunque en numerosas ocasiones tengamos prueba de su identificación en trabajos críticos de la época, corresponde a lo que, sociológicamente, se ha denominado *belle époque*. Se define como la gran época de la nación austriaca, perfectamente identificada y expresada en los ideales de esa cultura que ella misma contribuyó a fijar no sólo a nivel social, sino también en todos los ámbitos culturales austriacos, que en su mayoría se centraban en su capital, Viena³⁹. Los críticos literarios de la segunda mitad de este siglo inciden en la importancia del término *Fin de siècle*, ya que en su mayoría, no utilizan el término alemán *Jahrhundertwende*, que nos indica temporalmente el mismo espacio que el término francés. Sino que es el término francés el que, además de recoger la información sobre el espacio temporal del que estamos hablando, incluye, casi podríamos decir, una filosofía de vida que caracteriza gran parte de la Europa del cambio de siglo.

³⁸ Ver al respecto los artículos de Fritz Schalk: "Fin de siècle" y Wolfriedrich Rasch: "Fin de siècle als Ende und Neubeginn" en *Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, ed. Bauer. Francoforte del Meno: Klostermann, 1977

³⁹ Véase Vega, 1985, págs. 15-39

Vintila Horia en su estudio sobre los fundamentos y métodos de conocimiento científico de la literatura⁴⁰, ha modificado, con gran perspicacia y penetración, el término *Kakanien*, que adquiere un nuevo significado al delimitarse a un cuadro espiritual más que geográfico. Si hasta ese momento se había identificado *Kakanien* con el Imperio austro-húngaro, Horia plantea la definición del término tal y como se desprende de la siguiente cita:

No se trata de una Viena geográfica o política, machacada por la primera guerra civil europea, sino de un simbólico imperio universal que se derrumba en 1918 y cuya muerte coincide con la del imperio de los Habsburgo. Lo que se apaga con Viena en aquella fecha y cuyo proceso de descomposición empieza mucho antes, no es un Estado, sino un estado de ánimo. [...] Lo que se viene abajo, repito, no son fronteras, límites visibles, más o menos justificados por la historia, sino contenidos espirituales, es decir éticos y religiosos. El desprendimiento de tierras llamado humanismo, empezado con el Renacimiento, con toda su riada de transformaciones antropocéntricas, encuentra en 1918 un fin y un principio: el fin de una esperanza basada en el hombre solo, divorciado de su antigua visión teocéntrica, y el principio de una larga, o quizá corta agonía entrópica, que continúa acentuándose en 1939-1945, y que parece entrar hoy en una fase última. Los avances científicos, la culturalización de las masas, culminando con el apogeo de los mass media, la socialización como nueva Weltanschauung, prevista por Nietzsche cuando afirmaba que las masas estaban ya dispuestas a aceptar cualquier clase de esclavitud, todo este avance por el camino de un progreso sin fin, fue enfocado por los escritores que pertenecen al "espacio de Viena" como una catástrofe de tipo telúrico [...].⁴¹

Quizá, el primer autor en observar esos signos precursores del desastre que llegaría en 1918 con el *Umsturz*, es Wagner. A través de la ópera, que él considera instrumento total de la salvación, Wagner trata de salvar a su pueblo, haciendo colaborar en un solo *Gesamtkunstwerk*, la poesía, la música, el teatro, la

⁴⁰ Ver bibliografía

⁴¹ Véase Horia, págs. 191-192

pintura, la arquitectura y la mitología popular. Su teoría de las artes era de hecho una filosofía social y su teatro era un medio para llevar a cumplimiento esta filosofía⁴². Esta filosofía social se entiende como sociología de la cultura, no sólo fuente de revelación de los valores alemanes, sino también de redención para ellos y para los demás. En este sentido, nos encontramos con un Wagner verdaderamente espiritual, que defiende que quienes aman la música se integran en una hermosa y universal posibilidad escatológica, que nace en el panteón de los dioses germánicos y se extiende a todas las deidades del mundo. Estos pensamientos fracasan en una Baviera de finales del siglo XIX fuertemente neutralizada por la decadencia de los valores, al igual que ocurre con su vecina Austria.

"En Austria la *Jahrhundertwende* recoge y sintetiza las aportaciones y logros de las épocas y tendencias inmediatas -romanticismo, Biedermeier, costumbrismo- y preludia y, en parte, realiza las vanguardias posteriores -expresionismo, surrealismo-. Austria, que se había enganchado con retraso al espíritu de las épocas anteriores, asume y afirma en las obras de Wagner, Loos, Klimt, Mahler y, también de Altenberg, un papel directivo en el conjunto cultural europeo del cambio de siglo, que se prolonga hasta los años cuarenta, en la producción de Musil, Roth y Horváth, después de haber pasado por las aportaciones de Rilke, Kafka y Werfel"⁴³.

Tras la época que le tocó vivir al naturalismo, en la que se buscaba crear una literatura que fuese reflejo exacto de la naturaleza, "la tarea de la nueva literatura es alumbrar el proceso de transformación de la realidad exterior en esos nuevos

⁴² Véase Janik y Toulmin, 1998, pág. 103

⁴³ Vega, 1985, págs. 20-21

contenidos anímicos. Por ese motivo Hermann Bahr utiliza el término *idealismo* para designar la nueva corriente de lo literario; idealismo, que sin embargo, se manifiesta como especie distinta del idealismo tradicional: «sein Mittel ist das Wirkliche, sein Zweck ist der Befehl der Nerven»⁴⁴.

Son muchos los estudiosos que han advertido la necesidad de investigar cualquier fenómeno cultural de la Viena de la *Jahrhundertwende* en su contexto total; en su interdependencia y relación con las demás disciplinas merecedoras de un estudio especializado. Conviene explicar todas las manifestaciones espirituales de la Viena finisecular teniendo en cuenta su interrelación, pues son producto de un estado multicultural, de una visión del mundo global que se manifiesta, según las ocasiones, en uno u otro campo o faceta de la vida espiritual.

Vega considera que, los términos austriaco y vienés referidos a la literatura, que aparecen habitualmente reflejados en ensayos y manuales, suelen aportarnos una definición unívoca, sin distintas ilustraciones de límites imprecisos. Hofmannsthal en su ensayo *Österreich im Spiegel seiner Dichtung* ha tratado de dar unas líneas directrices de tipificación. Considera que la literatura austriaca tiene como origen el espíritu de la música austriaca, que le ha transmitido su "lieblichste Heiterkeit, Seligkeit ohne Ekstase, Freudigkeit und fast Lustigkeit"⁴⁵ de las misas de Haydn, junto a un cierto hálito de eslavismo, un brillo italiano y un germanismo sin añoranza, sin grandeza ni titanismo. Defiende que la literatura austriaca es un *volkstümliches Gebilde*, incluso en los poetas más cultos como Grillparzer. Esta condición de popular, que él opone a un carácter culto, está expresada básicamente a través del elemento campesino, de un popularismo que

⁴⁴ Vega, 1985, pág. 61

⁴⁵ Hofmannsthal, 1979, pág. 333

desemboca en lo teatral. Pero frente a este popularismo hay otro elemento: la fusión de lo local y la individualización del elemento universal. En la poesía austriaca todo lo relacionado con la nacionalidad confiere un carácter decisivo a la individualidad poética. No obstante a este localismo se añade un particularismo de los tipos, que Hofmannsthal define de la siguiente manera⁴⁶:

*Der Partikularismus der Landschaften, Länder, ja Städte und Vorstädte läßt sich natürlich noch viel mehr in den Individuen akzentuieren.*⁴⁷

Se hace necesario hablar de una *literatura austriaca* o *vienesas* como de unas literaturas no sólo compuestas o realizadas por súbditos nacionales, sino también desde una situación existencial y una tradición sociológica propias y diferenciadas respecto de la alemana⁴⁸. Si hablamos de literatura austriaca no debemos olvidar incluir en ella a autores pertenecientes a lo que fue en Imperio austro-húngaro hasta 1918, por tanto se trata de una literatura supranacional, multicultural y multiconfesional. Por este motivo, no podemos confundir la tradición cultural austriaca con una tradición de rasgos germánicos.

La *Jahrhundertwende* vienesa está presidida y regida por la insatisfacción, cuyos profetas bien podrían ser Wagner y Schopenhauer, cualidad ésta que se convierte en causa de toda una serie de componentes estructurales, como son el *pathos* crítico, el deseo de originalidad y el inconformismo⁴⁹. *Kunst als Religionsersatz* es un tópico en la crítica de la época; el esteticismo es la tónica en

⁴⁶ Véase Vega, 1985, págs. 83-84

⁴⁷ Hofmannsthal, 1979, pág. 339

⁴⁸ Véase Vega, 1985, págs. 86-87

⁴⁹ Véase Vega, 1985, pág. 40

todas las manifestaciones artísticas, manifestación que nace tras la saturación de realismo que había provocado el naturalismo⁵⁰.

Esta nueva concepción de la literatura y las artes que la bohemia vienesa pone de manifiesto se crea dentro del espacio en el que ésta se desarrolla: el café, como centro literario. El café experimenta una evolución relevante que hace que, lo que inicialmente se concibe como un lugar público de reposo, en el que se degustan los nuevos alimentos que llegan a Europa desde Asia y que se contraponen al espíritu de la taberna que hasta este momento había invadido la geografía europea, pasa a ser un lugar de trabajo, que se plantea como centro social de transacciones comerciales importantes. A finales del siglo XIX se constituye en centro de reunión de los autores bohemios. En ellos nacerá la creación literaria de estos poetas, quienes necesitarán del café para subsistir. La densa atmósfera de estos establecimientos, cargada de decadentismo, dandismo, esteticismo y bohemia, sirve de caldo de cultivo a la nueva literatura austriaca. Si ésta no fue pródiga en genios universales -los que Egon Friedell ha denominado *genios milenarios*-, sí lo fue, en cambio, en figuras sintomáticas, locales, factores de un ambiente literario de época. "La simiente del *Griensteidl*, cultivada posteriormente en otras espeluncas literarias como el *Central* del Palais Ferstel -en la que Peter Altenberg, uno de los componentes iniciales de la formación del *Griensteidl*, establecería, ya en solitario, su cuartel poético-, fructificó en una serie de formas de existencia, cosmovisiones peculiares y elementos estilísticos que pasaron a integrar, en mayor o menor grado, la literatura austriaca que se practicó hasta el 38, es decir, la que parte de Hermann Bahr y llega hasta Alfred Polgar o Egon Friedell. Casi todos ellos acusarán unos rasgos comunes -formas

⁵⁰ Véase Vega, 1995, pág. 27

abreviadas, visión suprarrealista del mundo- que justifican el término *literatura vienesa*.

Y es, precisamente la obra de Peter Altenberg, la que refleja ejemplarmente la clase de literatura que se practicaba en estos cafés. Sus géneros predilectos son las formas breves, los bocetos; su facultad cognoscitiva es la percepción; su forma de ver la vida, la esteticista; su tema, la novedad que incide en la rutina ciudadana; su filosofía, el comentario; su manía, la soledad; su huida, la fantasía. Es una literatura de rebeldía, original, esteticista y psicológica. Frente al afán científico y objetivista del naturalismo, el grupo *Jung-Wien*, al que Peter Altenberg pertenece, sólo pretende ser literario"⁵¹.

⁵¹ Vega, 1985, págs. 122-123

0.4. PETER ALTENBERG, EL BOHEMIO AUSENTE EN LA CRÍTICA Y RECEPCIÓN FUERA DE AUSTRIA

Killy, en su exhaustivo diccionario de literatura⁵², no dedica ninguna entrada a la bohemia, y al tratar la figura de Altenberg, aunque lo hace de forma extensa, en ningún momento indica su pertenencia a este fenómeno sociológico como factor determinante para su génesis literaria, sino que, como otros críticos, lo incluye dentro del impresionismo austriaco.

De manera semejante actúa Olles⁵³ como editor del diccionario de literatura del siglo XX. La referencia a Altenberg es escasa y en ella no se menciona la bohemia como característica de su vida y de su obra.

En el trabajo del crítico Nürnberger⁵⁴ hemos podido documentar tan solo una frase en la que se hace referencia a la bohemia. El autor, al tratar el apartado del cambio de siglo vienés, une inseparablemente impresionismo y *Wiener Moderne*. De Altenberg, a quien trata como autor menor dice: "Den österreichischen Impressionismus vertritt auch Peter Altenberg (1859-1919), der nicht zuletzt durch den Lebensstil eines konsequenten Bohemiens das Wien der Literaten faszinierte und schockierte . . ."⁵⁵. Es decir, Altenberg es, ante todo, un

⁵² Ver bibliografía

⁵³ Ver bibliografía

⁵⁴ Ver bibliografía

⁵⁵ Nürnberger, pág. 246

impresionista que fascina a los autores literarios vieneses de su época por su vida bohemia. ¿Porqué queda la bohemia reducida a un mero estilo de vida y el estudioso no es capaz de tratar ese *modus vivendi* como determinante para la creación literaria del individuo?

Es curioso comprobar como Martini -autor de la entrada que sobre bohemia publica el *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*⁵⁶-, que parece que ha dado tanta importancia a la bohemia, al hablar de Altenberg lo define únicamente como el impresionista de Viena.

Podemos por tanto concluir, que Peter Altenberg es un autor que para la crítica no austriaca no representa un interés investigador, ya que no sólo no existe ningún estudio específico sobre su obra, sino que los manuales por lo general no hacen mención de su obra.

⁵⁶ Ver bibliografía

0.5. PLAN DEL PRESENTE TRABAJO

Pretendemos proyectar nuestro trabajo desde dos perspectivas sobre la persona y obra de Peter Altenberg: por un lado, expondremos la literatura inmanente, es decir, la crítica literaria en la que analizaremos los fenómenos sociológicos que se manifiestan en la *Jahrhundertwende* austriaca, es decir, la bohemia y el dandismo desde un punto de vista diacrónico, atendiendo a los antecedentes y a las distintas manifestaciones en la historia moderna, y los movimientos literarios de comienzos de siglo, encuadrados dentro de la trayectoria de la historia de la literatura, como presencia contraria al naturalismo operante en la segunda mitad del siglo XIX y como preludio de movimientos literarios posteriores tales como el expresionismo. A partir de ahí veremos cómo la obra de Altenberg se circunscribe al movimiento impresionista, aunque su obra esté fuertemente determinada por la bohemia y el dandismo.

En una segunda parte, investigaremos la obra de Altenberg desde la sociología literaria, es decir, cómo la obra de Altenberg incide en la sociedad en la que el autor vive y en la producción literaria de autores posteriores, como Kafka o Musil. En esta parte haremos una fundamentación de la crítica sociológica de la literatura, en la que nos moveremos dentro de los parámetros establecidos por Hauser en su estudio sobre la historia del arte⁵⁷, enriqueciéndolos con un método

⁵⁷ Ver bibliografía

propio, en el que expondremos un análisis comparativo entre la sociología y la experiencia personal e interior del autor. Pasaremos a exponer una serie de factores sociológicos, primero a nivel general para ir focalizándolos en el marco espacial y temporal que aquí nos ocupa: la Viena finisecular. Desarrollaremos las coordenadas crítico-literarias del autor, analizando su vida y su obra. Nos detendremos en un análisis de los distintos tipos de obras de Altenberg y de los géneros literarios que utiliza el autor bohemio como vehículo de expresión. Analizaremos la figura de Peter Altenberg como máximo exponente del *Kaffeehausliterat*, y finalmente analizaremos la figura de la mujer, tema siempre presente en la trayectoria creadora de este bohemio, como rasgo configurador de toda su obra.

A continuación presentamos el plan de trabajo en un breve esquema, que consideramos puede ayudarnos a centrar el hilo de la exposición que vamos a llevar a cabo en esta investigación. Esta exposición está presentada por una breve introducción y un apartado dedicado a las motivaciones que nos llevan a tratar el tema de la bohemia en Peter Altenberg. Tras esta introducción en la que hemos analizado de forma extensa el estado de la cuestión, iniciamos el estudio que está dividido en dos partes que, a su vez, están estructuradas en distintos capítulos. La obra se presenta de la siguiente manera.

En una primera parte desarrollaremos un estudio contextual en el que nos centraremos en la sociología de la literatura finisecular, atendiendo particularmente a las formas de vida y hábitats de los artistas de la *Jahrhundertwende*, expresados tres capítulos dedicados al bohemio, el dandi y el café respectivamente.

En el apartado sobre la bohemia nos centramos inicialmente en un análisis de la teoría de la bohemia, en el que sintetizamos la exposición que sobre ella presenta Kreuzer en su obra *Die Boheme, Beiträge zu ihrer Beschreibung*, para tratar después la evolución histórica de este fenómeno sociológico en dos momentos concretos: el romanticismo y la *Jahrhundertwende*.

Al tratar la figura del dandi, expondremos los orígenes del dandismo en George Bryan Brummel y los seguidores franceses: Barbey d'Aureville y Baudelaire, para analizar posteriormente la figura del dandi en el fin de siglo austriaco. Nos parece de vital importancia para completar este apartado, incluir un breve estudio de la decadencia dentro de este movimiento ya que en ella encontró un muy adecuado caldo de cultivo, y ello nos lleva ineludiblemente a analizar brevemente las conexiones entre decadencia y moral sexual en el fin de siglo europeo.

En el apartado dedicado al café, trataremos a fondo sus orígenes como bebida y su desarrollo en local público, para poder comprender mejor la importancia del café como institución social en Europa y el café vienés como institución literaria, que en la *Jahrhundertwende* vienesa, se convierte en el hábitat del bohemio.

Finalmente y como colofón a esta primera parte trataremos los antecedentes literarios a la época que nos ocupa, en un capítulo denominado *El contexto literario. Formas y movimientos*. Al tratar estos antecedentes nos detendremos especialmente en el romanticismo y el naturalismo. No podemos dejar de lado la figura del *Kaffeehausliterat*, fundamental para poder comprender mejor la

producción literaria de Peter Altenberg, ya que debemos considerarle como tal debido a su vida instalada en el café y los géneros de la literatura que se generan en el café: el aforismo, la anécdota, el folletín, la *Prosaskizze*.

En la segunda parte analizaremos por un lado, la figura de Peter Altenberg como arquetipo del *Kaffeehausliterat* y por otro, trataremos uno de los elementos más característicos de su producción literaria, el culto a la feminidad. Para ello nos detendremos inicialmente en un estudio exhaustivo sobre los aspectos bio-bibliográficos y las coordenadas crítico-literarias de Peter Altenberg. Trataremos seguidamente los aspectos autobiográficos en su prosa y finalmente analizaremos la figura de Peter Altenberg como prototipo del bohemio finisecular. En este último apartado incluimos un breve estudio sobre la estrecha vinculación de Peter Altenberg con la literatura decadente.

Finalmente y como hemos apuntado, analizaremos el perfil peculiar y específico de Peter Altenberg: el culto a la feminidad. En él expondremos de forma extensa y detallada un estudio diacrónico de su obra y la relación de esta con la mujer detallado en los siguientes capítulos: ¿*Frauenlob* o *Frauenhaß*?, la *femme fragile* y la sublimación de la neurosis sexual, el retrato realista de la mujer en la obra de Peter Altenberg, mujer y *Frauenkult* y la crítica al *Frauenkult*.

PRIMERA PARTE

1. ESTUDIO CONTEXTUAL. SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA FINISECULAR. FORMAS DE VIDA Y HÁBITATS: EL BOHEMIO, EL DANDI Y EL CAFÉ.

Queremos detenernos en un estudio contextual que englobe todos aquellos aspectos externos a la obra literaria que, de manera decisiva y determinante, inciden sobre ella. Hemos considerado necesario tratar en esta investigación de manera más extensa los fenómenos sociológicos conocidos como bohemia y dandismo. Aunque ambos tienen muchos elementos en común, son específicamente distintos, como veremos en este trabajo. Juzgamos necesario analizar también de forma extensa la historia del café desde su llegada a Europa como bebida excitante hasta la configuración de los locales públicos que reciben el mismo nombre debido a que en ellos originalmente se servía únicamente café. Estos lugares de reunión se consolidan a finales del siglo pasado como centros de tertulas literarias y como lugares de inspiración de los poetas.

En un segundo apartado de esta primera parte analizaremos sucintamente los movimientos literarios de la época, así como los antecedentes a estos movimientos¹. Consideramos importante incluir una descripción del *Kaffeehausliterat*, como figura representativa de una literatura específica -la bohemia- y de los géneros literarios que estos autores prefieren; sin duda se trata

¹ Dentro de ellos trataremos más ampliamente el romanticismo y el naturalismo.

siempre de textos cortos tales como el aforismo, la anécdota, el folletín o la *Prosaskizze*.

1.1. LA BOHEMIA

Si bien la bohemia de la *Jahrhundertwende* no ha producido grandes autores, excepción hecha de Peter Altenberg, autor vienes que se perfila como prototipo y arquetipo de la literatura bohemia, sí encontramos en esta tendencia literaria numerosos autores menores, lo que podría explicar la falta de interés de la crítica hacia ese universo literario. Pretendemos, por tanto, en este apartado que dedicamos a la bohemia, recuperar el ambiente de esta literatura, presente en los cafés de la *Jahrhundertwende* vienesa. Consideramos importante dedicar un estudio sobre el ambiente cultural que se respira en la Viena finisecular, ya que es allí, en el café, donde se crea la mayor parte de la producción literaria. Para una más clara comprensión de este fenómeno sociológico y de su evolución hasta la época finisecular, expondremos también los antecedentes a este movimiento finisecular de la bohemia que se sitúan en el romanticismo europeo, de tal modo que trataremos dos momentos de la bohemia a lo largo de la historia: el romanticismo y el fin de siglo.

Los comienzos de la bohemia se manifiestan como un estado vital, no espiritual, en ocasiones motivado por circunstancias externas, por las que sus seguidores se ven obligados a vivir fuera de la sociedad establecida. La evolución de este fenómeno sociológico lleva a sus componentes a ese estado espiritual de pureza absoluta, en el que los factores externos no importan y que son

simplemente una manifestación más de lo que estos bohemios realmente persiguen. Consideran la sociedad moderna llena de corrupción; en ella, los valores espirituales puros se pierden y se ven sustituidos por valores económicos y de poder que corrompen el alma humana. Los bohemios persiguen permanecer en este estado espiritual puro y por ello prescinden en muchas ocasiones, de los bienes materiales perecederos que solamente provocan placeres parciales, y que no llevan a la plenitud de la vida. Además, tal como apuntan Esteban y Zahareas en su estudio sobre la bohemia española y como desarrollaremos más adelante, “la bohemia defiende una radical concepción del arte por el arte”.

Vamos a dividir el estudio que sigue en dos grandes apartados. En un primer momento expondremos tanto la teoría general de la bohemia como las distintas teorías sobre este fenómeno que aportan diversos estudiosos a lo largo de este siglo y que Kreuzer recoge con rigor en su estudio sobre la bohemia¹. Trataremos después las épocas de la bohemia que, como hemos apuntado, son la bohemia romántica y la bohemia de fin de siglo.

¹ Ver el capítulo titulado “Zum Bohemebegriff in der Wissenschaft” en *Die Boheme, Beiträge zu ihrer Beschreibung*.

1.1.1. TEORÍA DE LA BOHEMIA

No hemos documentado ningún estudio general de literatura que trate específicamente la bohemia como un modo de vida que produzca una literatura propia, excepción hecha de la obra que Kreuzer publicara en 1968. Nos resulta, por tanto, necesario, atenernos a las pautas que Kreuzer da en este su magistral estudio sobre la bohemia², donde trata este fenómeno sociológico desde todas las artes en general y desde la literatura en concreto, confiriendo a esta disciplina una importancia primordial a la hora de tratar la bohemia, esbozar la génesis, el concepto y la evolución histórica de este movimiento. Debemos asentar las premisas de lo que consideramos bohemia y de los cambios que este fenómeno ha sufrido en la época moderna. Para ello, y debido a la falta de bibliografía³, utilizaremos las pautas que nos da este autor para exponer su obra, en la que esbozaremos tanto la teoría de la bohemia como su recepción; se trata, pues, por un lado de un análisis de la teoría general de este movimiento y por otro de una extensa exposición de diversas teorías que sobre la bohemia mantienen historiadores, antropólogos y sociólogos.

Parece que para los críticos más cercanos a la bohemia a lo largo de su historia, no queda clara la definición de este fenómeno sociológico. En cada

² Ver bibliografía.

³ Hemos consultado otras obras sobre la bohemia como la de Darnton, pero las utilizaremos sólo como apoyo a la investigación.

nuevo intento, ésta queda mermada y encasillada en unos parámetros que hacen que el movimiento en sí pierda por un lado fuerza y por otro, y de manera más dramática, la libertad y la amplitud de miras a la que aspira⁴. Por eso, son los propios bohemios quienes nos pueden definir ese movimiento que les da la vida y que se convierte en divisa propia de su existencia y de su creación. Un punto de unión para acercarnos a la figura del bohemio a lo largo de la historia ha sido el gitano, en quien muchos han visto al "proto-bohemio". Consultado el *Diccionario de la Lengua Española*, leemos bajo la entrada bohemio/bohemia entre otras definiciones las que siguen:

Gitano || Dícese de la vida que se aparta de las normas y convenciones sociales, principalmente la de artistas y literatos || Dícese de la persona que lleva este tipo de vida.⁵

La existencia de la homonimia supone la proximidad conceptual basada en un modo de vida. Por tanto, parece que, como se desprende de esta cita, la Real Academia admita el significado de gitano para el bohemio, atendiendo a la circunstancia que se daba en los últimos años de la Edad Media. Recordemos sucintamente que bohemios se consideraba en el siglo XV en Francia fundamentalmente a los gitanos debido a su condición de nómadas, y a que los gitanos aparecen en Europa en la región checa de Bohemia. De igual modo se adoptó el término en los territorios alemanes, donde se consideraba bohemios a todos aquellos -en su mayoría gitanos- que llevaban una vida nómada, aquellos marginados, que no vivían de acuerdo a las normas sociales de la época, los *Landstreicher*. Así lo explica Schiller en el siguiente verso:

⁴ Característica propia de los seguidores de la bohemia es la libertad total del individuo frente a cualquier norma establecida por la sociedad en la que viven. Al intentar definir este movimiento dentro de estas normas, el movimiento se ve necesariamente reducido.

⁵ Real Academia Española, s.v. bohemio

*da tritt ein braun Bohemerweib mich an mit diesem helm*⁶

En este sentido cita el Grimm bajo la entrada böheim:

*die franzosen nannten das aus dem osten einwandernde fremde volk der zigeuner, dessen abkunft sie nicht wussten.*⁷

La Real Academia considera también la acepción del término que se adopta a partir de los románticos que hace referencia al estado marginado en el que se constituyen aquellos que no aceptan las normas establecidas por la sociedad.

A este respecto son reveladoras las palabras de Unamuno en cuanto a la finalidad del autor bohemio ante su creación literaria. Incluimos aquí esta cita ya que la consideramos muy acertada debido a la percepción que Unamuno tiene de aquellos que viven fuera de este movimiento. Dice así en su ensayo titulado *La regeneración del teatro español*:

*Los críticos e investigadores de la literatura que, bien comidos y bien bebidos, sin cuidarse de su vestido más que los lirios del valle del suyo, ni más de su pan que del suyo los pajarillos del aire, no buscan las razones económicas de los procesos literarios, no ven la verdadera realidad.*⁸

El término español bohemia deriva del francés *bohème*, que durante el romanticismo sirvió para designar la forma de vida de artistas y literatos que, al igual que los gitanos, vivían libremente, al margen de las leyes establecidas por la sociedad imperante. El primer texto literario francés en el que el término *bohème*

⁶ Ver bibliografía

⁷ Grimm, s.v. böheim

⁸ Unamuno, 1963, pág. 61

se documenta es la novela *La dernière Aldini* de George Sand, que aparece publicada en *La Revue des Deux Mondes*. En ella la autora dice:

*Salvemos ante todo nuestra libertad, gocemos de la vida a pesar de todo, y ¡viva la Bohemia!*⁹

La autora identifica libertad con bohemia, e insta a aprovechar lo bueno de la vida a pesar de las normas establecidas por la sociedad imperante. Considera que la verdadera libertad es aquella redimida de ataduras, un estado en el que el individuo puede vivir y expresarse tal y como corresponde a su naturaleza, sin ningún impedimento impuesto por la sociedad.

Aunque el término bohemia ya se había utilizado antes de finales del XIX - tal es el caso de Schiller-, es *La Revue des Deux Mondes* fuente de inspiración de los bohemios, no sólo aquellos que viven en Francia durante la segunda mitad del siglo pasado, sino incluso de aquellos bohemios que reviven este fenómeno a finales de siglo en toda Europa y especialmente en Austria, zona geográfica que más nos interesa. Prueba de ello es el texto de Altenberg en el que cita la revista como lectura habitual de su padre, quien en gustos literarios supuso un claro ejemplo para el joven vienés¹⁰.

La bohemia era genéricamente una actitud de inadaptación social y de protesta romántica e individualista contra la clase burguesa. En sus orígenes románticos, este fenómeno es una reivindicación de la libertad, del placer por la

⁹ citado según Aznar Soler, 1993, pág. 52

¹⁰ En *Selbstbiographie* leemos: "Er sitzt abends in einem dunkelroten Lehnstuhle, liest die *Revue des deux Mondes* und hat einen blauen Rock an mit breitem Sammetkragen à la Victor Hugo". Altenberg, 1979, pág. 81

literatura y por el arte, de los valores despreciados por la sociedad burguesa dominante. Esta actitud presente en los postulados de ciertos autores provoca una clara oposición entre escritor y burguesía, en la que ambos extremos de la misma reciben en la etapa romántica el calificativo de *bohème* y *philistin* respectivamente. Este último término utilizado por los autores románticos, que se mantienen fuera de los límites de lo establecido, como calificativo peyorativo, resume la vulgaridad espiritual, la ramplonería estética y la insensibilidad artística propias de la burguesía dominante. Se sientan así las bases de la oposición entre valores éticos y estéticos, entre los escritores reacios al *establishment* y la sociedad burguesa en la que viven. Vega, en su estudio crítico sobre los aspectos socioliterarios en la obra de Schitzler, define esta situación e incluye un nuevo factor en su desarrollo: el dandi, como sujeto que vive en oposición a la sociedad, pero que aprovecha sus circunstancias económicas para no perder aquello que la sociedad le ofrece y que él sabe aprovechar¹¹:

El artista que no logra abrirse paso a través de los convencionalismos de la sociedad se coloca al margen de la misma, a la que constituye en filistea, dispuesto, no obstante, a conciliarse en caso de entendimiento. El que, sin ser artista, nace integrado socio-económicamente pero culturalmente marginado, se constituye en dandy. [...] Mientras el bohemio rechaza el sistema estético de la burguesía, el elegante rechaza sus esquemas moral y social. Sus perversiones, su cinismo, su esteticismo y finura resguardados por una cuenta corriente, son el símbolo de su rechazo al sistema.¹²

De igual modo describe Otto Mann a estos bohemios-dandis en su definitiva monografía sobre el tema :

¹¹ Desarrollamos extensamente este tema más adelante en un capítulo dedicado al dandismo.

¹² Vega, 1985, pág. 57

Da die Menschen zu sehr im Begriff sind, bloß nützlich zu werden, Kraftsummen und berechenbare Faktoren in einem wirtschaftlichen Getriebe, wünscht sein Sondergefühl seine Würde als Kulturwesen, als Selbstwert unangetastet; und indem er in dieser Welt realisiert, protestiert er gegen deren fortschreitende Entseelung.¹³

En la obra que citamos en la bibliografía, Labracherie considera que, aunque este fenómeno social no nace en el siglo pasado, sino que tiene antecedentes en épocas anteriores, "es necesario esperar al siglo XIX y a la explosión romántica para que la bohemia se convierta en un hecho social, durante la cual se crea un verdadero proletariado intelectual"¹⁴.

De forma parecida argumenta Karl Marx que entre "esa masa informe, difusa y errante que los franceses llaman la *bohème* existen escritorzuelos"¹⁵ que forman parte de un proletariado intelectual, víctima de la mercantilización artística dominante en un mercado cultural regido por valores capitalistas.

Nos encontramos, por tanto, en la segunda mitad del siglo pasado en París, una bohemia literaria que se reúne en cafés y buhardillas para ejercitar en grupo unos valores que la enfrentan a aquellos que la sociedad burguesa imperante ha establecido¹⁶. Estos valores son entre otros, la independencia, la libertad, el desprecio por las convenciones y prejuicios, el deseo de singularizarse ante la mediocridad social y el culto a la literatura y al arte. Este enfrentamiento ético y estético contra el filisteísmo burgués se constituye en el fundamento moral que da

¹³ Otto Mann, 1962, pág. 57

¹⁴ Labracherie, pág. 15

¹⁵ Marx, 1977, pág. 85

¹⁶ Estos nuevos bohemios ya no imitarán a sus predecesores románticos quienes nunca ejercitaban su arte en grupo, sino que se caracterizan por vivir el más absoluto individualismo artístico.

sentido a sus existencias y que les hace llevar una vida bohemia para mantener ese espíritu antiburgués.

La bohemia literaria es por tanto, un modo espiritual de ser artista frente a la sociedad burguesa, lo que lleva a sus seguidores a mantenerse marginados de este *establishment*. La verdadera bohemia no es esa forma de vida marginada, no es vivir de una manera andrajosa y de extrema penuria, sino una condición espiritual de la que nace esa condición social. La verdadera bohemia es la forma propia de vida que asumen los artistas para los que el arte es fundamentalmente una experiencia dolorosa o, como decía Baudelaire, porque el arte equivale a *malheur*. De forma magistral define Emilio Carrère la sustantividad de la bohemia en el caso español, que esencialmente es igual al del resto de Europa:

*La bohemia, según mi opinión, según mi pensamiento, es una forma espiritual de aristocracia, de protesta contra la ramplonería estatuída. Es un anhelo ideal de un arte más alto, de una vida mejor.*¹⁷

La verdadera bohemia es por tanto una experiencia de libertad en una sociedad voluntariamente marginal, donde el tiempo es culto a la belleza, al arte y a la literatura, donde existe una búsqueda imperiosa de paraísos artificiales a través del alcohol y la droga; búsqueda de una singularidad que se expresa de modo patente a través de la extravagancia en la vestimenta. Todas estas manifestaciones externas son solamente accidentales ya que la esencia de la bohemia es, tal y como lo expresa Bark, "el culto por el arte, el ideal y la libertad, no los harapos, son el sello augusto del bohemio de raza"¹⁸. Zamacois dice de la

¹⁷ Carrere, tomo XII, págs. 7-8

¹⁸ Bark, pág. 5

bohemia que "no es una moda, ni una librea; es un estado de conciencia"¹⁹. Por su parte, Emilio Carrere escribirá:

*Ya sabemos que la bohemia no es la vagancia, ni el perfil verdadero del artista bohemio consiste en la vestimenta. [...] No es la taberna, ni el figón, ni la pipa, ni la melena. Esto es el adjetivo, lo que está al alcance de todas las fortunas intelectuales. El derecho del uniforme de la bohemia hay que conquistarlo con bellos sonetos o con novelas emocionantes.*²⁰

Todos los críticos parecen haber encontrado los mismos parámetros sobre los que apuntalar este fenómeno social; para todos ellos, como hemos visto, la bohemia no se reduce a una serie de atributos externos de sus seguidores, sino que se trata de un estado espiritual que se plasma en manifestaciones externas. Entre todos ellos quizá sea Gómez de la Serna quien mejor acierte a iluminar el genio de la bohemia. En su *Automoribundia 1888-1948* describe con gran maestría aquello que es la esencia del bohemio en los siguientes términos:

*En esta convivencia con la pobreza descubrí que existe el genio de la bohemia [...] que es el principio heroico del lanzarse al sentir y al pensar puro [...]. La bohemia verdadera es un estado de ascetismo que no pasa de la segunda copa, que es martirio de la esperanza, voluntario voto de pobreza, exploración del intrincado laberinto de lo que está por decir descubriendo la más enterrada y última veta de las cosas y la raíz de su ilusión.*²¹

Pero bohemia no debe confundirse con golfería. Es cierto que los bohemios llevan una vida desordenada, nocturna; esa vida que se considera marginada por la sociedad establecida no implica necesariamente que sea un *modus vivendi* golfo,

¹⁹ Zamacois, pág. 69

²⁰ Carrère, tomo XII, pág. 128

²¹ Gómez de la Serna, Tomo I, págs. 395-398

tal y como lo expresaba Baroja en una conferencia pronunciada en 1926 bajo el título "Tres generaciones", en la que, a propósito de los bohemios decía:

*Son escritores que se pasan la noche hablando; unos golfos.*²²

Y es Baroja, quien en estos bohemios solamente ve holgazanería, malevolencia, envidia, tristeza del bien ajeno y jugarretas de mala índole. De tal modo le expresa en el artículo publicado bajo el título "Bohemia y Seudoboemia":

*De aquella bohemia, lo que más me chocó siempre era la holgazanería, sobre todo para trabajar en cosas que, según aquellos bohemios, eran las que más les gustaban. ... Yo, al menos, de mi época de principiante no recuerdo más que casos de malevolencia, de envidia, de tristeza del bien ajeno, de jugarretas de mala índole. De ejemplos de bondad o de generosidad, recuerdo muy pocos. ... Yo, como digo antes, entre la juventud literaria del tiempo no ví más que malas intenciones: la envidia y la tristeza del pequeño éxito ajeno, la acusación del plagio, la acusación de homosexualismo. Todo lo que pudiera denigrar al compañero.*²³

Y para evitar ese descrédito que se respira a comienzos de siglo es Bark, fiel propagandista de la Modernidad, quien distingue al bohemio del golfo:

*Los pintores, actores y periodistas deben pasar por la criba de una Comisión purificadora para que la "Bohemia" no se confunda con la "Golfemia".*²⁴

²² Baroja, 1948, Tomo V, pág. 579

²³ Baroja: "Bohemia y Seudoboemia" en *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*, págs. 111-112

²⁴ Bark, pág. 12. *La Golfemia* se tituló una parodia de la ópera *La bohème*, obra en un acto y cuatro cuadros en verso que escribió Salvador María Granés y que, con música del maestro Arnedo, se estrenó en el madrileño Teatro de la Zarzuela el 12 de mayo de 1900. A la muerte de Granés, en 1911, Carrere escribió en Madrid-Cómico: "Perteneía a la pléyade regocijada de

Aún así hay críticos de la bohemia española, para quienes los bohemios, “ya en carrera descendente a lo que se llamó la golfemia, han perdido el respeto a las grandes firmas y ridiculizan sus dramas y escenas cumbres en parodias desenfadadas y crueles, en un lenguaje atrayente y barriobajero, que tendría, ya lo dijimos, su culminación en los esperpentos de Valle-Inclán”²⁵.

Tampoco debe confundirse la bohemia con el dandismo, ya que, aunque ambos fenómenos tienen mucho en común, "son la encarnación de la misma protesta contra la rutina y la trivialidad de la vida burguesa, el dandy es el intelectual burgués que pasa de su propia clase a otra superior, mientras el bohemio es el artista que ha caído en el proletariado"²⁶. Parece que Hauser, de acuerdo con otros críticos de la literatura, no acaba de comprender bien el término bohemia, ya que identifica este fenómeno sociológico con el proletariado. Por contra, se trata de una sociedad automarginada, que se erige fuera de la establecida en busca de una plenitud espiritual que sus adeptos no encuentran en el mundo que se les presenta.

Die Existenz der Boheme hat die Literaturen und Künste seit der Romantik stark beeinflusst, nicht nur, aber auch durch ihre eigenen Produktionen. Das Bohemenleben bietet günstige Voraussetzungen für die Produktivität durch die Konzentration auf die künstlerisch-geistige Existenz, die ständige wechselseitige Anregung, den internationalen Konnex, ungünstige durch die äußere Misere, den Mangel an Zeitökonomie, Planung, Arbeitsethos, die Verachtung des Publikums und des literarischen "Betriebs", die verbreitete Neigung, die Produktivität über das

escritores chistosos, desordenados, bebedores y truhanes que constituían la bohemia española de hace cuarenta años”, citado según Esteban y Zahareas, pág. 15

²⁵ Esteban y Zahareas, pág. 15

²⁶ Hauser, 1969, pág. 242

*Produkt, den Schöpfungsrausch über sein Resultat, das künstlerisch-romanhafte Leben über das künstlerische Werk (als bloßes Surrogat) zu erheben.*²⁷

La bohemia, tal y como apunta Kreuzer, es determinante en la creación artística en general y concretamente en la literaria a partir del romanticismo. La vida bohemia es el caldo de cultivo perfecto para la producción artística debido a su estado espiritual-creativo; pero este estado espiritual conduce a incompreensión por parte de la sociedad imperante del momento, lo que hace que esta literatura tenga difícil salida al mercado, ya que las empresas editoriales, movidas por los beneficios económicos tienden a publicar trabajos más acordes con el establecimiento social y no aquellos de autores marginados, de individuos que viven dentro de una propia sociedad regida por imperativos bien distintos a los de la sociedad moderna europea. Estos autores bohemios buscan expresar a través de su obra aquello que viven e intentan que esta plasmación de su estado espiritual llegue a calar tan hondo en el lector como lo ha hecho en ellos. De esto es reflejo la obra de Carl Spitzweg *Der arme Poet*, en el que representa al poeta recluido en su pobre buhardilla, leyendo sentado en un rincón, resguardándose con un paraguas abierto del agua de lluvia que cae a través de las goteras.

Es Balzac, quien en *Les Fantaisies de Claudine*, obra publicada en 1840 y que un lustro después se reedita bajo el título significativo *Un Prince de la Bohème*, describe a los bohemios de París como jóvenes entre los veinte y los treinta, aún desconocidos y sin medios económicos. Para ellos "*l'Espérance est sa religion, la Foi en soi-même est son code, la Charité passe pour être son budget!*"²⁸. Kreuzer considera respecto a estos nuevos bohemios franceses que

²⁷ Kreuzer, 1968, pág. 50

²⁸ Balzac, Tomo XVIII, págs. 360-361

nacen a mediados del XIX que, "*diese Bohème hat der Gesellschaft nicht den Rücken gekehrt, sondern erwartet und sucht die Chance des Aufstiegs, sie ist ein sozialer microcosme der Intelligenz, in dem nicht die Kunst allein regiert*"²⁹. Es decir, todavía no nos encontramos con los bohemios que veremos en la *Jahrhundertwende*, seres que desprecian la sociedad imperante y le dan la espalda; son más bien, jóvenes que viven la bohemia como un trampolín para llegar al éxito en sus creaciones; son jóvenes que forman un microcosmos de inteligencia condensada, que según va pasando el tiempo, pierden esa simpatía por este fenómeno sociológico y vuelven al redil de la sociedad en la que viven. Estos jóvenes no buscan la bohemia como expresión vital a través del arte, sino que la utilizan como medio para alcanzar el éxito artístico.

Charles Nodier habla también de la importancia de los nuevos bohemios. A ellos se refiere en su obra de la siguiente manera:

*Gegen 1835 weiß man, wenigstens in Frankreich, bereits, daß die Bohème nicht 'hergewandertes Volk' ist, sondern umgekehrt, zumeist aus Landeskindern zusammengesetzt ist, die Söhne der mittleren, gutbürgerlichen, manchmal selbst großbürgerlichen Klassen sind.*³⁰

El estrato social que hasta el momento había formado aquello que llamaban bohemia, es decir, los gitanos y vagabundos, cambia sustancialmente en el siglo XIX y este movimiento sociológico pasa a estar formado por personas nacidas dentro de la sociedad establecida, en su mayoría jóvenes pertenecientes a la pequeña burguesía del ámbito rural, aunque en ocasiones también contamos con personajes procedentes de la alta burguesía europea que desprecian ese

²⁹ Kreuzer, 1968, pág. 4

³⁰ Citado según Kreuzer, 1968, pág. 3

establecimiento social en el que viven y buscan instalarse fuera de él, aunque finalmente sucumban ante los parabienes que la sociedad establecida les ofrece y que no encuentran fuera de ella, en el universo de la bohemia.

En 1849 es Gautier quien determina este movimiento social como "*l'amour de l'art et l'horreur du bourgeois*"³¹. Parece por tanto, que a mediados del siglo pasado se va fraguando este bohemia, que se establece fuera de la sociedad -tal y como hasta ahora había hecho-, pero de manera bien distinta; busca una postura de oposición radical a la burguesía nacida a partir de la industrialización europea. Considera a esta burguesía filistea, y pretende mantener sus posiciones bien marcadas para poder ensalzar el arte por encima de los valores imperantes. Esta bohemia persigue de forma imperiosa mantener el arte fuera de las leyes de la oferta y la demanda por las que empieza a regirse la sociedad europea industrializada.

La idea que poco más tarde difundiría Murger del término bohemia -idea que desarrollamos más adelante-, al que va unido inseparablemente el estado de necesidad y de pobreza absoluta del joven artista, no prolifera; es más, según el crítico de la bohemia esta idea implica un estadio transitorio juvenil de inteligencia literaria.

*Diese Idee hat sich jedoch als weiterwirkende Kraft in der Geschichte des Begriffs ebenso behauptet wie seine Bestimmung der Bohème als jugendliches Durchgangsstadium der literarisch-künstlerischen Intelligenz.*³²

³¹ Citado según Kreuzer, 1968, pág. 7

³² Kreuzer, 1968, pág. 7

A esto hay que añadir la fusión que existe entre el movimiento de la bohemia y la ciudad de las luces, París, que necesariamente van unidas a lo largo de toda la historia de este movimiento social y artístico.

Dieser Bezug auf Paris hat sich bis heute nicht völlig verloren, teils wegen der sprachlichen Herkunft, teils wegen des Rufes, den Paris -"Zigeunerparis"- in weiten Kreisen genöß und noch immer genießt, der "klassische Boden" der Boheme zu sein.³³

Esta fusión, que en ocasiones puede llegar a ser limitativa, no se ve reflejada únicamente en el estudio de Kreuzer, incluso Brockhaus en su edición de 1967 define la bohemia como *"die Welt der Studenten, Künstler und Literaten (Bohémien) besonders des Pariser Quartier Latin und des Münchener Stadtteils Schwabing"*³⁴. De modo parecido actúa Genius quien ignora la internacionalidad de este fenómeno social cuando en su estudio publicado en 1968 define la bohemia como *"Gesamtheit der Studenten, minderwertigen Künstlern und Schriftsteller, die in Paris ein ziemlich abenteuerliches Leben führen"*³⁵. Para Genius, por tanto, la bohemia se reduce a un espacio temporal, por el que necesariamente deben pasar los jóvenes estudiantes y autores mediocres. Evidentemente este crítico no considera la bohemia como verdadera literatura que deba ser investigada y en cuyos contenidos haya que ahondar.

Queremos ahora detenernos en una exposición de las teorías de la bohemia que trata Kreuzer en su obra sobre el tema, deteniéndonos en los distintos autores que en este siglo han pretendido arrojar nuevas luces sobre este fenómeno en la

³³ Kreuzer, 1968, pág. 12

³⁴ Brockhaus, 1953, s.v. Bohème

³⁵ Genius, s.v. Bohème

literatura, ya que no podemos hablar de una crítica general de la bohemia de la *Jahrhundertwende* en estudios de literatura. Los estudios que tratan esta parcela de la literatura en centros concretos de bohemia, tales como Montmartre, Schwabing o Greenwich Village, siempre lo harán desde un punto de vista histórico local. Nunca encontramos una fusión entre estos centros específicos de bohemia y la literatura de otras regiones. Es más, debido a la falta de una *communis opinio* internacional a este respecto, los estudios que se han producido, nunca tienen en cuenta otros estudios anteriores e incluso obras tan universales como la de Kreuzer no han encontrado eco en estudios posteriores³⁶. Esto puede tener su fundamento en dos cuestiones; que se trata del estudio de un campo de la literatura, la bohemia, que cuenta con mucha literatura primaria -en todo el mundo existen y han existido autores seguidores de este movimiento-, y que se trata de obras de autores marginados y, en ocasiones, con poco éxito editorial, lo que supone una falta de conocimiento de su existencia. Otro motivo importante podría estar en el interés de los científicos por tratar temas en sus investigaciones que, *a priori*, parezcan más científicos que el trabajar sobre una serie de individuos, en ocasiones vagabundos y criminales.

³⁶ Aunque son escasos los estudios sobre bohemia no debemos olvidar que desde la publicación de la obra de Kreuzer en 1968 han pasado treinta años en los que este volumen parece haberse quedado en el olvido.

JULIUS BAB

Es el primer crítico que trabajó sobre la bohemia berlinesa y la relación que mantuvieron Hoffmann y Mühsam. Se trata de un joven crítico y poeta de comienzos de siglo, que vivía alejado de las normas sociales establecidas. En un híbrido entre folletín y estudio historiográfico publicó su trabajo en 1904 en la revista *Berliner Volkszeitung*, que debía ser un estudio preliminar "zu einer großen historisch-kritischen Arbeit, in der das Kultur-Zigeunertum, d.i. die zentrifugalen Elemente der Menschheit eine Betrachtung finden sollen, die sich zum Grundriß einer neuen Wissenschaft auswachsen dürfte: der Asoziologie"³⁷. Se trata pues de un estudio profundo de la bohemia europea que se desarrolla en las grandes ciudades, en las que nace el marginado, el bohemio. Sin embargo, Bab desprecia a los bohemios de cafés y cabarets que se desarrollan en la Europa occidental a partir de 1900, entre los que se encuentra Peter Altenberg. Es por tanto, un estudio que cuenta con infinidad de documentos de bohemios pero que no atiende al factor sociológico e histórico del movimiento.

PAUL HONIGSHEIM

Dos décadas más tarde, en 1923/24 sale a la luz otro estudio del sociólogo Honigsheim. Publicado en la revista *Kölner Vierteljahreshefte für Soziologie*, se centra más en observaciones generales y formales de la bohemia, que, como hacía Bab, en aspectos de contenido. Para Honigsheim la bohemia implica protesta

³⁷ Julius Bab: *Berliner Bohème*. (Citado según Kreuzer, 1968, pág. 25)

"gegen diesen Rest von Gemeinschaft oder dieser Pseudogemeinschaft"³⁸, "Gegenschlag gegen Seinsformen, die mit dem Anspruch auftraten, bindende heilige Gemeinschaften zu sein, in Wahrheit aber reine Gesellschaften geworden waren"³⁹. Históricamente Honigsheim considera que el tipo de bohemio se gesta en el marco cultural de la Contrarreforma "*der von da aus weiter um sich greift, und der schließlich bei zunehmender Internationalisierung und Interkonfessionalisierung der Kultur auch in protestantischen Städten auftritt*"⁴⁰. Honigsheim se centra en demasía en la diversidad religiosa aparecida en Alemania, para a partir de ahí, basar su tesis sobre la bohemia. Considera que no sólo existe el fenómeno de la bohemia en ciudades católicas tales como Munich o Viena, sino que insiste en la existencia de círculos bohemios en ciudades protestantes, pero no nombra ninguna de ellas. Consideramos poco acertado este estudio en el que se fundamenta la bohemia en la influencia de la Contrarreforma, cuando más parece que se deba a "*das geistige Erbe etwa religiöser Ketzerbewegungen und der utopisch- revolutionären Intelligentsia der Reformationsepoche*". Y en este ismo sentido se expresa Kreuzer:

Man denke an das große Interesse in der neueren Literatur an den geistigen und politischen Führern des Bauernkriegs - z.B. im Drama vom jungen Goethe über Lassalle und Hauptmann bis zu Friedrich Wolf, Sartre, Dürrenmatt. Von direkter Wirkung auf den Anarchismus in der deutschen Boheme war z.B. Gustav Landauers Berufung auf "die Landordnung Michel Geistmairs", den "Aufruf der oberländische Bauern", die "weitverzweigte Fülle von Geist und Tatgenie, deren höchste Vertreter Carlstadt und Thomas Münzer waren" (Landauer: Die Revolution, in Die Gesellschaft, Bd. XIII, Frankfurt, 1907, s. 57). Vgl. auch N Cohn (Das Ringen um das Tausendjährige Reich, Bern u. München, 1961), der die These vertritt, der "revolutionäre Messianismus" der radikalen Intelligenz unseres Jahrhunderts

³⁸ Honigsheim, 1923/24, pág. 69

³⁹ Honigsheim, 1923/24, pág. 70

⁴⁰ Honigsheim, 1923/24, pág. 69

stamme. historisch-genetisch betrachtet, aus der "unruhigen Welt der deklassierten Intellektuellen und Halbintellektuellen" des Mittelalters.⁴¹

VLADIMIR FRICE

El historiador de la literatura ruso Frice define en 1930 la bohemia como *"den literarisch-künstlerisch tätigen Teil eines Intelligenzproletariats, das sich im Zuge der kapitalistischen Entwicklung aus abgewanderten, deklassierten jungen Intellektuellen des pauperisierten dörflichen, großstädtischen, vor allem aber provinzstädtischen Kleinbürgertums abseits des Arbeiterproletariats bildet, in den Schenken der Metropolen versammelt und mehr oder weniger der Bourgeoisie opponiert"*⁴². Considera cumbre de la bohemia a los románticos y simbolistas franceses, a los naturalistas alemanes y a los futuristas rusos, mientras que para él no tiene ningún valor la bohemia anglosajona, debido fundamentalmente a la poca importancia que la pequeña burguesía tuvo en Inglaterra y Estados Unidos y al rápido proceso capitalista de estos dos países. Para Frice la bohemia solamente es necesaria en países oprimidos por sociedades burguesas y feudales y define la bohemia rusa como dañina para la sociedad comunista y absolutamente innecesaria.

⁴¹ Kreuzer, 1968, pág. 27

⁴² Citado según Kreuzer, 1968, pág. 27

ANATOLIJ LUNACARSKIJ

Lunacarskij, autor y político bolchevique, data el nacimiento de la bohemia a comienzos del siglo XIX, y al igual que su compatriota, la considera un producto de la sociedad industrializada. Este crítico va más allá al juzgar la bohemia como un fenómeno existente dentro del campo de la política entre el comunismo y el fascismo.

ALBERT SALOMOM

El sociólogo Salomom, contrario a las teorías marxistas, define la bohemia en su estudio *Fortschritt als Schicksal und Verhängnis*⁴³ de la misma manera que habían hecho décadas antes Frice y Lunacarskij, es decir, como un proletariado intelectual, producto del desarrollo socio-económico. Para Salomon, la bohemia no se constituye en eje alrededor del cual confluyen el comunismo y el fascismo, sino que es el caldo de cultivo de los movimientos totalitarios del siglo XX.

*Die unentrinnbare Armut [des Bohemiens] hat offenbar einen Abwehrmechanismus erzeugt, der seit dem 18. Jahrhundert zur üblichen Haltung des Nichtkonformisten gehört: die anarchistische Einstellung gegenüber den bestehenden sozialen Lebenswerten und die Weigerung, den normativen Anspruch der Umgangsformen, Mode und Sitten anzuerkennen.*⁴⁴

⁴³ Albert Salomon: *Fortschritt als Schicksal und Verhängnis*. Stuttgart: Ferdinand Enke, 1957

⁴⁴ Citado según Kreuzer, 1968, pág. 29

Esta pobreza de la que habla Salomon se debe a la creación de la industria editorial como empresa capitalista, cuyo único fin es el crecer económicamente; debido a estos intereses, los autores no consiguen publicar sus obras, lo que les lleva necesariamente a la marginación y les hace recluirse a partir de los años ochenta del siglo XIX en los cafés.

Salomon identifica la bohemia como un fenómeno puramente sociológico-literario y lo explica desde el punto de vista económico. No actúa de igual forma con sus representantes a quienes caracteriza psicológicamente a través de la paradoja "*antisoziale Einstellung / anarchistische Persönlichkeit*"⁴⁵.

Estas definiciones orientadas a aspectos políticos y económicos no son muy acertadas ya que no distinguen entre bohemia y proletariado intelectual.

ROBERT MICHELS Y MALCOLM COWLEY

A comienzos de los años treinta de nuestro siglo son el sociólogo alemán Robert Michels⁴⁶ y el crítico y poeta estadounidense Malcolm Cowley, quienes intentan de nuevo dar una definición al fenómeno de la bohemia. Al igual que había hecho Murger un siglo antes, Michels define la bohemia como un estadio intermedio de jóvenes artistas e intelectuales, quienes, sin medios económicos,

⁴⁵ Citado según Kreuzer, 1968, pág. 29

⁴⁶ Este sociólogo alemán nacido en Colonia en 1876 perteneció a la Sociedad de Sociología de Francia y al Instituto Internacional de Sociología. Trabajó mucho en diversos aspectos de la sociología y fruto de este estudio son publicaciones tales como *Brautstandsmoral*, publicado en 1903, *Soziologische Betrachtungen über die deutsche Sozialdemokratie*, en 1905 o *Zur Psychologie der Bourgeoisie in den verschiedenen nationalen Verbänden*, en 1909.

están abocados al éxito o al fracaso. Este criterio socioeconómico lo amplía con criterios psicológicos: los representantes de la bohemia son indiferentes ante los valores materiales, huyen de la soledad, desprecian los convencionalismos y aman la libertad individual. De tal modo la bohemia se constituye en un acto de la voluntad, en un estilo de vida. Michels data el nacimiento de la bohemia en la época posterior al Imperio napoleónico en Alemania y Francia al mismo tiempo, con Hoffmann y Jean Paul.

Cowley, en *Exile's Return. A Literary Odyssey of the 1920's*⁴⁷, es mucho más concreto a la hora de determinar el nacimiento de la bohemia: "*the approximate date of its birth was 1830*"⁴⁸. Para él, los primeros bohemios son Gautier y Nerval. Cowley propone que el proletariado intelectual es tan antiguo como la literatura, pero distingue la bohemia de ese proletariado en la medida en que la considera "*eine Form antikapitalistischer Revolte und daher nur in einer kapitalistischen Gesellschaft möglich*"⁴⁹.

MALCOLM EASTON

El historiador inglés Malcolm Easton es consciente de la importancia de Francia en el nacimiento y desarrollo de la bohemia, aunque también hace ver la trascendencia de la internacionalización del movimiento:

⁴⁷ Ver bibliografía.

⁴⁸ Cowley, 1961, pág. 55

⁴⁹ Citado según Kreuzer, 1968, pág. 31

A comprehensive survey of Bohemia would have taken us to America, where Whistler discovered de "Scènes de la Bohème" in 1854, and to George du Maurier's home in Hampstead, where the Never-Never-Land of "Trilby" was actually invoked forty years later.⁵⁰

Propone la génesis de este fenómeno en las tendencias emancipatorias de literatos y pintores franceses del XIX y considera la novela de Nodier *La Peintre de Salzbourg, journal des émotions d'un coeur souffrant*, publicada en 1803 como el comienzo de la bohemia y *Manette Salomon*, novela de los hermanos Goncourt, publicada en 1867 como el broche de oro de este fenómeno. Para este crítico, Nodier es aquél que describe poéticamente la bohemia; Murger la hace carne de su propia carne y la populariza; Courbet la radicaliza y la desprende de todo sentido poético. Incluso a los poetas que se reúnen fuera de los cafés parisinos, en los bosques de Barbizon, los considera postbohemos:

Impressionism, the discovery of Primitive and Japanese art, the emergence of the Sunday-painter -Remi^[51] is the first of such painters in fiction- have finally succeeded in obliterating all memory of the sentimental Charles Munster^[52], the heroic Bridau^[53], the exotic Albertus^[54], countless Chattertons in painting-smocks, and those last scarecrows of Romanticism, the Bohemian themselves.⁵⁵

⁵⁰ Easton, 1964, pág. V

⁵¹ Personaje de *Le Chat maigre* de Anatol France

⁵² Figura de la novela *La Peintre de Salzbourg, journal des émotions d'un coeur souffrant* de Charles Nodier

⁵³ Personaje de *La Rabouilleuse* de Balzac

⁵⁴ Albertus es el personaje principal de la novela de Gautier *Albertus ou l'âme et le péché*.

⁵⁵ Easton, 1964, pág. 165

ARNOLD HAUSER

Hauser en su estudio sobre la historia social de la literatura también entiende la bohemia como un fenómeno limitado y se concentra en su desarrollo histórico en la Francia del siglo XIX, aunque es consciente de la internacionalización del mismo. Para este crítico el nacimiento de la bohemia se sitúa en el inevitable alejamiento de la inteligencia artística *"vom praktischen, gesellschaftlich fest verwurzelten und politisch eindeutig gebundenen Leben"*⁵⁶ en una sociedad determinada por una cosmología burguesa y capitalista. En la Inglaterra y la Alemania del siglo XVIII descubre la prehistoria de la bohemia y fija, al igual que había hecho Cowley, el nacimiento de la bohemia en los años treinta del siglo XIX en los estudios que Gautier y Nerval ocupaban junto con sus amigos en la *Rue du Doyenné*⁵⁷.

Die Entwicklung führt vom «romantischen Irrealismus und Individualismus» zur extremen Boheme der «impressionistischen Zeit» (Prototyp: Rimbaud), d. h. von einer Boheme, die ihre Haltung noch als «übermütiges Spiel», freiwillige «Demonstration», reversible «Emanzipation» vom Bürgertum verstehen konnte, zu einer Boheme der «Verzweifelten», der «Vagabunden und Ausgestoßenen», an der offenbar werde, daß alle Provokationen der Boheme nicht nur Bekundung des Willens waren, «sich von der bürgerlichen Gesellschaft abzusondern», sondern von vornherein auch Ausdruck des Wunsches, «die bereits vollzogene Absonderung als gewollt und willkommen darzustellen». Tatsächlich ergibt sich dieses Bild nur bei starker Blickverengung auf einzelne Kreise. Beide Formen des Bohemetums erschienen in beiden Epochen, wie sie in allen Phasen der Boheme allerorten erscheinen können.⁵⁸

⁵⁶ Hauser, 1983, pág. 203

⁵⁷ Véase Hauser, 1983, pág. 202

⁵⁸ Kreuzer, 1968, págs. 32-33

FRITZ MARTINI

Del mismo modo aunque de forma ambivalente se expresa Fritz Martini quien trata la bohemia como alejamiento de la sociedad; como movimiento de emancipación y oposición a los postulados burgueses de la gran ciudad, ante todo de espíritus revolucionarios del ámbito de las artes plásticas y la literatura. A la vez, considera la bohemia como clara manifestación de la decadencia de la burguesía; pero esta protesta queda anclada en la negación, sin aportar nada nuevo.

Históricamente considera elementos anticipatorios de la bohemia en la literatura alemana a Lenz y Klinger en el *Sturm und Drang*, a Brentano, Hoffmann y Waiblinger en el romanticismo, aunque sin excluir a Lenau, Grabbe, Griepenkerl y sobre todo a Heine. En Francia, sitúa el nacimiento de la bohemia hacia 1830, en Italia, a partir de los años sesenta, nace la *Scapigliatura* y en Alemania y Austria no comienza la verdadera bohemia hasta los ochenta del siglo pasado, con autores como Altenberg, Hille, Wedekind, Przybyszewski y von Reventlow. En Inglaterra la bohemia, al igual que en Alemania y Austria comienza en los años ochenta, pero bajo la forma específica de dandismo. Para Hauser, la bohemia pierde toda su fuerza de movimiento emancipador a partir de 1918 con el final de la I Guerra Mundial y los cambios sustanciales que se manifiestan en la nueva sociedad europea.

A partir de los sesenta de este siglo vislumbramos de nuevo cómo la bohemia no ha muerto, sino que durante cuarenta años ha estado adormecida. No tenemos más que recordar movimientos tales como los *hippies* o los *provos*, para

observar cómo la bohemia sigue estando viva como movimiento emancipatorio, contrario a los postulados de la sociedad imperante.

DIETER WEIDENFELD

Weidenfeld considera, en su estudio publicado en 1959 bajo el título *Der Schauspieler in der Gesellschaft* que, aunque la sociedad ha mostrado cambios sustanciales desde el nacimiento de la bohemia en el romanticismo francés, este movimiento ha seguido a lo largo de la historia hasta nuestros días sin cambios esenciales. Basa su estudio en la teoría de la función latente desarrollada por Merton. Es decir, los motivos de la existencia de la bohemia cambian a lo largo de la historia, no así su función latente, a quien debe su estabilidad. Ésta es responsable de reducir al máximo las tensiones que se producen entre la sociedad establecida y los artistas marginados.

Una vez que la bohemia existe, sean cuales sean sus motivaciones, pasa a ser "*Verhaltensmuster, das der Kanalisierung der aggressiven Bedürfnisse eines weiteren Kreises von Menschen dient*"⁵⁹.

⁵⁹ Citado según Kreuzer, 1968, pág. 34

WILLIAM I. THOMAS Y FLORIAN ZNANEICKI

Estos dos autores utilizan en su obra *The Polish Peasant in Europe and America* (1919-1921) una tipología triádica para definir a la sociedad. El primer tipo que definen es el filisteo, aquel que solamente sigue las pautas de una sociedad en la que los valores primordiales se asientan en la economía. El filisteo rechaza cualquier manifestación artística, por no considerarla productiva. Frente a este tipo se encuentra el bohemio, que tiene un carácter informe e inestable y cuyas reacciones son siempre espontáneas. El tercer tipo es el creador (*creative individual*); tiene un carácter bien formado y aporta a la sociedad un quehacer productivo. Mientras el bohemio está abierto a cualquier influencia que le venga de fuera, este tipo no se deja influir por cualquiera. Thomas y Znaniecki definen por tanto a dos tipos con características negativas -el burgués o filisteo y el bohemio- y un tercer tipo sustancialmente positivo -el creador-. Con esta descripción negativa de los dos primeros tipos parece que estos autores definiesen a los *insider* burgueses y a los *outsider* artístico-intelectuales de la sociedad de los siglos XIX y XX.

GEORGE S. SNYDERMAN Y WILLIAM JOSEPHS

Estos dos sociólogos americanos de los años treinta de este siglo, tratan de dar una explicación a la bohemia partiendo del fenómeno artístico, pero ampliándolo en el campo de la psicología. Como base de sus investigaciones utilizan las obras de sus contemporáneos bohemios americanos y de Balzac,

Murger y George du Maurier e intentan explicar el fenómeno como consecuencia de las circunstancias económicas de la naciente época capitalista, que hacen del arte un objeto de compra-venta y que elevan la originalidad a valores económicos incalculables. Por tanto, el artista está obligado a desarrollar un estilo de vida y una ideología que le haga soportable el rechazo a los valores económicos de su obra, que le lleva a la reducción de sus necesidades y a la pérdida de integración social.

Estos dos autores entienden, por tanto, a los marginados como aquellas personas incapaces de amoldarse a la norma social establecida debido a defectos de personalidad y los constituyen en individualistas forzados. Para ellos, estos marginados sociales permanecen necesariamente unidos a la sociedad y es por ello por lo que se constituyen en grupo; este grupo no estará regido por ningún tipo de control normativo. No se trata de una unión de individualistas -este concepto es absolutamente imposible-, sino más bien de una dependencia parasitaria de un adecuado elemento social, en este caso el universo de los artistas.

Ambos sociólogos presumen que esta bohemia estética puede ser barrida por una bohemia liberal, cuyo elemento unificador con la sociedad sería el mundo obrero.

THEODOR GEIGER

Una década después es Theodor Geiger quien considera la fusión de bohemia y literatura y arte puramente accidental. Sustituye el movimiento de la bohemia como expresión artística y estética, no sólo por una unión independiente de marginados patológicos, sino por una bohemia política llena de inteligencia rebelde, compuesta no sólo por pintores y literatos, sino también por compositores y filósofos, sociólogos y políticos. Define esta bohemia como *"unangepaßte Sondergruppe an der Peripherie der bürgerlichen Gesellschaft, [...] in der sich der ewige, liebhaftig gewordene Protest der reinen Intelligenz gegen ihre eigene Unfreiheit in der Gestalt der bürgerlichen Intelligenz verkörpert"*⁶⁰. Para Geiger, el prototipo de bohemio es el anarquista nihilista, opinión ésta que contrasta con la que el autor había registrado en Julius Bab, quien hace una distinción clara entre el anarquista y el bohemio; el primero es quien en su lucha social pretende alcanzar otra sociedad mejor y el bohemio es quien se erige en enemigo absoluto de cualquier sociedad, niega cualquier forma de vida social.

WALTER BENJAMIN

Benjamin, en su descripción de la bohemia parisina a mediados del XIX, mantiene una distancia entre bohemia y proletariado, aunque en sus teorías de la bohemia existe una fascinación de éste por aquella, fascinación que documenta en la obra de Baudelaire, quien de forma magistral eleva a héroe revolucionario al

⁶⁰ Geiger, 1949, págs. 87 y 135

trapero. *"Der Lumpensammler kann natürlich nicht zur Bohème zählen. Aber vom Literaten bis zum Berufsverschwörer konnte jeder, der zur Bohème gehörte, im Lumpensammler ein Stück von sich wiederfinden. Jeder stand, in mehr oder minder dumpfem Aufbegehren gegen die Gesellschaft, von einem mehr oder minder prekären Morgen. Er konnte zu seiner Stunde mit denen fühlen, die an den Grundvesten dieser Gesellschaft rüttelten."*⁶¹

Tales son las teorías que Kreuzer expone de la bohemia y eso nos hace concluir que aunque han sido muchos los que de alguna manera han querido definir y delimitar histórica y socialmente la bohemia, ninguno de ellos ha pasado de una pura definición, que en todos los casos ha sido más bien localista, sin querer entrar en una definición válida y general para la literatura. Bien es cierto que todos ellos coinciden en definir al bohemio como marginado social, pero no son todas las causas alegadas en estos trabajos las mismas, mientras que para unos se trata de un problema político, para otros es simplemente una cuestión social. Consideramos esta segunda causa más acertada para determinar los motivos que hacen que un ser, en el caso que nos ocupa, un escritor austriaco, vienés de la *Jahrhundertwende*, pase a ser un bohemio, un marginado, quien a su vez crea a su alrededor en el ámbito del café una sociedad propia.

Una vez analizada la teoría general de la bohemia y los diferentes análisis que sobre ella se han hecho en los últimos 50 años, nos interesa exponer el decurso de las formas de vida que se dieron en llamar bohemia por lo que de tradición pudieran suponer en el modo de vida y en las formas de escritura de los escritores adeptos a ella.

⁶¹ Citado según Kreuzer, 1968, pág. 38

1.1.2. LA BOHEMIA ROMÁNTICA

Consideramos necesario observar el fenómeno socio-literario de la bohemia desde sus comienzos en el marco histórico del romanticismo parisino, para comprender en toda su extensión lo que supuso para la *Jahrhundertwende* europea.

A finales del siglo XVIII los escritores románticos descubren en esa vida bohemia y vagabunda, hasta el momento solamente vivida por los gitanos, un amplio filón para sus temas. *"Wären die Zigeuner nur eine vorübergehende Erscheinung in Europa gewesen, von deren Daseyn wir allein die Jahrbücher der vorigen Jahrhunderte befragen könnten, so würde es schwer seyn, sie für etwas anderes, als eine Schaar von Ungeheuern und Beelzebubs zu halten. Immer wird in jenen Jahrbüchern geredet von einem wüsten Volke, von schwarzen und greulichen Leuten. Nun aber, da sie sich bis auf unsere Zeiten erhalten haben [...] sind sie so glücklich gewesen, Schriftsteller zu finden, die sogar ihre Schönheit preisen und mit vieler Mühe ihre Vorzüge zu beweisen suchen"*⁶². Tal y como afirma Grellmann, no se trata de un estado pasajero que se produjera en Europa en un espacio temporal concreto, sino que este estado de marginalidad frente a la sociedad, fuera la época que fuera, se ha mantenido a lo largo de la historia hasta llegar al romanticismo, momento en el que son los artistas los que

⁶² Grellmann, 1787, pág. 35

toman el relevo de la bohemia, la hacen vida de sus vidas y la convierten en un arte, sometido a una evolución progresiva hasta nuestros días. Estos románticos dan un nuevo significado a la palabra bohemia; el término implica para ellos libertad y naturaleza, placer artístico e independencia absoluta, una vida sin oficio ni beneficio, pero, sobre todo, una nueva concepción del arte.

La consolidación de la hegemonía burguesa a lo largo del siglo XIX comporta el establecimiento de un sistema capitalista en donde la obra de arte es considerada como una mercancía más, sometida a las leyes de la oferta y la demanda. En este caldo de cultivo el escritor va a experimentar las tensiones propias de la profesionalización de su oficio en una sociedad regida por un mercantilismo marcado por el valor de uso y cambio de las mercancías. Karl Marx consideraba, atendiendo a esta situación, que la producción espiritual más elevada solamente encontraría misericordia a los ojos de los burgueses, si se presentaba como un medio adecuado de producir riqueza material. Hauser en su trabajo sobre la historia social de la literatura nos recuerda que la bohemia "no era originalmente más que una manifestación contra el modo burgués de vida"⁶³ que practicaban durante el romanticismo jóvenes artistas y estudiantes de extracción burguesa que "no sabían nada de la miseria de la bohemia posterior y eran libres para volver a la sociedad burguesa en cualquier momento"⁶⁴. Esta bohemia, que podemos denominar dorada, cuyo esplendor podría quedar expresado plásticamente por las burbujas del ocasional champaña, era una bohemia social y políticamente inofensiva. La rebeldía de estos bohemios estaba limitada a poses excéntricas, gestos exteriores y extravagancias pintorescas. En aquel momento, la palabra burgués se consideraba "la injuria suprema en labios de la bohemia

⁶³ Hauser, 1969, pág. 228

⁶⁴ Hauser, 1969, pág. 228

dorada, de los *Jeunes-France*⁶⁵, palabra que en su lenguaje tenía una significación interclasista que no debe identificarse únicamente con la burguesía. Para los románticos, "burgués" calificaba a aquella persona que antepone los valores económicos a los artísticos, que carece de sensibilidad. En el siglo XIX estaban inscritos dentro de ese término casi todos aquellos que formaban parte de la sociedad establecida; sociedad, que tras el periodo de la Ilustración había manifestado un cambio radical en los valores que la mantenían, valores que prevalecen hasta el comienzo de siglo XX, época que nos ocupa, y que se mantienen vivos a las puertas del siglo XXI. Gautier juzga que "los burgueses eran casi todo el mundo [...] todos los que no formaban parte del misterioso cenáculo y se ganaban prosaicamente la vida"⁶⁶, mientras que Banville precisa que "en lenguaje romántico, burgués significaba el hombre que no tiene otro culto que el de la moneda de cinco francos, otro ideal que la conservación de su pellejo, y a quien, en poesía, le gusta la romanza sentimental y, en las artes plásticas, la litografía de colores"⁶⁷.

El romanticismo, al considerar la poesía y el arte en general como un conocimiento específico y único capaz de revelar al hombre lo infinito, los misterios de lo sobrenatural y los enigmas de la vida, confería al fenómeno estético una justificación intrínseca y total: a medida que el arte se va transformando en valor absoluto, cesa la necesidad de subordinarlo a otros valores, sean de la naturaleza que sean, para fundamentar su existencia.

⁶⁵ Lidsky, pág. 17

⁶⁶ Citado según Aznar Soler, págs. 58-59

⁶⁷ Citado según Lidsky, pág. 17

La aparición, por primera vez, de la expresión "el arte por el arte" está relacionada con los círculos románticos alemanes. Este concepto del arte por el arte se convierte en un movimiento estético que creará en la autonomía y la legitimidad intrínseca de la literatura.

Las doctrinas del arte por el arte rehusan toda posibilidad de identificación de utilidad y belleza, y, por tanto niegan a la obra literaria todo objetivo útil. Esta negativa a identificar lo bello con lo útil se relaciona con una actitud intelectual importante, que a lo largo del siglo XIX, y sobre todo en sus últimas décadas, tuvo gran éxito entre los artistas europeos: la hostilidad y el escepticismo frente al progreso de la ciencia y la técnica y frente a la creencia en la perfección humana fundada en ese progreso.

Estas doctrinas comienzan a tener seguidores en algunos sectores románticos franceses, sobre todo en el grupo de jóvenes escritores y artistas conocidos con el nombre de *Bohème*, y hacia mediados del siglo XIX, Flaubert y Baudelaire defienden mucho sus principios. Este último considera la noción del progreso como una invención de la filosofía moderna y acentúa las desastrosas consecuencias de ésta, puesto que aniquila la libertad, amortigua la responsabilidad y confunde el mundo físico con el mundo moral. Según Baudelaire, el progreso auténtico solamente puede situarse en el plano moral y debe ser obra del individuo, no de la colectividad; postula una responsabilidad individual, que no se realiza en el progreso material y que implica la abdicación de esta responsabilidad individual en el universo anónimo de las multitudes.

Pero si bien los románticos habían opuesto a las exigencias moralizantes de cuño tradicionalista una moral basada en la intensidad de las pasiones y de los sentimientos, y de los derechos y deberes de ella derivados; los seguidores del arte por el arte adoptan má bien una actitud relativamente amoral desconectada tanto de los postulados de unos como de otros e intentan liberar el arte de postulados éticos. La literatura constituye un dominio propio, tal y como lo expresa el crítico brasileño Lima en su estudio sobre la estética literaria: "esta metafísica estética pretendió liberar completamente al arte de toda relación con otros valores, situándolo en el universo del pluralismo puro"⁶⁸.

Quiere decirse, por tanto, que, para el escritor, lo moral, igual que lo inmoral son factores sin contenido estético; sólo le interesan cuando asumen un valor estético, es decir, cuando pierden su naturaleza moral o inmoral. El verdadero artista no tiene, pues, que preocuparse de la moral, y bajo ningún pretexto debe desvirtuar su arte con la adopción de excusas morales.

Este principio fundamental del arte por el arte se bifurca, sin embargo, en dos actitudes diferenciadas: una, escudada en la independencia recíproca de la moral y de la literatura, cae en una inmoralidad velada o patente; a esta vertiente pertenece Huysmans, como uno de los máximos exponentes. La otra, que niega a la moral todo derecho sobre la literatura, consigue restablecer un profundo equilibrio de valores, al reconocer en toda obra literaria auténtica una moralidad propia y superior; Baudelaire es, sin duda, representante genial de esta otra actitud.

⁶⁸ Lima, pág. 37

En *A rebours*, la obra que consagró a Huysmans, y que es fuente para muchos autores europeos posteriores como, por ejemplo, para Peter Altenberg, Des Esseintes, el protagonista, siente un placer satánico en aconsejar a su amigo d'Aigurande que se case, porque adivina que el futuro matrimonio acabará desastrosamente en adulterio. Un día, Des Esseintes encuentra en la calle a un joven mendigo y en seguida procura iniciar un infame proceso de corrupción, fomentando en el muchacho vicios cuya satisfacción exigiría más tarde la desvergonzada audacia que no retrocede ante el robo ni ante el asesinato.

Como postura contraria a esta, Baudelaire no duda en condenar toda literatura que expresamente se proponga un objetivo moral; pero a esa "herejía de la enseñanza", como él denomina esa literatura, contrapone una poesía independiente de todos los valores no poéticos. No aboga, sin embargo, por una literatura puramente inútil; sino que considera, al igual que hiciera Gautier, que la obra literaria auténtica, que procura realizar la belleza y no mutila ni deforma premeditadamente la realidad de la vida, no entra en pugna con la moral, sino que se encuentra con ella en un nivel muy elevado. A través de la creencia en la unidad total del universo, la belleza se hermana profundamente con el bien y la verdad. La contemplación de la obra bella no puede dejar de producir en el alma humana un elevado sentimiento moral y la literatura, sin adulterarse en contactos impuros, ofrecerá al hombre una vía luminosa de depuración de las pasiones y de liberación interior.

La vida, para las teorías del arte por el arte, no representa el universo vivificador en el que el escritor debe sumergirse detenidamente para fecundar su

obra. Aparece como un conjunto de elementos impuros, en disonancia con el mundo esplendoroso del arte.

Ante la naturaleza, estos poetas conservan una actitud de desconfianza e incluso de hostilidad. En este dominio, desarrollan elementos de la estética romántica, en particular, de la estética hegeliana: la belleza artística, momento del Absoluto, no existe en la naturaleza, reino de lo mutilado y de lo imperfecto. La belleza no procede del mundo natural, no es fruto de una imitación de la naturaleza; al contrario, la naturaleza tiene que imitar al arte para ascender a la belleza: solamente a través de un transfigurador bautismo del espíritu, de la interioridad que el hombre confiere a las cosas, el mundo natural adquiere dimensiones de belleza. De tal manera estos neorrománticos consideran que el arte no puede ser un espejo del mundo, ya que el éste no puede ser originariamente bello. Atribuyen al arte, que es más verdadero que el mundo, la función de elevar a éste último al nivel de la belleza y, es así, como el mundo, purificado por la imitación del arte, se hace digno, a su vez, de ser imitado por el arte⁶⁹. La aspiración y el designio del artista modifican la esfera confusa e imperfecta del mundo natural y le imponen una transfiguración de cuño estético.

Un aspecto importante de las doctrinas del arte por el arte es la evasión; una evasión que significa siempre la fuga del yo ante determinadas condiciones y circunstancias de la vida y del mundo, e implica la búsqueda y la construcción de un mundo nuevo, imaginario, diverso de aquel del cual se huye, y que funciona como sedante, como compensación ideal. Es así como esta nueva concepción del arte se va a traducir en una nueva forma de vida que tiene su origen en la

⁶⁹ Véase Teyssèdre, pág. 27

necesidad de evadirse y sobre la que pueden actuar diversos motivos, que pasamos a esbozar:

a) **Conflicto con la sociedad:** el escritor siente la mediocridad, la vileza y la injusticia de la sociedad que le rodea, y, en actitud de amargura y desprecio, huye de esta sociedad y se refugia en la literatura.

b) **Problemas y sentimientos íntimos** que torturan el alma del escritor, de los que éste huye por el camino de la evasión. El tedio, el sentimiento de abandono y de soledad, la angustia del destino frustrado, constituyen otros tantos motivos para la evasión.

c) **Rechazo de un universo finito, absurdo y radicalmente imperfecto.** Este rechazo está envuelto de un sentido trascendente, que implica una toma de posición ante los problemas de la existencia de Dios, de la finalidad del mundo, del significado del destino humano, etc.

Esta evasión se realiza de diferentes motivos, en el plano de la creación literaria, de diferentes modos:

a) **Evasión en la obra de arte,** transformando la literatura en auténtica religión, en actividad tiránicamente absorbente, en cuyo seno el artista, arrastrado por las torturas y los éxtasis de su creación, olvida el mundo y la vida.

b) **Evasión en el tiempo,** buscando en épocas remotas la belleza, la grandiosidad y el encanto que el presente es incapaz de ofrecer.

c) Evasión en el espacio, que se manifiesta en el gusto por los paisajes, por las figuras y las costumbres exóticas. El Oriente constituye en todos los tiempos fuente copiosa de exotismo, pero no debemos olvidar otras regiones igualmente importantes en este aspecto, como España e Italia para los románticos y las vastas regiones americanas para algunos autores prerrománticos y románticos. En el terreno de la evasión en el espacio ocupa un lugar fundamental el tema del viaje. Enclaustrado en el tedio, cansado y herido en cuerpo y alma, el poeta anhela la partida, pórtico del ensueño y de aventura.

A veces el tema del viaje puede no expresar ansia de fuga y dispersión en un espacio geográfico, sino la necesidad de provocar una revelación íntima, el deseo de ahondar en los secretos del yo.

d) La infancia constituye un terreno privilegiado para la evasión literaria. Ante los tormentos, desilusiones y derrumbamientos de la edad adulta, el poeta evoca ensoñadoramente el tiempo perdido de la infancia, paraíso lejano donde viven la pureza, la inocencia, la promesa y los mitos fascinantes.

Para los escritores de el arte por el arte, la literatura es una actividad que, para preservar su pureza, tiene que romper los lazos con la sociedad. Estas doctrinas de cuño romántico van a pervivir en la literatura vienesa de la *Jahrhundertwende* y van a encontrar su máximo realizador en la personalidad marginal de Peter Altenberg. Junto a él, hay un grupo de autores, entre los que se encuentran -Bahr, Hofmannsthal y Schnitzler-, que abogan por un mundo más interior, en el que no pesen tanto las teorías naturalistas de sus antecesores, por las

cuales, todo el universo del individuo está rodeado de materialidad y progreso social, y en las que el mundo interior del ser humano se pone en entredicho.

Podemos concluir diciendo que la bohemia romántica fue una actitud antiburguesa protagonizada por jóvenes artistas que asumieron un concepto de arte que se manifiesta en una forma de vida. Para ellos ya no son válidos los antiguos postulados según los cuales, en la obra de arte prevalece la ética frente a la estética. Para estos nuevos artistas la estética es el valor primordial en el arte y así lo expresan en el nombre que dan a sus nuevas teorías: el arte por el arte. Esta nueva concepción del arte viene marcada por las nuevas circunstancias que viven los países europeos tras el establecimiento de un sistema capitalista en el cual, incluso el arte se considera una mercancía más. Esto les lleva a los nuevos escritores a descubrir en la vida bohemia y vagabunda de los gitanos, una forma de vida propia que elevan a un estado de pureza espiritual tras la ruptura con la sociedad establecida.

1.1.3. LA BOHEMIA DE LA JAHRHUNDERTWENDE

Si bien la bohemia de la *Jahrhundertwende* no ha producido grandes autores, excepción hecha de Peter Altenberg, quien se perfila como prototipo y arquetipo de este tipo de literatura, sí encontramos en esta tendencia literaria numerosos autores menores, lo que podría explicar la falta de interés de la crítica hacia ese universo literario. Pretendemos, por tanto, en esta nuestra investigación, recuperar el ambiente de la literatura bohemia de la *Jahrhundertwende* vienesa, a través de Peter Altenberg.

Es interesante analizar la nueva bohemia finisecular como un fenómeno que se da en toda Europa desde los años ochenta del siglo pasado hasta los años veinte de nuestro siglo⁷⁰. En este sentido se expresa Kreuzer en su estudio sobre la bohemia:

Der Begriff Boheme bezeichnet in unserem Zusammenhang eine Subkultur von Intellektuellen -in denjenigen industriellen oder sich industrialisierenden Gesellschaften del 19. und 20. Jahrhunderts, die ausreichend individualistischen Spielraum gewähren und symbolische Aggressionen zulassen, - Randgruppen mit vorwiegend schriftstellerischer, bildkünstlerischer oder musikalischer Aktivität oder

⁷⁰ La bohemia no desaparece a la vez en todos los países europeos. En el área geográfica determinada políticamente por el nacionalsocialismo de Hitler este fenómeno muere rápidamente debido a intereses políticos.

*Ambition und mit betont un- oder gegenbürgerliche Einstellung und Verhaltensweise.*⁷¹

Parece que los antecedentes de esta bohemia de la *Jahrhundertwende* se puedan fijar en la poesía de Byron y de Baudelaire. Ya sus contemporáneos consideraban a ambos poetas autores malditos, ya que ambos se enfrentan con la sociedad, no sólo en la vida real, sino en su trayectoria creadora. Frente a otros poetas que, perteneciendo a la burguesía, la rechazan, pero vuelven más tarde a ella arrepentidos o triunfantes, ni Byron ni Baudelaire volvieron nunca a aquella burguesía que les había visto crecer, y pudieron ser espejo de aquellos bohemios de fin de siglo, quienes imitaron a estos dos grandes en su *modus vivendi*.

Y es durante la monarquía de Luis Felipe de Orléans, entre 1830 y 1848, cuando empieza a formarse una nueva bohemia real que acaba consolidándose durante el Segundo Imperio. Labracherie habla del año 1843, como fecha en la que aparece esa nueva bohemia, distinta de la galante y dorada de los *Jeunes-France* románticos. Si la extracción burguesa era característica de aquella bohemia romántica, el origen social de este nuevo brote es mayoritariamente pequeño burgués, campesino u obrero. Hauser nos recuerda que, durante el Segundo Imperio de Luis Bonaparte "el proletariado artístico se ha convertido en un hecho social que no puede ser olvidado en lo sucesivo"⁷². El espectacular crecimiento de estas vocaciones artísticas desequilibra la oferta y la demanda del mercado capitalista y les condena al hambre y la miseria. Murger nos confirma que, "a pesar de los obstáculos y peligros que entorpecen la marcha, los caminos del arte se ven cada día más frecuentados y por consiguiente jamás la Bohemia

⁷¹ Kreuzer, 1971, pág. V

⁷² Hauser, 1969, págs. 99-100

llegó a ser tan numerosa"⁷³. Este autor, que supuso un mito⁷⁴ a partir de su entierro en el cementerio de Montmartre en 1861, debió gran parte de su fulminante éxito literario a la idealización que hizo de ese proletariado artístico. La burguesía aceptó complacida esta visión idealizada de la bohemia como una vida pintoresca e inocua que practicaban jóvenes inconformistas, rebeldes sin causa que acababan por integrarse en la sociedad bienpensante, y le recompensó con la gloria literaria. Es significativo el hecho de que en el momento en que la bohemia deja de ser romántica, desde que tiene existencia real como proletariado artístico y se constituye en bohemia realista, la burguesía necesita "romantizarla" a través de su idealización libresca para contemplarla como fenómeno social establecido dentro de los parámetros en los que se movía la sociedad europea decimonónica. Murger afirma en su obra que la bohemia era "el aprendizaje de la vida artística"⁷⁵ y que, si "el arte es una senda árida cuyo oasis es la gloria"⁷⁶, la bohemia era una etapa de transición hacia esa gloria, identificada con el reconocimiento social del talento artístico por el público filisteo y con la consiguiente cotización de la obra de arte en el mercado cultural capitalista. Este autor estaba convencido de que "el talento es el diamante que puede permanecer largo tiempo perdido en la sombra, pero que siempre es descubierto por alguno"⁷⁷. El aburguesamiento del artista bohemio era para Murger sinónimo de éxito literario y de sensatez moral, un desenlace feliz que sólo podía alcanzar la que él llamaba bohemia verdadera. Desde su ideologismo burgués condenaba la bohemia ignorada, la más numerosa, compuesta por artistas pobres que hacían del arte y la belleza su razón de vida. El autor lamentaba el idealismo de esos

⁷³ Murger, pág. 12

⁷⁴ En junio de 1895 se inauguró un busto suyo en el jardín de Luxemburgo y el propio Ministro de Instrucción Pública, Poincaré, pronunció un discurso conmemorativo.

⁷⁵ Murger, pág. 6

⁷⁶ Murger, pág. 186

⁷⁷ Murger, pág. 13

bohemitos que asumían su pobreza para no prostituir su musa al mercantilismo dominante, un idealismo de apóstoles trasnochadores que practicaban la religión de la belleza y de quienes escribía en los siguientes términos:

*Si sensatamente les hacéis observar que nos encontramos en el siglo XIX, que la moneda de cinco pesetas es la Emperatriz de la humanidad y que las botas de charol no caen del cielo, se vuelven de espaldas y os llaman burgueses.*⁷⁸

De hecho sus *Escenas de la vida bohemia* concluyen con un desenlace moralista, en donde el autor expresa la necesidad de aburguesamiento del artista como única alternativa realista frente a la utopía bohemia. Este texto, junto con su versión teatral de 1849 y la célebre ópera de Puccini, consolidaron la imagen idealizada y romantizada de la bohemia artística.

Si continuamos en el tiempo en un orden cronológico, observamos un nuevo grupo de bohemitos, que ya poco tienen que ver con aquellos personajes dibujados por Murger; son la imagen de una nueva bohemia que se va configurando durante el Segundo Imperio como un proletariado artístico y amenazante por el que la burguesía siente a la vez, temor y desprecio. Se trata de una bohemia que tiene mucha hambre y que se prepara para hacerse revolucionaria. Estos bohemitos, a quienes Baroja denomina *Les réfractaires*, son unos desclasados que ya no presentan el talante domesticado de los personajes de Murger sino que se sitúan en los arrabales del periodismo con una conciencia politizada proclive a la insurrección violenta contra el orden social establecido. Los antiguos *Jeunes-France*, la bohemia romántica o la idealizada y aburguesada bohemia de Murger, se ha convertido ahora en la bohemia refractaria, en un proletariado artístico que

⁷⁸ Murger, pág. 11

soporta los rigores de una bohemia oscurantista por preferir la vida libre a la integración social. Esta nueva bohemia vegeta en la marginación social, manifiesta una conciencia ascendente de capa social que no se resigna a su explotación, milita activamente en la política, se sitúa ideológicamente en el jacobismo o en el socialismo y tiene un gusto realista por el arte y la literatura. Si a la bohemia romántica había fascinado la figura del gitano, esta nueva bohemia constata la significación metafórica del trapero como tipo social urbano que representa la miseria pero que vive gracias al valor que alcanzan los desperdicios en la sociedad industrial, tal y como lo expresa Benjamin:

*Naturalmente el trapero no cuenta en la bohemia. Pero todos los que forman parte de ésta, desde el literato hasta el conspirador profesional, podían reencontrar en el trapero algo de sí mismos.*⁷⁹

Esta bohemia hambrienta entierra definitivamente toda posible idealización murgueriana. Destruir el Imperio era la consigna revolucionaria de esta bohemia que combate, junto al proletariado militante, por la transformación de la sociedad burguesa. El fracaso de la Comuna desencadenará una literatura reaccionaria que, con el restablecimiento del orden burgués, va a convertir al bohemio refractario en el héroe negativo de la insurrección revolucionaria. Ahora no cabe duda de que para el burgués decimonónico la bohemia es un inframundo, un proletariado artístico de insatisfechos y fracasados que viven en el ámbito del desorden y en la anarquía del libertinaje de unos valores enfrentados a su código moral. La bohemia es, a partir de este momento, una patología social y personal, un desorden de costumbres y de cerebro, una pasión malsana. Caro, en su estudio sobre las costumbres literarias, apunta la absentia como causante de responsabilidades

⁷⁹ Benjamin, 1972, pág. 32

criminales en el comportamiento revolucionario de la bohemia refractaria y dice: "este pérfido licor ha ejercido influencia en la desorganización cerebral de París"⁸⁰. A esta bohemia refractaria, la historia le reservaba la marginación más absoluta, el exilio y el desprecio de una sociedad que en 1871 reafirmaba un orden social y un sistema de valores filisteos. Y contra el realismo comprometido de la bohemia refractaria esta intelectualidad burguesa defenderá ahora el arte por el arte, una estética que durante el romanticismo condenaban por su significación antiburguesa y que volverán a condenar por el mismo motivo años después, durante el simbolismo. Este hecho es una prueba concluyente de que la significación del esteticismo sólo puede analizarse con rigor si se estudia en relación con el preciso contexto histórico-social en que se produce.

La época del impresionismo artístico y el simbolismo literario va devolviendo paulatinamente al Barrio Latino parisino y a sus bohemios moradores el esplendor que había vivido durante el romanticismo. Rimbaud o Verlaine ejemplifican esa condición de artistas malditos, de escritores decadentistas que se sitúan en los límites de la marginalidad y son ellos los que se constituyen en los grandes predecesores de la bohemia vienesa. Es este último el artista que, en oposición a Verlaine, quien considera la adoración del yo sagrada, juzga estas consideraciones como un "romanticismo despreciable y anticuado"⁸¹. Es Rimbaud quien efectúa una ruptura con el mundo que le lleva a considerar toda creación artística europea una forma distinta de enemistad con el espíritu. De este modo Rimbaud se convierte en símbolo y centro de la bohemia francesa.

⁸⁰ Caro, pág. 178

⁸¹ Muschg, pág. 321

La bohemia simbolista, cuyo máximo promotor fuera unos años antes Baudelaire expresa su condición social maldita para enajenarse voluntariamente de una sociedad burguesa a la que desprecia profundamente. Desencantados de la política oficial, para ellos sólo el arte confiere sentido a su existencia. Su despreocupación política se explica por su sentimiento de impotencia ante un mundo que desprecian sin tener ninguna esperanza en poder cambiar. Por ello, el sentido destructor del terrorismo anarquista les fascina y sus versos quieren ser dinamita cerebral, bombas estéticas con las que atentar contra el filisteísmo dominante. De ahí su complacencia en "dejar turulato al hortera"⁸², una actitud de época que se manifestaba a través del exabrupto virulento o de la extravagante indumentaria. Para esta bohemia simbolista el esteticismo era un arma contra el sistema de valores burgueses. Se comprende por tanto que la burguesía condene ahora ese esteticismo a través de sus ideólogos más conspicuos, como Nordau. El decadentismo es el nuevo diagnóstico con que se sanciona la patología de una degeneración artística, presunta enfermedad de unos autores bohemios que presentan los mismos rasgos intelectuales, y a menudo hasta somáticos, que los individuos de la misma familia antropológica que satisfacen sus instintos con el puñal del asesino o con el cartucho del dinamitero. Vallette, en un manifiesto que aparece publicado en el primer número de la revista *Mercure de France* en 1890, acierta a expresar las vinculaciones entre esteticismo simbolista, anarquismo y nueva moral antiburguesa:

Si por decadencia se entiende escritores amantes del arte, curiosos intelectuales, despreciadores del cliché verbal y político, y del lugar común, y del engaño y la hipocresía, ¡sea! No tenemos programa, cada cual es libre de expresar su pensamiento; eso sí, todos coincidimos en una visión heterodoxa del mundo, en una "nueva moral" que defiende lo anticonvencional. Pero, de ningún modo,

⁸² Unamuno, 1967, pág. 1279

*"decadente" significa incoherencia verbal o intelectual, ni banalidad. La nuestra es literatura militante: somos soldados de la belleza.*⁸³

La bohemia simbolista experimentó un agudo sentimiento de insatisfacción, de tedio, de fracaso, no sólo ante el mundo sino también ante la propia vida. Del champaña romántico o de los bebedores de agua de Murger pasamos al alcohol puro y duro, a la absenta y a las drogas, medios para conquistar los paraísos artificiales con que soportar el tedio ante la vida y la mediocridad filistea. Alcohol, poesía, ruptura matrimonial, religión, violencia, burdeles y prostitutas, hospitales y cárcel, experiencias homosexuales⁸⁴, son algunos de los elementos con que construye su biografía bohemia Paul Verlaine, autor que había precisado en el prólogo a sus *Poèmes saturniens* la divisa de su credo poético, compuesta de Poesía, Belleza, Azul e Ideal.

El París simbolista de Verlaine fue el París de aquellos poetas malditos, el París del anarquismo literario, el París de unos artistas decadentistas que practicaban una nueva moral que transgredía las normas establecidas, el París de una bohemia que redujo el mito de Murger a cenizas. Este es el París que atrajo a jóvenes escritores europeos e hispanoamericanos, ya que en la época simbolista la bohemia literaria se internacionalizó. Esta bohemia que ha tenido una realización arquetípica en París, ha tenido manifestaciones en Peter Altenberg, a quien se considera autor maldito, marginado.

⁸³ Citado según Aznar Soler, pág. 65

⁸⁴ La experiencia vivida entre Rimbaud y Verlaine en Londres escandalizó la moral puritana de la sociedad inglesa. Cernuda evocó en *Birds in the night*, un poema incluido en el volumen *Desolación de la quimera*, la hipocresía moral de una clase social que años más tarde asimilaría a dos poetas malditos que entonces condenó por amorales. *Birds in the night* había titulado Verlaine una composición de sus *Romances sans paroles*.

Kreuzer indica como característica típica de la bohemia "*die Teilnahme an der Lokalgeselligkeit*"⁸⁵. El punto de encuentro por excelencia de la bohemia vienesa es el café y su función es determinante en el arte moderno; no sólo en la literatura, sino en todas las artes se da el mismo fenómeno asociativo en el café. Incluso hay críticos, como es el caso de Spiel, que se atreven a considerar "*das Kaffeehaus als Weltanschauung*".

Um das Jahr 1890 trafen sich im "Griensteidl" ein paar junge Leute, Arthur Schnitzler, Felix Salten, Richard Beer-Hofmann und Felix Dörmann. Ein wenig später kam der erleuchtete Schulknabe Hugo von Hofmannsthal hinzu. Ihr Wortführer war ein ruhiger Mann aus Linz, der sich längere Zeit in Paris und Berlin aufgehalten hatte und mit einer Fülle anregender Ideen heimgekehrt war. Hermann Bahr unternahm es, die "Wiener Moderne" um sich zu scharen.⁸⁶

Los autores del *Café Central* y *Griensteidl* que quedan en el anonimato también son considerados malditos y tienen su ejemplo en los malditos franceses.

Podemos concluir afirmando que en la Viena finisecular se da una verdadera bohemia, capitaneada por *Kaffeehausliteraten*, entre los que se encuentra como máximo exponente Peter Altenberg, quienes, ante todo, buscan un alejamiento del naturalismo y defienden la teoría del arte por el arte. Todos ellos defienden esta bohemia desde un modo de vida que viene determinado por un estado espiritual en el que prima la pureza anímica. Este nuevo estado espiritual se manifiesta en artistas austriacos ya que el ambiente cultural vienés que se vive en los cafés es muy propicio para ello. Fieles a los seguidores de la teoría del arte por el arte y a los autores malditos franceses son contrarios a la corriente naturalista que

⁸⁵ Kreuzer, 1971, pág. 202

⁸⁶ Spiel, pág. 133

prevalece e la segunda mitad del siglo XIX y defienden un arte basado en las sensaciones. Se consideran bohemios en la medida que mantienen una postura de total oposición a la sociedad imperante y en este nuevo estado buscan la paz espiritual que no logran en el mundo que quiere regirles.

1.1.4. LA BOHEMIA COMO VIAJE IMAGINARIO

La bohemia es metáfora de la verdadera vida y la vida no es otra cosa sino viaje. El viaje es de por sí metáfora, si entendemos por metáfora el ir más allá de lo visible y de lo habitualmente visible. Así el viaje es inherente a la bohemia, le es consustancial. Si el viaje es salir de lo cotidiano, de los límites impuestos por la costumbre y la sociedad, la bohemia es un viaje fuera de la realidad: fuera del tiempo, fuera de las normas literarias y artísticas en nombre del arte, fuera de las normas sociales al uso, y también un viaje al interior hacia el fondo de la degradación, viaje hacia los paraísos artificiales.

Los bohemios, amantes del viaje como válvula de escape de la sociedad establecida, mantienen una relación sentimental, llena de tensión, con la metrópolis -recordemos que todos ellos viven en grandes ciudades como París, Berlín, Munich o Viena-, clara herencia de los postulados de Rousseau. A pesar de esta relación buscan con nostalgia una vida lejos de la gran ciudad, una vida repleta de naturaleza, salvaje y paradisíaca, que en ocasiones se plasma en lugares tales como Worpswede. Esta vida en contacto con la naturaleza no suele ser muy dilatada en el tiempo, sí lo es, en cambio *"die doppelte, jeweils umschlagende*

*Nostalgie, der häufige Wechsel zwischen großstädtischer und sporadisch ländlicher oder vagierend-romantischer Existenz*⁸⁷.

La bohemia europea de los siglos XIX y XX busca el viaje exótico como alimento del genio. Estos autores consideran las culturas orientales fuente de inspiración necesaria para su obra. Por ello, son muy numerosos los bohemios que realizan viajes a tierras lejanas orientales, como el caso de Nerval, Gautier o Gaugin. Hasta los años veinte de nuestro siglo, América es considerada todavía como un sueño exótico para los bohemios europeos, quienes en ocasiones se desplazan hasta allí y disfrutan del viaje como inspiración espiritua. Los bohemios norteamericanos, por contra, vienen a Europa en busca de lo nuevo, lo desconocido, lo exótico.

Muchos de estos autores poseídos por la pasión viajera, pasan a ser creadores de una literatura de aventuras o unifican pasión y profesión como trotamundos literarios: autores de viajes o reporteros mundiales. Ambas profesiones no son típicas de la bohemia, si son ejercitadas durante mucho tiempo, aunque son desarrolladas por algunos autores bohemios con verdadera maestría, como es el caso de Jack London y de Hemingway. Esta literatura, a través de sus autores, revienta la vida separada de la inteligencia marginal y muestra un interés activo e intenso por otros estratos sociales.

Los bohemios sin medios económicos tienden a convertirse en "*Landstreicher, Handwerksburschen und wandernden Gelegenheitsarbeiter*" en sus viajes periódicos, como es el caso de los norteamericanos Tramps y Hobos,

⁸⁷ Kreuzer, 1968, pág. 222

*"weil die Armut dem vom Wandertrieb Besessenen keine Wahl läßt, doch auch aus Neugier und Sympathie, die in der Romantisierung des Vagabudentums und einem Gefühl der Affinität zu ihm begründet sind"*⁸⁸.

La literatura sobre la vida vagabunda está compuesta, al igual que la bohemia, por acusaciones y defensas; en ambos casos, la conciencia burguesa ejerce una influencia ambivalente: en ambos casos existe un reproche de falta de sociabilidad y una sorpresa abierta o escondida de su libertad y su amor por esa libertad. A pesar de ello son diametralmente opuestas.

El vagabundo es históricamente anterior al bohemio y su figura está más extendida. Habitualmente está desprovisto de formación y de cualquier interés intelectual y estético. Es un estado provocado por la catástrofe, la epidemia, la guerra o las crisis y tiene apariencias muy distintas dependiendo del momento histórico y el estrato social en el que se manifieste.

En el fin de siglo europeo la bohemia es un estilo anti-dandi, pero que persigue los mismos fines que el dandismo: resistir una sociedad, resistir la uniformidad. Para el gran bohemio español de fin de siglo, Valle-Inclán, la bohemia era "el último reducto de una filosofía que se podía resumir así: hacer de la vida un arte y del arte una vida"⁸⁹ La bohemia niega la realidad cotidiana, huye de esa realidad, es un lugar de ninguna parte, pura creación repetida, mundo reservado a unos cuantos elegidos.

⁸⁸ Kreuzer, 1968, pág. 227

⁸⁹ Robin, 1994, pág. 198

El escenario de la bohemia es la noche, porque la nocturnidad es un requisito esencial de esta magia que crea noche tras noche una suprarrealidad, un sagrado al que se acogen aquellos que anhelan vivir la vida del arte. La literatura realista y naturalista del siglo XIX había dado a la ciudad sus cartas de nobleza, y por lo tanto entraba en la literatura bajo la forma de tema y hasta de personaje. Pero era la urbe del día, del trabajo, de la construcción social. La bohemia, en cambio, descubre y da forma a la ciudad de noche, la cara oculta de la ciudad, la del pecado y del vicio, del arte y la locura, de la libertad y la pereza, todo lo que la moral burguesa del siglo XIX quería apartar, ocultar y borrar. Es un desafío al confort burgués, a las ideas de rentabilidad y de orden, a las cuales oponen el desarreglo exterior y la creación de un mundo interior donde la ensoñación y la huída hacia la poesía se llevan la mejor parte.

Este viaje imaginario del bohemio tiene varias direcciones, un intento de vuelo hacia nuevas fronteras literarias que son el modernismo, el simbolismo, el decadentismo, con sus componentes de satanismo y esoterismo en busca de una fórmula literaria y artística que hermana la literatura, la vida y la revolución.

1.2. EL DANDI

Consideramos necesario detenernos en este momento en el fenómeno sociológico del dandismo; se trata de un movimiento que en épocas anteriores tuvo firmes adeptos que inciden de forma decisiva en la creación literaria contemporánea y posterior, tal y como intentaremos esbozar en este apartado. Tal y como apunta Clotas en el prólogo al volumen que recoge varios artículos sobre este fenómeno firmados por autores de renombre como Balzac o Baudelaire:

[...] el dandismo, como actitud filosófica, fue una forma de rebeldía y tuvo su propio repertorio de valores frente al sistema moral de la conciencia burguesa.¹

Atendiendo a esta definición que consideramos definitiva para exponer este movimiento y a diversos aspectos del mismo que esbozaremos a lo largo de este capítulo, intentaremos acercarnos al fenómeno del dandismo, que también ha marcado de manera definitiva la persona y la obra de Peter Altenberg. Analizaremos los orígenes del dandismo en las personas de George Bryan Brummel y sus seguidores franceses: Barbey d'Aurevilly y Baudelaire. Tras esto nos detendremos en las manifestaciones del dandismo en el fin de siglo europeo y enlazaremos estas consideraciones con las formas de decadencia y la moral sexual propia que se manifiestan en los seguidores de este fenómeno tanto sociológico como literario.

¹ Balzac et. al., pág. 13

Consideramos, por tanto, que un análisis de la figura y la creación literaria de Peter Altenberg nos impone trazar unas coordenadas acerca de la presencia del dandismo en la cultura y la literatura, ya que son parte tanto de su vida como de su creación literaria. Para todo ello deberemos esbozar brevemente la historia de este movimiento y las implicaciones que éste tuvo en la esfera artística.

1.2.1. LOS ORIGENES DEL DANDISMO: GEORGE BRYAN BRUMELL Y LOS SEGUIDORES FRANCESES: BARBEY D'AUREVILLY Y BAUDELAIRE

Al contrario que muchas otras manifestaciones, el dandismo es un fenómeno que nace en Inglaterra a comienzos del siglo XIX con George Bryan Brummell. Ya antes podemos hablar de algún personaje capaz de dictar las pautas de la moda, como es el caso de Alcibíades en la Antigüedad Griega; coronado cinco veces con la gloria olímpica, seguía la costumbre persa de arrastrar sus preciosos mantos por el polvo, calzaba sandalias con correas de oro y paseaba a su perro, cuyo rabo llamaba la atención por la originalidad de su corte. Otros personajes de similares características se han manifestado a lo largo de la historia, pero será ese británico del siglo XIX, quien imprima carácter en el dandismo universal.

Sin embargo, no debemos confundir dandismo con donjuanismo, ya que como bien apunta Baroja en su novela *El amor, el dandismo y la intriga* “el Don Juan no tiene valor más que en la España católica y fanática de los siglos XVI y XVII, con un fondo de miedo al infierno, de terror místico, de misterio. Fuera de esa época y de España, es un personaje ridículo”². Continúa el autor en la misma obra recalcando la diferencia entre dandismo y donjuanismo atreviéndose incluso a definir aquél:

² Baroja, 1979, pág. 118

*El dandy es un tipo más en consonancia con nuestro tiempo. Hoy se puede ser un dandy verdadero; en cambio, no se puede ser más que un don Juan falsificado.*³

Lo que hasta el momento parece determinante es que, al hablar de dandismo debemos considerar este movimiento principalmente como una corriente histórico-cultural, que a partir de su desarrollo dentro de la sociedad -en nuestro caso trataremos el dandismo desde la óptica europea- se manifiesta no pocas veces en la literatura. Habitualmente encontraremos personajes o rasgos de dandismo en aquellas creaciones literarias, cuyos autores hayan vivido dentro de este movimiento, si no plenamente, sí al menos de forma tangencial. Tal es el caso de obras de Baroja, Balzac, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly y, como no, de Altenberg.

Pero detengamonos por un momento en la génesis de este movimiento en la era moderna. Brummell, nacido en 1778 en el seno de una familia de raíces humildes -su padre fue pastelero-, supo ingeniárselas para conquistar una considerable fortuna y la simpatía de la alta sociedad inglesa; formó parte con doce años del alumnado del prestigioso colegio Eton, donde ya se pusieron de manifiesto todas sus virtudes, que le llevarían años más tarde a codearse con lo máspreciado de la sociedad londinense. Tras este periodo de estudios visitó la universidad de Oxford; fue allí donde fue perfeccionando estas virtudes y donde tuvo ocasión de entablar estrecha amistad con el Príncipe de Gales, quien años más tarde le nombraría Capitán de la Casa Real y a quien Brummell acompañaría durante muchos años hasta que fue alejado de la Corte por sus constantes impertinencias hacia el Príncipe.

³ Baroja, 1979, pág. 119

En principio, este ciudadano londinense introdujo una serie de dictados sobre la moda de la época, que determinaron entre 1805 y 1816 el gusto de la sociedad londinense. Estos dictados estaban siempre centrados en pequeños detalles, ya que para Brummell el primer principio era la economía.

Lord Byron fue fiel seguidor de este nuevo estilo, cuyas novedades principales estribaban en los pantalones estrechos y abotonados a un lado, así como en las corbatas, que Brummell sabía anudar con gran maestría. Cuentan que Byron pasó noches enteras sin poder dormir, ya que no lograba dar al nudo de su pañuelo la forma perfecta que parecía ser privilegio exclusivo de Brummell. Más tarde Byron descubrió que sin pañuelo causaba mucha más impresión entre las damas, por lo que decidió apartarse en este aspecto de su modelo⁴.

En contraposición a Byron, Brummell fue muy consciente de los peligros sociales del donjuanismo y siempre obró en consecuencia. Su principio era que aquel que quisiera dominar, no debía dejarse comprometer por los sentimientos. De hecho, nunca tuvo una amante oficial ni experimentó las locuras del corazón o la rebelión de los sentidos. Se le consideró siempre un *pendant* de Napoleón; y no sólo lo fue en el terreno de la moda sino que parece que la trayectoria de su vida y de sus éxitos así lo confirman: primero fue el ascenso vertiginoso, luego la brusca caída. Y al igual que Napoleón, esa caída fue en dos tiempos. Durante años, Brummell fue el protegido del Príncipe de Gales; pero perdió este privilegio cuando, llevado por su arrogancia de poder, consiguió acabar con la paciencia del Príncipe, quien lo desterró de la Corte. Entonces se arrimó a la casa de los York y con ellos a los ambientes del Club, donde se aficionó al juego. En 1816 sobrevino

⁴ Véase Hinterhäuser, 1980, págs. 67-68

la ruina total, que le alejó definitivamente de la sociedad establecida. Huyó a Francia donde moriría con las facultades mentales perturbadas en 1840.

A partir de aquí, los años treinta del siglo pasado fueron una época de florecimiento del dandismo, tanto en la vida real como en la literatura. No sólo se adscriben a él todos aquellos que creían estar en el extremo opuesto al *Romantisme social*, es el caso de un Musset, un Gautier o un Barbey d'Aurevilly, sino que la actitud y el espíritu del dandi se infiltra en obras y en personas que se consideran políticamente progresistas, como el caso de Georg Büchner⁵. Fue Lord Byron quien sentó el precedente de este último fenómeno al entender y anticipar el dandismo como actitud de protesta frente al público de su país y de su época, que con toda su hipocresía y conformismo, era quien dictaba las normas. Camus, un siglo más tarde dedica en su obra unas líneas al dandi, de quien dice:

El dandy es por su función un rebelde. Sólo se mantiene en el desafío. ⁶

Históricamente, en la literatura francesa los dandis se caracterizan por la elegancia y el sentido de las formas, pero en todos ellos hay una marcada inclinación al vicio. La mayoría de ellos son aristócratas, bien víctimas de la decadencia social de su clase o bien en vías de un nuevo resurgimiento. En las figuras de artistas creadas por Balzac se mezclan numerosos elementos afines al dandismo, con otros característicos de la bohemia. Todos tienen en común la actitud de protesta frente a la sociedad, que desde su descubrimiento por Lord Byron había formado parte integrante del concepto de dandi. Balzac mitifica y demoniza el tipo de dandi, y llega a crear a un dandi peligroso y donjuanesco, que

⁵ Véase al respecto el artículo de Rafael Gutiérrez Girardot.

⁶ Camus: *L'Homme révolté*, 1951, pág. 72. (Citado según Hinterhäuser, 1980, pág. 71)

se convierte en un dandi sobrehumano. Pero serán Barbey d'Aurevilly y Baudelaire quienes, a partir del modelo de dandi que Balzac esbozara en su *Comédie humaine* y en su *Tratado de la Vida Elegante* -que nunca llegó a concluir- hagan las observaciones más profundas sobre la problemática del dandismo. Gracias a la filosofía de estos dos autores, este tipo humano ha llegado a adquirir una silueta definida, afirmándose victoriosamente sobre las demás formas de heterodoxia social.

Barbey d'Aurevilly, en su definitivo ensayo sobre esta realidad publicado en 1844⁷, parte de Brummell para edificar su concepción de dandismo. Según este autor, el principio supremo del dandi es la impasible imperturbabilidad ante las peripecias de la vida, junto con la fuerza de voluntad y la habilidad para despertar sorpresas en los demás. Barbey d'Aurevilly considera que la consecuencia de esta actitud ante la vida es el producir siempre lo imprevisto; imprevisto que deberá considerarse de naturaleza espiritual, que no extrínseca.

⁷ Ver bibliografía.

[...] una de las consecuencias del Dandismo, una de sus principales características -mejor dicho, su característica más general-, es la de producir siempre lo imprevisto, ese algo que el espíritu acostumbrado al yugo de las reglas no puede esperar en buena lógica. Excentricidad, ese otro fruto que genera la tierra inglesa, también lo produce, pero de un modo desmesurado, salvaje y ciego: es una revolución individual contra el orden establecido, y algunas veces contra la naturaleza toda ..., pero aquí lindamos ya con la locura. El Dandismo, por el contrario, se burla de la regla y sin embargo, la sigue respetando. La padece y se venga de ella sufriendola; la invoca cuando la elude; la domina y es dominado por ella, alternativamente, en una especie de doble y mutable carácter. Para jugar este juego es preciso contar con todas las ductilidades de que se compone la gracia, al igual que los cambiantes del prisma forman el ópalo al reunirse.⁸

Según Barbey d'Aurevilly, en el dandi debe verse algo más que el simple petimetre. La aspiración ésta del perfecto dandi debe ser el refinamiento dentro de una sencillez inimitable, que se manifiesta en el arte de los matices, que en su forma más perfecta no es sino una réplica de la naturaleza. Pero no es el arte de vestir, por muy refinado que éste sea, donde se encuentra el ideal supremo del dandi y la clave de la impresión que causa en los demás, sino que éstos se basan y residen en la armonía perfecta entre el traje, su material, su color y el carácter de la persona que lo lleva. La vestimenta no es mera fachada, sino expresión de la personalidad.

En los modales del dandi tiene lugar una fusión del espíritu y del cuerpo, ya que en ellos se manifiesta una disposición anímica en la que se conjugan la gracia y el autodomínio. Su ley de vida en sociedad es el amor a sí mismo unido al sentido del estilo; vivir en el mundo y al mismo tiempo, mantenerse fuera de él, será el difícil ideal que moverá al dandi. Y para realizarlo se requiere, ante todo,

⁸ Barbey d'Aurevilly, 1974, págs. 138-39

ironía. La ironía del dandi culmina en la impertinencia, pero ésta no llega nunca a degenerar en vulgar grosería, sino que sigue siendo un acto temerario y provocador de índole social e intelectual.

Para Barbey d'Aurevilly el dandismo es un fenómeno histórico, la consecuencia de cierta situación social y no una invención del hombre. Esa situación social es el profundo aburrimiento que produce la mentalidad materialista de la burguesía en el hombre. El dandi trata de salir de ese aburrimiento a través de la rebeldía; pero una rebeldía que se desarrolla siempre dentro de las convenciones de la sociedad establecida. Recordemos que el dandi no puede prescindir de ese establecimiento, debido a su conciencia de filiación. Al mismo tiempo que se burla de las normas sociales, las respeta. Y es en esa situación dicotómica donde nacen la ironía y la impertinencia.

Este planteamiento bien puede ser el eco de la melancolía romántica y el prelude de ese ambiente de desilusión que se apodera de los escritores franceses hacia mediados del XIX.

Por tanto, podemos determinar que en la sociedad francesa de mediados del XIX la función del dandi había sido impulsada por "George Brummell, quien había sido la expresión de una élite social, cuya conciencia estética y moral supo elevar a la más sublime altura, gracias a su genial intuición y a su lógica imperturbable"⁹.

⁹ Hinterhäuser, 1980, pág. 75

Esa intuición no estará presente en los dandis franceses posteriores a Barbey d'Aurevilly. El desarrollo social y la relación que de él nació entre intelectuales y sociedad provocó la marginalidad social de los dandis, que se convirtieron en individuos solitarios, con una posición opuesta al dominio general del arte y el espíritu. "Para compensar esa pérdida del orden social, el dandy se refugió en una agresiva conciencia de élite y en una actitud esteticista sin imitación posible"¹⁰.

Baudelaire, al igual que Barbey d'Aurevilly, defiende una concepción histórica del dandismo. Para el gran autor francés ésta se plantea desde el punto de vista sociológico y pretende ser más precisa que la de su antecesor. En *El pintor de la vida moderna*, un amplio artículo publicado sobre el pintor Constantin Guys, Baudelaire escribe a propósito del dandismo:

*El dandismo aparece, sobre todo, en las épocas de transición, cuando la democracia no es aún omnipotente y la inseguridad y envilecimiento de la aristocracia todavía no son generales. ...El dandismo es el último destello del heroísmo de las decadencias.*¹¹

Considera, por tanto, que en tales épocas, caracterizadas por una profunda falta de definición surgen hombres que tratan de implantar nuevos modelos basados en la primacía del espíritu y de la belleza.

Y al igual que para Barbey d'Aurevilly, para el gran poeta francés "el carácter de la belleza del dandy consiste sobre todo en ese aire frío que proviene de la firme resolución de no sentirse emocionado; diríase que es un fuego latente

¹⁰ Hinterhäuser, 1980, pág. 75

¹¹ Baudelaire, 1974, págs. 109-110

que tan solo se deja entrever, que podría resplandecer, pero que no quiere hacerlo”¹².

El dandi de Baudelaire ya es consciente de encontrarse en una situación marginal frente a la sociedad, posición que supone para él una cuestión de principios, ya que es él mismo quien dicta sus propias normas de conducta.

*El hombre rico, ocioso y que, incluso escéptico, no tiene otra ocupación que correr tras las pistas de la felicidad; el hombre criado en el lujo y acostumbrado desde su juventud a obedecer a los demás hombres, aquel que, en fin, no tiene más profesión que la elegancia, gozará siempre, en todas las épocas, de una fisonomía distinta y completamente fuera de lo normal.*¹³

Es, a la vez, un ser lleno de fuerza innata; posee vigor suficiente para resistir solo a la nueva situación social: la democracia y a la vulgaridad que ella transporta intrínsecamente. Pero esa resistencia estará llena de un profundo pesimismo, del que sale la fuerza capaz de emprender la tarea de configurar un nuevo ideal de la personalidad. Este ideal sólo podrá llegar a buen término siempre que el dandi sea capaz de sobreponerse a la naturaleza humana. Baudelaire incluso llega a considerar el dandismo como una religión, tal y como lo expresa en el artículo citado.

¹²Baudelaire, 1974, pág. 111

¹³ Baudelaire, 1974, pág. 107

En verdad que no me equivocaba al considerar el dandismo como una especie de religión. La regla monástica más rigurosa, la orden irresistible del Viejo de la Montaña , que obligaba al suicidio a los discípulos que se embriagaban, no eran disciplinas ni más despóticas ni más obedecidas que esta doctrina de la elegancia y la originalidad, que impone también a sus ambiciosos y sumisos sectarios, hombres a menudo pletóricos de fuego, de pasión, de coraje y de energía contenida, la terrible fórmula del: Perinde ac cadaver!**¹⁴*

Esa religión se plantea como una lucha por vencer lo natural; el dandismo no es para Baudelaire otra cosa que una aplicación ético-antropológica de su conciencia particular de lo bello. Este autor juzga el dandismo como una institución al margen de las leyes, pero a la vez considera que este fenómeno goza de unas “leyes rigurosas a la que están estrictamente sometidos todos sus adictos, sin importar la vehemencia ni la independencia de su carácter”¹⁵. Aquí se encuentra el punto de enlace baudelaireiano entre el dandismo y su concepción estética.

Esos seres no tienen otro problema que el de cultivar la idea de lo bello en su persona, satisfacer sus pasiones, sentir y pensar. Por lo tanto, poseen en gran medida y a su completo antojo, el tiempo y el dinero sin los cuales la fantasía, reducida al estado de ensoñación pasajera, apenas si puede traducirse en acción. Desgraciadamente es muy cierto que, sin el ocio y el dinero, el amor sólo puede ser una orgía de provinciano ... o el simple cumplimiento de un deber conyugal: en lugar del capricho abrasador, se siente poseer algo de una repugnante utilidad.¹⁶

* *Viejo de la Montaña*: apodo de Hasan al-Sabbah, fundador de la secta de los Asesinos, derivada de la religión de los ismailíes.

** Consigna mediante la cual se especifica la actitud de absoluta subordinación que deben observar los jesuitas con respecto a sus superiores dentro de la Orden: deben permanecer como un cadáver.

¹⁴ Baudelaire, 1974, pág. 108

¹⁵ Baudelaire, 1974, pág. 107

¹⁶ Baudelaire, 1974, págs. 107-108

Para el dandi, el mal en sí mismo no es causa de condenación, sino el mal que emana de la falta de espíritu y de la vulgaridad. El dandi sólo se verá excluido del círculo al que pertenece, cuando el mal que cometa esté determinado por una causa trivial. Al igual que la vulgaridad, la naturaleza será repudiada por el dandi, ya que la considera llena de plenitud vital y por tanto, carente de fantasía; y es esa fantasía, esa originalidad y distinción a la que éste aspira. Podemos incluso hablar casi de misoginia, ya que para el dandi la mujer representa la fecundidad de la naturaleza; la mujer es natural, y por tanto, abominable.

El logro sublime del dandi es hacer de su propia persona una obra de arte, es decir, convertirse él mismo en belleza. Una belleza entendida como acto de la fantasía, del entendimiento y de la voluntad. Esa belleza expresada en la obra poética de Baudelaire sufre una crisis que arrastrará también al dandismo. Para Baudelaire el vivir para la belleza -ideal del dandi- es el último destello del heroísmo de las sociedades decadentes. Este heroísmo está marcado por la tragedia porque, como bien sabe el dandi moderno, todas sus luchas y sacrificios por la realización de la aristocracia espiritual están condenados al fracaso.

Baudelaire utiliza esta concepción para ejemplificar su crítica de la cultura; pasa a ser un capítulo más de su apasionada polémica contra el delirio del progreso, contra la contaminación de Europa por la civilización norteamericana, contra la aparición de una burguesía, en cuyas manos habría que encontrar el poder.

El dandismo es el último destello del heroísmo de las decadencias; y el tipo de dandy hallado en América del Norte por el viajero no invalida en absoluto esta idea, porque nada impide suponer que las tribus que llamamos salvajes puedan ser los despojos de grandes civilizaciones desaparecidas. El dandismo es un sol poniente: al igual que el astro que declina, es soberbio, privado de calor y pletórico de melancolía.¹⁷

¹⁷ Baudelaire, 1974, pág. 110

1.2.2. DANDISMO Y FIN DE SIGLO

Tras la huella abierta por Barbey d'Aurevilly y Baudelaire en el estudio de este fenómeno sociológico y, tal como hiciera Balzac unos años antes, pero siguiendo caminos distintos de pensamiento y fantasía, se pone de manifiesto un nuevo capítulo en la historia del dandismo bajo un signo totalmente distinto: el fin de siglo europeo.

Tras la recuperación europea de las guerras entre alemanes y franceses, se pone en marcha un auge económico llevado a cabo por empresarios capitalistas, acompañado por un proceso de urbanización sin precedentes. Este periodo se denominó *Gründerzeit* -época de los fundadores-, y fueron estos fundadores, junto con sus familias, los que crearon una nueva alta sociedad, en la que mostrar la riqueza adquirida. Esa nueva alta sociedad seguía los dictados de la antigua nobleza, por lo que se volvía a aquello que Baudelaire había declarado moribundo.

Todo esto fue determinante para el dandismo, cuyos seguidores ya no eran marginados sociales, sino que gozaban del halago de la sociedad y representaban la síntesis de sus ideales. Dos de los más representativos dandis de la época son el Marqués Boni de Castellane y el Conde de Montesquieu. Mientras que el primero siguió comprometido con el ideal estético de vida propio del dandi, el segundo fue más lejos, ya que supuso un puente de unión entre la realidad, por una parte, y el

arte y la literatura por otra. No sólo tenía un don especial en descubrir nuevos talentos literarios, sino que incluso él mismo escribió poemas simbolistas y memorias. Hermann Bahr lo describe magistralmente:

Er suchte das Besondere, Feine, Einzige. Neue Verse, ungehörte Stimmungen, die noch keiner gefühlt, wollte er gern erfinden. Er mied die übliche, banale Schönheit. Was der Menge gefiel, mußte er verschmähen: er haßte den Geschmack der Vielen.

18

En él se inspiran personajes como Des Esseintes en *A contrapelo* de Huysmans y el Baron de Charlus en *A la recherche du temps perdu* de Proust, personajes que se confunden en el límite entre el arte y la realidad. Estos dos personajes históricos del fin de siglo nos hacen preguntarnos si realmente se tratan de dandis, o por contra, estamos ante esnobs¹⁹. Se hace, por tanto, necesario señalar brevemente las diferencias entre ambos tipos. El dandi clásico es individualista, mientras que el esnob pertenece siempre a un clan. Si el dandismo es un arte, un don con el que hay que nacer, el esnobismo es una ciencia que puede aprenderse. Podemos decir, en consecuencia, que el dandi es un ser creador y el esnob es un ecléctico que se apropia de las formas excéntricas de comportamiento ya establecidas; el dandismo es un desafío que está seguro de alcanzar la victoria, el esnobismo sabe compaginar el orgullo aparente con el servilismo de hecho. Si recordamos la filosofía de Barbey d'Aurevilly y Baudelaire, solamente podremos ver en el esnob una caricatura del dandi.

¹⁸ Bahr, 1897, pág. 4

¹⁹ La etimología de este término parte de la frase latina *sine nobilitate*. Consultado el Diccionario de la Lengua Española leemos bajo la entrada esnob: Persona que imita con afectación las maneras, opiniones, etc., de aquellos a quienes considera distinguidos.

Uno de los grandes modelos de dandismo que se reflejan en la literatura de fin de siglo, como ya hemos apuntado, es el Duque des Esseintes, protagonista de la novela *A contrapelo* de Joris-Karl Huysmans. La novela se nos presenta llena de detalles sobre el personaje principal que no trataremos en esta ocasión, pero que nos permiten concluir que aparecen llevadas al extremo las ocurrencias más sublimes que hayan tenido hasta el momento los dandis en los momentos de mayor inspiración. Puede haber influido también en esa intensificación el hecho de que al autor, un insignificante funcionario de un Ministerio de París, le estuviera totalmente vedado pensar en llevar él mismo una vida de dandi.

El Duque des Esseintes es la encarnación de la aguda necesidad de evasión ante la miseria de una vida medio bohemia, medio pequeño-burguesa. Es una imagen soñada y deseada, cuyos elementos proceden de la literatura. En Baudelaire tienen su origen algunos rasgos concretos de Des Esseintes, como son su misantropía y misoginia, su odio frenético a la sociedad de su tiempo, su aversión a la naturaleza y su programa de vida artificial, así como su opción por la inmovilidad física y la soledad. Pero por mucho que se corresponda esta enumeración de características con la filosofía del dandi de Baudelaire, en el último punto se aparta de ella decididamente. La vida del Duque Des Esseintes en su retiro ermitaño está en contradicción con una necesidad primordial del dandi: verse reflejado en el mundo y, a través del roce con él, desarrollar su espíritu y rebeldía peculiares. Además, el autor presenta a su ilustre protagonista como el último y extenuado representante de una antigua y noble estirpe, como un hombre que ha huido de la sociedad en un estado próximo al derrumbamiento físico y al que luego termina de arruinar su intento de sustituir la realidad por alucinaciones. Cae víctima de una grave neurosis de la que logra curarlo su médico, pero sólo a

costa de dejarlo en un aún mayor desconcierto moral, ya que debe renunciar a su retiro en las afueras de París para volver a la ciudad y convivir con la sociedad de la urbe. Esto será lo que le haga recuperarse de su grave estado de salud mental. Este cambio de rumbo da a la novela un giro inesperado hacia lo didáctico-moral, al mismo tiempo que muestra a Huysmans en la actitud típica de los artistas de fin de siglo: dejarse embriagar por el tema literario para luego retroceder asustado ante las consecuencias de su propio estado de embriaguez.

El breviario decadente de Huysmans está llamado a ejercer una irradiación sobre la literatura europea que nunca correrá el peligro de sobrevalorar. Alusiones a esta novela encontramos, por ejemplo, en *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. El héroe Dorian Gray y su seductor Lord Henry son un nuevo fruto del dandismo surgido en Inglaterra. Ambos reúnen el dandismo propio de Brummell junto con un hedonismo sin límites propio del fin de siglo. Consideramos que esta obra no pretende ser moralista tal y como se desprende de la siguiente cita del prefacio escribe el autor, sino que más bien atiende a la filosofía del dandismo que pretende que sus adeptos se mantengan alejados de las normas sociales establecidas:

*No existen libros morales o inmorales. Los libros están bien escritos o mal escritos. Eso es todo. Ningún artista tiene simpatías morales. Tanto el vicio como la virtud son para el artista materia de arte.*²⁰

También en Italia encontramos en Andrea Sperelli Fieschi d'Ugenta, protagonista de *El Placer* de D'Annunzio, rasgos que le unen al personaje de Huysmans. No es de extrañar que sea D'Annunzio quien nos presente a un dandi

²⁰ Citado según Hnterhäuser, 1980, pág. 84

lleno de matices europeos en una Italia muy provinciana, ya que es él quien sobresale como cosmopolita dentro de ese clima. Sperelli tiene en común con los demás dandis literarios de esa *Belle Époque* -recordemos por un momento al protagonista de Huysmans- la predilección por las joyas, los libros preciosos, los perfumes y los objetos litúrgicos desplazados al ambiente mudano; es amante del arte y, al igual que Montesquieu, escritor diletante. Rinde culto a la belleza, tanto de las artes como de las mujeres que están a la altura del arte y así lo reflejan. Al igual que los dandis coetáneos es un héroe de la amoralidad estética; esa búsqueda insaciable y sin escrúpulos de exquisitas sensaciones acaba por destruir las fuerzas de la voluntad humana.

En España contamos con un dandi no tan ligado a los postulados de Huysmans, pero sí, al igual que los demás, lleno de una arrogancia que hace que no le afecten los complejos morales de la época. Se trata del Marqués de Bradomín de Valle-Inclán, protagonista de las *Sonatas*, un libro de memorias escrito en prosa poética en cuatro partes, cuyo título simbolista -*Sonata de Primavera, Sonata de Verano, Sonata de Otoño y Sonata de Invierno*- hace alusión a las estaciones de la vida de héroe. En este caso el autor nos presenta un dandi donjuanesco, un marqués situado en una ilustre y privilegiada serie de antepasados, lleno de síntomas decadentes. La conquista de la mujer -de un número limitado de mujeres lo más refinadas posibles-, que hasta el momento había representado en algunos dandis una actividad esporádica y compensatoria, se convierte en el contenido principal de la vida del Marqués. A ello hay que unir la impertinencia innata que ya había aflorado en Brummell. En Bradomín se abre un extraordinario e inesperado enriquecimiento del tipo de dandi, que viene a mostrarnos una vez más lo inestable y receptiva que es esta figura y que, a través

de la vinculación a la vida intelectual europea, gana una dimensión nueva y original en su calidad de dandi.

La cosecha de dandis fue en España más bien escasa si la comparamos con otras naciones europeas. En la Península, la reacción al aburguesamiento y provincialismo de la época de la Restauración tendió más bien hacia la actitud de la bohemia o el consciente desaliño antiburgués; en este ambiente Valle-Inclán fue, a su modo, una figura límite entre la bohemia y el dandismo.

No ocurrió de igual modo en otros países europeos tales como Francia, Italia e incluso, Austria, donde florece la figura del dandi en la creación literaria tal y como hemos expuesto de forma sucinta en este apartado.

1.2.3. DANDISMO Y DECADENCIA

Tras haber tratado la figura del dandi, primero desde una perspectiva histórica y después tanto en la sociedad europea finisecular como en la creación literaria de la *Jahrhundertwende*, se hace necesario que nos detengamos en la estrecha relación que, durante el fin de siglo, mantienen dandismo y decadencia. Para ello queremos comenzar citando a Nietzsche, quien con el rigor que le caracteriza define dentro de la sociedad en la que vive a dos tipos de personas:

*Ich unterscheide einen Typus des aufsteigenden Lebens und einen andern des Verfalls, der Zersetzung, der Schwäche. Sollte man glauben, daß die Randfrage zwischen beiden Typen überhaupt noch zu stellen ist?*²¹

Tal y como apunta Malarmé debemos aprender a ver en la decadencia literaria los rasgos y características positivas que aporta a nuestra cultura, deligándonos de “Abwertung und moralische Verurteilung”²².

No podemos incluir a Altenberg en el dandismo sin antes introducir esa serie de matices que hará, por un lado, comprender mejor las motivaciones que llevaron a nuestro autor a su creación poética, y por el otro, a entender definitivamente -o al menos avanzar un paso más en este sentido- qué supuso el fin de siglo para una

²¹ Citado según Rasch, pág. 7

²² Rasch, pág. 7

serie de autores que vivieron esta época histórica desde la barrera, fuera de la sociedad establecida.

Para ello, analizaremos lo que se ha llamado decadencia; inicialmente nos detendremos en su definición, para después contemplar este fenómeno desde su psicología. Brockhaus hace la siguiente definición bajo la entrada *Decadenz*:

"Dekadenz" <frz. décadence, zu lat. de (herab) und cadere (fallen) > Niedergang, Verfall, insbesondere bei Kulturen. ²³

Consultado el Diccionario de la Lengua Española, leemos bajo la entrada decadencia:

Declinación, menoscabo, principio de debilidad o de ruina. || 2. Dicho de la Historia o a las Artes, periodo en el que esto sucede. ²⁴

Es importante mantener una estrecha relación entre ambos términos, ya que la literatura finisecular decadente no se entiende sin el dandismo. Como ya hemos apuntado en el apartado anterior, el dandi es el elegante que no puede prescindir de las normas de la sociedad establecida, pero que a la vez siente por ella un gran desprecio cuando ésta se vuelve vulgar.

Si queremos analizar este fenómeno deberemos establecer sus orígenes en la literatura que, en sentido estricto, pueden situarse en la obra de Gibson *La Decadencia del Imperio Romano* y que data de finales del siglo XVIII.

²³ Brockhaus, s.v. Dekadenz

²⁴ Real Academia Española, s.v. decadencia

En la Francia de la Revolución el término decadencia con sus connotaciones manieristas entró con gran fuerza en el léxico de la época. Esto no es de extrañar, ya que en 1734 Montesquieu había publicado un volumen titulado *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, en el que presenta un paralelismo entre la caída del Imperio romano y el siglo XVIII en Francia. Años más tarde, en 1750 es Rousseau quien en su *Discours si le rétablissement des sciences et des arts a contribué l'épurer les moeurs*, plantea una discusión en la que considera el arte y la civilización contemporánea características de ciertos síntomas de decadencia. En ella que no utiliza abiertamente el término decadencia, sino que lo transcribe con los términos *dissolution* y *corruption*. A través de estos dos autores el término decadencia toma un significado definitivo tanto en el ámbito político, como en la crítica cultural.

Esta crítica cultural será 150 años más tarde el punto de partida del movimiento de fin de siglo, en el que el término decadencia pasará definitivamente del ámbito político al literario²⁵. Lo que años antes se había considerado peyorativo, se convierte a finales del XIX en el signo de la nueva literatura: rebuscamiento, amaneramiento, alejamiento de la naturaleza. Será Baudelaire quien proclame la nueva conciencia de la decadencia, conciencia que adoptarán los nuevos autores de los años 80 y 90.

Van der Heyden-Rynsch considera que hay que buscar el origen del dandismo finisecular en una reacción contra el romanticismo sentimental²⁶.

²⁵ Véase Jens Malte Fischer, 1978, pág.79

²⁶ Heyden-Rynsch, pág. 294

Cuando a finales del siglo pasado aparece de nuevo en el horizonte europeo la figura del dandi, muchos contemporáneos ya cuentan con que aquel movimiento ha sucumbido definitivamente. Pero la realidad muestra todo lo contrario, ya que el cambio de siglo va a convertirse en el espacio temporal, en el que el dandismo alcanza su máximo esplendor. Podemos incluso constatar cómo algunos de los rasgos definatorios del dandismo han llegado hasta nuestros días, a través de movimientos sociales tales como los *yuppies* o los *New Waver*. Se trata de grupos formados por tipos preocupados por el estilo elegante, es decir, tipos que recuperan la herencia del antiguo dandi²⁷.

Al contrario de lo que ocurriera en el resto de Europa, en los países germanoparlantes no tenemos prácticamente constancia de tipos que hayan regido sus vidas según los ideales del dandismo. Sin embargo, no debemos olvidar en la memoria la figura de Kniegge, dandi alemán que cautivó por la elegancia en el vestir y en su refinado comportamiento en la sociedad.

En el caso de Alemania no podríamos apuntar únicamente como causa de esta falta de dandis tanto en la realidad como en la ficción literaria, la tardía industrialización de estos países o la actitud algo tradicional de la población debido a su catolicismo frente al divertimento frívolo de pensamiento liberal.

El dandismo no es sólo un tipo de ética secularizada, sino ante todo y sobre todo una técnica, aunque indudablemente debe nacer con ese don especial que le hará capaz de comportarse y vivir como tal. La fusión de ambas vertientes crea al dandi y le convierte en su propio campo de experimentación. Para ello el dandi se

²⁷ Véase Gnüg, pág. 11

ve obligado a buscar constantemente nuevas características distintivas: en algunas ocasiones destacará lo valioso que hay en él para distanciarse de la capa social menos favorecida económicamente, en otras actuará de manera contraria para alejarse de los más ricos. En cualquier caso será el detalle el que tenga la función de favorecer al dandi su alejamiento de la masa. De la siguiente cita se desprende esta idea con más claridad:

Seine Einzigartigkeit ist in ihrer Ausformung absolut, aber gemäßigt in der Substanz, denn er darf in keiner Lebenslage ins Exzentrische fallen, da dies ja in besonderer Weise nachahmbar ist.²⁸

Esto es, el dandi necesita las convenciones estéticas y sociales, para convertirse, gracias a su impertinencia, en un ser a la vez fascinante e irresistible. Sin embargo, desde que todo aquello que guarda alguna relación con un estilo de vida propio se ha convertido en producto industrial, el dandi ha tenido que prescindir de esa individualidad que le caracterizaba; en el momento en el que se ha estandarizado una forma, incluso si se trata de un artículo de lujo, pierde para siempre su exclusividad. Podemos decir, que será la confección en serie o el *pret á porte* la que ponga el primer obstáculo para el desplazamiento del dandi por la sociedad imperante²⁹.

Aunque el dandi de hoy fuese capaz de superar todas las dificultades que le supone demostrar una elegancia individual, no le valdría de mucho, ya que hoy en día parece que se ha perdido el público capaz de admirarle. El tiempo de los clubs, los salones, los cafés junto con sus círculos literarios, que hasta finales del siglo pasado configuraban el epicentro cultural europeo y en los que se daba cita el

²⁸ Heyden-Rynsch, pág. 305

²⁹ Véase Heyden-Rynsch, pág. 306

mundo elegante, han desaparecido. La obra del dandi -como ya hemos dicho- se centraba en un narcisismo llevado al detalle y en una especie de ética estética, casi podríamos decir un programa filosófico, fundado en una total falta de emotividad. Esta disposición característica hace de él una persona prácticamente inalcanzable, ya que no se deja llevar por los sentimientos, de tal modo que lo aísla de una sociedad, en la que prima la comunicación emocional. Esa aversión al contacto de la mirada de otros -contacto que le puede hacer perder el control sobre sus propios sentimientos- le convierte en ser solitario³⁰. La observación de su propia persona como la de sus prójimos, junto con el gusto por colarse en la existencia de los demás constituyen la voluntad del dandi en llegar a su propia estilización, estilización muchas veces marcada por el enmascaramiento³¹. El dandi, en contraposición al burgués que acepta las normas de la sociedad establecida bien por comodidad o por cobardía, es consciente de su propia máscara. Convencido de su sometimiento a las leyes de la belleza, que no a las normas de la sociedad establecida, el dandi se afirma en su conciencia elitista y perfecciona con ella su amoralidad estética:

Das ästhetisch Interessante adelt das Verbrechen, während soziale, im juristischen Sinne mildernde Umstände wie physische Notlagen es zu einer trivialen Angelegenheit werden lassen. ³²

En lo que concierne a la concepción erótica del dandi, éste rehusa el ideal amoroso de los románticos, el *eros* es considerado como una amenaza a la espiritualidad. Ya el padre del dandismo inglés, *Beau Brummell*, como era

³⁰ Véase Gnüg, pág. 49

³¹ Consideramos necesario en este momento, hacer referencia a Mr. Higgins personaje principal del *Pigmalion*, en quien vemos reflejadas muchas de estas características propias del dandi.

³² Gnüg, pág. 76

conocido en su tiempo, no destacó nunca ni por su número ilimitado de amantes ni por su gran pasión amorosa.

Seine Haltung gegenüber der Liebe oder seine Unverschämtheit bestand vielmehr darin, daß er die Grenzen der Galanterie, die die Damen zogen, damit sie überschritten würden, respektierte! ³³

Si nos centramos en la decadencia -término estrechamente relacionado con el dandismo- deberemos apuntar en primer lugar su íntima relación con el hedonismo. Si retrocedemos en la historia de los exégetas del término decadencia podemos comprobar que ya las posturas más primitivas, como es el caso de Juvenal, nos presentan un concepto lleno de connotaciones negativas. Aristóteles defiende en el segundo libro de su *Política*, que la decadencia de Esparta se debió fundamentalmente a la actitud decadente y hedonista de las mujeres espartanas.

Para Nietzsche -fiel seguidor de Plutarco-, que se mueve en la esfera de la biología humana, la decadencia se identifica con un estilo de vida y un principio artístico-moral. Quiso demostrar ambos aspectos en el caso de Wagner, sin valorar la decadencia negativamente, como había hecho Aristóteles. Define en sus escritos la decadencia como un fenómeno de la modernidad, como manifestación de la vida, que no debe ser vinculada con categorías morales. La decadencia nada tiene que ver con esa revolución de la sociedad, que pretende crear nuevas relaciones no necesarias. Su sentido de la decadencia está lleno de amoralidad, constituyéndose ésta en la base sobre la que se asienta la decadencia.

³³ Gnüg, pág. 67

Otro representante de gran importancia en la historia del pensamiento que analiza la decadencia como fenómeno lleno de asociaciones negativas es Max Nordau, quien en su obra *Entartung* pretendió trasladar las relaciones que existen entre la genialidad y la locura -estudio que había desarrollado el psiquiatra italiano Cesare Lombroso- al mundo de las artes plásticas, la música y la literatura del fin de siglo³⁴.

Die Moderichtungen in Kunst und Schrifttum [...] ihren Ursprung der Entartung ihrer Urheber haben und daß die Bewunderer für Kundgebungen des stärker oder schwächer ausgesprochenen moralischen Irrsinns, des Schwachsinn und der Verrücktheit stammen. ³⁵

A diferencia de Lombroso, que defiende que las obras del genio están fundamentadas en el fondo físico y psíquico de la enfermedad, para Nordau el genio es el máximo exponente de la salud mental y física. Por tanto, para él aquellos que demuestren tener alguna tara física o mental nunca podrán aspirar a ser genios, y se convertirán en seres solitarios, cuya influencia negativa habrá que mantener alejada de la sociedad. Esta tesis es la que serviría años más tarde a los nacionalsocialistas para defender sus postulados.

Desde un punto de vista absolutamente distinto plantea años más tarde Ernst Robert Curtius su estudio acerca de este fenómeno. Inicialmente investigó la decadencia como potencial significativo en el ámbito histórico-sociológico durante el segundo Imperio francés con un análisis hermenéutico descriptivo. Para Curtius la decadencia está estrechamente relacionada con "*die Vorstellung*

³⁴ Véase Nordau, pág. 8

³⁵ Nordau, pág. 8

*eines vornehmlich politischen Verfalls, der seinerseits bei Baudelaire und Verlaine literarisiert wird*³⁶

Incluso en el campo de la filosofía médica encontramos hasta bien entrados los años treinta de este siglo el término decadencia considerado como síndrome. Los estudiosos pretendían dar con este término una explicación a las actitudes neuróticas y éste estaba estrechamente relacionado con lo que se llamó *dekadenter Wagnerismus*, es decir, toda aquella tradición que el fin de siglo asumió de los postulados filosóficos y vitales de Wagner, influido en gran medida por el pensamiento pesimista y casi podríamos decir, derrotista de Schopenhauer. Wagner se perfila en la cultura del fin de siglo como el elemento de fusión entre el romanticismo y la decadencia.

Una de las características principales de la decadencia es la conciencia que los seguidores de esta corriente asumen al encontrarse sumergidos en una civilización en descomposición. El vehículo de expresión de esta conciencia encuentra un caldo de cultivo ejemplar en el ocaso que vivió el fin de la Edad Media.

Esta crisis en todos los campos de la vida humana, que en el espacio temporal del fin de siglo, podemos observar entre otros, en el cambio de valores religiosos o en el progresivo capitalismo, culminó en el manierismo histórico, movimiento que puede considerarse como llave para llegar a la decadencia manierista³⁷. Y partiendo de esta analogía llegamos a una afinidad del concepto

³⁶ Curtius, 1921, pág. 33

³⁷ Si bien en la historia de la literatura se considera el manierismo aquél movimiento que sirve de puente entre el Renacimiento y el Barroco, introducimos aquí el término para denominar aquella época de crisis cultural y de orden social que se manifiesta en el cambio de siglo. Para ello nos

que del arte tienen tanto la decadencia como el manierismo, que se refleja en ambos casos en posiciones poéticas fundamentales como son temas, motivos y rasgos estilísticos. Incluso críticos y teóricos de la literatura decadente asumen esta afinidad entre las dos vertientes de pensamiento. Pero en estos casos, cuando el crítico utiliza la categoría manierista para definir la literatura decadente, nos encontramos con una crítica negativa, cuyo origen está en la estética kantiana³⁸. Solamente a partir de Friedrich comienza de algún modo la valoración positiva del barroco, época que este crítico considera como "*ein neuzeitlicher Sonderfall des Manierismus*"³⁹. Mientras que para Friedrich el manierismo es ante todo un estilo que se caracteriza por situarse temporalmente entre el Renacimiento y el Barroco, otros críticos lo consideran un estilo propio aunque desvirtuado⁴⁰. Y es en esta desvirtuación del manierismo donde encontramos elementos afines a la decadencia; esta afinidad negativa parece indicar sólo tangencialmente otros aspectos positivos, que culminan en el convencimiento de que "*die Dekadenz eine anticlassisch-manieristische Epoche darstellt, die im Laufe der Geschichte als (Stil)epoche schon öfters anzutreffen war*"⁴¹. Esta tesis no tiene inicialmente muchos seguidores; será Rasch quien incida en esta idea en su estudio crítico sobre la literatura decadente en la *Jahrhundertwende*:

basamos en la definición que bajo la entrada manierismo da el *Metzler Literaturlexikon*: "Der Manierismus erscheint als geistesgeschichtliche Epoche der Krise von Kultur und Gesellschaftsordnung. Er ist gekennzeichnet durch ein antithetisches ambivalentes Weltgefühl, antinaturalistisches Affekt, irrationalistische Grundhaltung und exklusives, elitäres Gebaren.

³⁸ Véase Prill, págs. 30-31

³⁹ Friedrich, pág. 353

⁴⁰ Véase Prill, pág. 31

⁴¹ Prill, pág. 33

Der Kult der Künstlichkeit, die gesuchte Raffinesse im Ausdruck und die Vorliebe für das Erlesene treten nicht allein im Fin de siècle auf, sondern sind dem Manierismus eigentümlich. ⁴²

Rasch también incluye en su estudio otra nota característica de este movimiento: la inclinación de la decadencia hacia la muerte, el estado en descomposición, putrefacto y ruinoso y la combinación de estos temas con estimulante eróticos; elementos todos de tradición manierista.

En Alemania este nuevo modelo, tal y como se percibe en Inglaterra y Francia, no se deja notar. La *decadencia alemana* era considerada incluso un término vacío de contenido, ya que durante la época que denominamos fin de siglo, el Imperio Alemán gozaba de plenitud económica. Si se llevó a cabo alguna muestra de decadencia -más política que literaria-, nunca fue en la capital, sino en las provincias, tales como Dresde o Leipzig; aquí, los protagonistas de la decadencia podían expresarse con más libertad que bajo la mirada del ejército imperial que defendía la capital.

Tanto en Alemania como en Austria no se puede hablar de tradición decadente, tal y como es el caso de la vecina Francia. De ahí que fuese tan importante para las generaciones futuras las aportaciones que Hermann Bahr presentara, para hacer el término y sus connotaciones *salonfähig*. En contraposición a Francia, Alemania y Austria adoptan prácticamente a la vez el término decadencia en su literatura, y ambos se ven fuertemente dependientes de las influencias que reciben de los países europeos.

⁴² Rasch, pág. 22

En Viena, y de manos de Hermann Bahr, nace el grupo *Jung-Wien*, cuyos jóvenes componentes asimilan el universo de motivos y representaciones de los franceses, y lo hacen propio, aunque sin llegar a una conciencia unificadora. Aunque la decadencia no se acepta completamente por parte de esta nueva generación de autores, podemos afirmar que sin ella, la creación de muchos de ellos, como es el caso de Peter Altenberg, hubiese sido imposible⁴³. Estos nuevos autores que se crían en la época de los fundadores y por tanto, en su mayoría, gozan de buenas condiciones económicas, hartos de los postulados artísticos anteriores, aquellos postulados que, de alguna manera, establecía la sociedad imperante y que se consideraban “políticamente correctos”, buscan en sus obras literarias dar un giro radical a los motivos y tópicos de esta su nueva literatura y utilizan, en muchos casos, la decadencia y el hedonismo para anular todo lo anterior.

⁴³ Véase Jens Malte Fischer, 1978, pág. 84

1.2.4. DECADENCIA Y MORAL SEXUAL

Después de habernos detenido en el breve análisis de la decadencia finisecular, no podemos dejar de exponer de manera más o menos extensa, la nueva moral sexual que nace con el fin de siglo y de la que aún hoy en día podemos vislumbrar estribaciones.

Por ello no debemos olvidar que la moral sexual juega un papel importantísimo en las creaciones literarias del fin de siglo europeo, tal y como se ha sucedido en toda la historia de la literatura. Indudablemente, una de las bisagras que articulan la problemática finisecular es su manera peculiar de enfrentarse y de expresar el *eros*. Ello se debe fundamentalmente a la falta de transparencia al tratar este tema en la sociedad burguesa imperante; es decir, esta nueva literatura se desarrolla en el marco de un sistema burgués sexualmente reprimido.

La moral sexual burguesa emprende una campaña contra todo aquello que se sitúa fuera de la tradición del humanismo cristiano. El modelo ideal de esta sociedad es el matrimonio y la familia, y la sensualidad y el erotismo quedan al margen del matrimonio. La mentalidad burguesa finisecular determina que toda sensualidad desligada del *bios* creador es considerada malsana y éticamente inaceptable. Pero de ese mismo mundo burgués procede y a él se dirige un

erotismo basado en las combinaciones voluptuosas y sensuales de las formas mismas que se desarrollan en el *Art Nouveau*.

Mientras la burguesía se centra en este nuevo arte únicamente como elemento estético, los nuevos autores se dedican a plasmar en sus obras todo aquello relacionado con la sexualidad humana, de igual manera como se había tratado durante el Renacimiento, tras la Edad Media -época en la que estos temas estaban totalmente vedados fuera de la intimidad, es decir, desde el interior del ser humano-.

Debemos, por tanto esbozar en este estudio las implicaciones que la tradicional moral sexual tiene en la creación literaria de la época y la nueva moral sexual que tiende a “destabuizar” la sexualidad y a tratarla como un aspecto más de la vida y las experiencias del ser humano.

Por ello y al igual que en otros ámbitos temáticos, en los que la moral juega un papel primario dentro de la sociedad, en el campo que ahora nos ocupa es necesario detenernos brevemente en el contexto histórico. Tal y como apunta Vega en la conferencia pronunciada en la Universidad de Huelva con motivo del curso *El Sexo en la Literatura*, “el carácter vergonzante o reservado que siempre tuvo semejante literatura -en los siglos medios a causa de la expresión latina de los textos eróticos antiguos, expresión críptica para gran parte del público y, posteriormente, por la condena moral de la sociedad y de la Iglesia- hizo de la mayoría de esas obras ausentes de la biblioteca universal. [...] A lo largo de la historia de la cultura, sólo espíritus más libres se han atrevido a enfrentarse éticamente con esa cara ocultada, que no oculta, de su humanidad, si bien el

resultado de ello se ha reservado casi siempre para los anaqueles bajo llave de las bibliotecas”⁴⁴.

Pero parece que la época que le toca vivir a Altenberg sea una época marcada por una exagerada modificación de los criterios para establecer la patología o normalidad de la sexualidad humana. Cabe resaltar que se pasó del endurecimiento y la rigidez excesivas marcado por la sociedad burguesa, a la ausencia total de criterios psicopatológicos, de manera que no se pueda justamente diferenciar lo que en este ámbito del comportamiento humano es normal de lo que no lo es.

A finales del siglo pasado y como manifestación de deseo por parte de algunos intelectuales de la época, Richard von Krafft-Ebing, médico alemán, publica en 1886 en Viena su *Psychopathia sexualis*. En ella el autor concibe el comportamiento sexual humano como un inventario de aberraciones patológicas, muy frecuentemente asociadas a las conductas delictivas a las que parecen asociarse. El autor sólo presta atención a la psicopatología de la sexualidad, olvidándose de la sexualidad normal y este hecho contribuye a configurar unas actitudes excesivamente rígidas en los clínicos de la época.

Dentro de este trabajo de investigación clínica incluye un estudio lleno de rigor científico sobre todo tipo de desviaciones sexuales desarrolladas en la sociedad civilizada e incluye aquella variante de la *algolagnia*, desviación sexual vivida por Sacher-Masoch, que éste había descrito en su obra y la denomina masoquismo; se trata de las humillaciones a las que voluntariamente se sometía

⁴⁴ Vega, 1997, pág. 68

Sacher-Masoch en sus relaciones, es decir, el autor hace del dolor propio vivido en la relación sexual motivo de placer.

*Anlass und Berechtigung, diese sexuelle Anomalie "Masoschismus" zu nennen, ergab sich daraus, daß der Schriftsteller Sacher-Masoch in seinen Romanen und Novellen diese wissenschaftlich damals noch gar nicht gekannte Perversion zum Gegenstand seiner Darstellungen überaus häufig gemacht hatte.*⁴⁵

También incluye en su obra todas aquellas desviaciones que el Marqués de Sade había descrito en su creación literaria, que denomina *algolagnia activa* y define como aquella unión de crueldad activa y placer, frente a la variante *algolagnia pasiva* que había descrito Sacher-Masoch y que Krafft-Ebing define como unión de crueldad sufrida -pasiva- y placer.⁴⁶

Como ya hemos visto aunque en el fin de siglo europeo descubrimos cierta apertura hacia temas sexuales no convencionales; este periodo es, sin duda, una época marcada por una sexualidad prohibitiva; baste apuntar los problemas jurídicos a los que tuvo que someterse Schnitzler con su obra *Reigen* escrita entre 1896/97 y la prohibición de su publicación, que solamente pudo contar con una edición privada de doscientos ejemplares, repartida exclusivamente entre sus amigos⁴⁷. Pero a la vez nos encontramos en una época donde florece la pornografía tanto escrita como ilustrada; la punta de ese enorme iceberg es sin duda la obra de Felix Salten *Liebesgeschichte einer Wiener Dirne, von ihr selbst erzählt*.

⁴⁵ Krafft-Ebing, pág. 105

⁴⁶ Véase Vega, 1997, págs, 71-73

⁴⁷ Véase al respecto la introducción de Miguel Ángel Vega a la versión española de *Reigen* publicada en Cátedra.

Estos dos casos ilustran, por tanto, una sociedad, la de los años noventa del siglo pasado, en la que prevalece una moral sexual ambigua. Este será el caldo de cultivo en el que hará su aparición en primera línea Kraus, quien hastiado de esa casta moral, propondrá un movimiento contrario en el ámbito de la prensa: en las ediciones de *Die Fackel* incluirá, entre otros, anuncios de burdeles. Y no sólo estamos ante el caso de Kraus, sino que en esta época, en la que la prensa europea en general adolece de una enfermedad crónica en este aspecto, solamente cabe la influencia de Strindberg o Wedekind, la psicología sexual o el casto fanatismo de un Weininger. Estas deformaciones y represiones psicológico-sexuales se manifiestan en la literatura de fin de siglo de mil formas distintas. Pero si atendemos solamente a los escándalos y a las venturas amorosas de la época - recordemos por ejemplo el juicio contra Oscar Wilde o el caso Eulenburg- podremos llegar a la falsa conclusión de que en el fin de siglo estaban a la orden del día el incesto y la homosexualidad.

En 1908, Alfred Loos, defensor de una nueva severidad en el arte, acusó a Klimt y a los artistas de los *Wiener Werkstätte* de contaminar eróticamente el medio ambiente de su época:

*Todo arte es erótico. El primer ornamento fue de origen erótico. la primera obra de arte, el primer acto artístico que el primer artista garabateó en un muro para desahogar su exhuberancia, fue erótico. ... Pero el hombre de nuestra época, que llevado por una compulsión interna, embadurna paredes con símbolos eróticos, es un criminal o un degenerado.*⁴⁸

Unos años antes, en 1899, Sigmund Freud había publicado en Viena *La interpretación de los sueños* y en 1901 apareció su *Psicopatología de la vida*

⁴⁸ Alfred Loos: *Sämtliche Schriften*, Viena, 1962. Citado según Litvak, pág. 1.

cotidiana; estos escritos junto con la obra de Krafft-Ebing supusieron una clara expresión de las preocupaciones de la época: su manera peculiar de enfrentarse y de expresar el *eros*.

Al igual que el movimiento decadente, la sexualidad decadente como elemento configurador del mismo, es una desviación de la norma social establecida, pero fundamentalmente en la representación de distintas perversiones como sadismo, masoquismo, necrofilia, etc., es decir, se trata de una combinación del placer sexual y el deseo erótico con la muerte y la enfermedad. A estas perversiones habría que añadir la inclinación de los decadentes hacia el satanismo, la “androginia”, que al igual que la homosexualidad, representa una vasta ampliación de posibilidades eróticas⁴⁹.

La culminación de este catálogo de posibilidades estriba en la ingestión de otros estimulantes físicos y anímicos, -drogas-, lo que implica la elevación de la sexualidad al nivel psíquico⁵⁰.

En la sociedad en la que vive el artista del cambio de siglo el *eros* aparece con los más diversos semblantes: en el *boudoir* de las grandes cortesanas, en los sórdidos burdeles, en la creciente prostitución callejera, en el tráfico de vírgenes, etc. Esta concepción nueva del amor se mezcla con el esnobismo de la vulgaridad, del argot. Existen también manifestaciones de un erotismo complicado y cerebral en el gusto por lo prohibido y lo maldito; un claro ejemplo de esta sexualidad cerebral se manifiesta claramente en Dorian Gray, el protagonista hedonista y vicioso de Wilde.

⁴⁹ Véase Prill, pág. 117

⁵⁰ Véase Jens Malte Fischer, 1978, págs. 55-58

Los temas y símbolos recurrentes en las obras de tantos artistas y escritores de la época dan forma a ese *eros* obsesionante que a la vez expresa una actitud ante la vida y ciertas ideas frente al destino.

Los literatos y pintores de la *Jahrhundertwende* utilizan a la mujer como uno de los símbolos más importantes de esta época. Ella encarna la crueldad, la sensualidad perversa, la posesión del espíritu por el cuerpo.⁵¹

Esta época que se ha llamado *Belle Epoque* es, sin duda, también una época triste. Junto al vicio fácil y la sensualidad complicada convive el gemido eterno del hombre, agujoneado por la carne y el remordimiento que parece colorear aquella época donde todo incita al deseo y que descubre que el *eros* no sólo produce placer sino también soledad, desolación, melancolía, *spleen*. Y precisamente son esa misantropía y ese pesimismo del erotismo finisecular los que nos muestran su fundamento espiritual. Ese impulso se concreta con una filosofía idealista, vagamente derivada de los filósofos alemanes y se manifiesta en la consideración dualista de la vida como campo de batalla de fuerzas espirituales y terrenales.

La generación de los últimos años del siglo se vió así marcada por una filosofía que señalaba el camino hacia dos morales distintas: la del estoico, que busca la virtud y en ella encuentra su recompensa, y la del epicúreo, que basa su filosofía existencial en la búsqueda del placer. Pero en esos turbulentos años de cerebrales elucubraciones no se pierde en algunos seres humanos aquella virtud que hace que ordenen sus vidas de acuerdo con un ideal espiritual, mientras que en

⁵¹ Véase a este respecto el último capítulo de este trabajo en el que se trata extensamente la figura de la mujer en la trayectoria creadora de Peter Altenberg.

otros el hedonismo se convierte en una huida del dolor y no en una mera búsqueda del placer.

Son muchas las influencias que tiñeron de negro pesimismo el *eros* del fin de siglo. Schopenhauer transmitió a la época la idea de que el instinto es impulso ciego e inconsciente y el anhelo de escapar al mal vivir mediante la negación del deseo de vivir. Para los seguidores de Baudelaire, el hombre es fundamentalmente malo a causa de su caída. De la literatura naturalista, basada en la exaltación de los sentidos, se aceptó la sensualidad y la noción de que ésta lleva en sí el germen del fracaso. La carne es débil, el placer se convierte en aburrimiento, en uniformidad, en sufrimiento. Tanto como la castidad, en el fin de siglo la sensualidad lleva al pesimismo más absoluto, al nihilismo supremo.

Ante todo este panorama nuevo en la sociedad europea, es importante tener en cuenta los distintos grados de tolerancia que los distintos países europeos adoptan frente a la representación de esta sexualidad; Francia será más liberal, Alemania, Austria e Italia no contarán con tales favores e Inglaterra vivirá bajo una absoluta represión en este sentido. Pero es claro, que en toda Europa la moral burguesa emprende una campaña no sólo contra las relaciones sexuales extramatrimoniales, sino que se combate la pornografía, las relaciones homosexuales, la prostitución, etc.

Este es motivo, junto a la falta de tradición en la representación de sexualidad y erotismo, por el que la sexualidad decadente, que entra con mucha fuerza en la literatura francesa de los noventa, no cuente con el mismo éxito en los países de lengua alemana.

En conclusión podemos decir que en el espacio temporal de la *Jahrhundertwende* emerge de nuevo en la sociedad europea la figura del dandi; no sólo en el ámbito social sino también en la creación literaria. Los orígenes de este fenómeno finisecular están en *Beau Brummell* y Baudelaire, quienes asientan las bases de ese nuevo dandismo. El fenómeno del dandismo está en estrecha relación con la sociedad en la que vive. Es, en esa sociedad burguesa, signo de la nueva literatura: los autores buscan a través de este fenómeno el rebuscamiento, el amaneramiento y el alejamiento de la naturaleza decadente.

Además, una de las características propias de este nuevo tipo de dandi finisecular es la nueva moral sexual por la que se guían. Frente al endurecimiento que había manifestado la sociedad ante la sexualidad, los nuevos artistas no tratan al sexo como un tabú, al igual que hacen Krafft-Ebing, Freud o Havellock Ellis, quien en 1896 publica su libro *Studies in the Psychology of Sex*, en el que, frente a Krafft-Ebing y Freud, afronta el estudio del comportamiento sexual no patológico. Esta, junto a todas aquellas características que hemos expuesto en este apartado, son las que configuran la nueva generación de dandis en el fin de siglo europeo.

1.3. EL CAFÉ

Es necesario que nos detengamos ahora en el análisis del café como institución. Tras haber abordado en este nuestro trabajo el estudio de la bohemia y de la figura del dandi, debemos profundizar en este *topos*, lugar de vital importancia para el desarrollo de la literatura finisecular vienesa. Recordaremos en este apartado dedicado tanto el café como bebida, como al café como institución, no solamente literaria sino como institución social de vital importancia en el desarrollo de la vida social europea, prácticamente desde el siglo XVII.

Para ello nos detendremos inicialmente en la historia del café, partiendo de sus orígenes tras la entrada de los primeros granos en Europa y el desarrollo de los locales que proliferan en toda Europa en los que se consume tan novedosa bebida.

Es importante tener en cuenta el alcance que tuvieron los turcos otomanos en la entrada del café en Austria; tras la retirada de los turcos del territorio austriaco en 1683. En aquel momento Kolzitsky, quien había servido de espía en las filas turcas en favor de los austriacos recibió como recompensa unos sacos de granos de café que los turcos habían dejado olvidados y pidió permiso a la autoridad local para abrir un local en el número 9 de la vienesa *Singerstraße*. Fue el primer café que hubo en Viena, café que aún hoy en día sigue abierto al público.

Tras todas estas consideraciones trataremos como colofón a este capítulo el café como hábitat del autor bohemio, y veremos cómo sin este *topos* hubiese sido difícil que el bohemio hubiese podido desarrollar con la genialidad que le caracteriza su creación literaria.

1.3.1. LOS ORÍGENES DEL CAFÉ

La historia del Café¹ como institución social tiene su origen en la llegada del café a Europa. En el pasado se creyó que el café era originario de Persia, quizá de Etiopía; a lo largo del siglo XVI se va extendiendo su ingestión por todo el Imperio otomano y antes de acabar el siglo está muy arraigado en todo el mundo musulmán. Esta bebida se introduce en el continente europeo por el norte en Amsterdam y Londres y por el sur en Venecia y Marsella, los grandes centros del transporte marítimo, y, junto al té, al chocolate y al tabaco, sustituye a las especias -pimienta, nuez moscada, azafrán, etc.-, que hasta el momento habían sido las configuradoras sociales de la Edad Media.

A finales del siglo XVI el médico de Augsburgo Leonhard Rauwolf recorrió el Oriente próximo y medio; en aquel viaje le llamó poderosamente la atención una bebida caliente y negra, que turcos y árabes consumían en locales públicos sin ningún pudor, en las mismas cantidades que los europeos consumían cerveza y alcohol. En su *Viaje a los países de Oriente*, publicado en 1582, decía:

Poseen, entre otras cosas, una excelente bebida que tienen en gran estima. La denominan chaube, es casi tan negra como la tinta y muy útil para los trastornos de estómago. Suelen beberlo a primera hora de la mañana, incluso en lugares abiertos, en público y sin el menor recato, utilizando para ello cuencos de loza o

¹ Como marca distintiva entre el Café como institución y el café como bebida utilizaremos en este trabajo la mayúscula para designar el establecimiento y minúscula para la bebida.

porcelana. Pero lo hacen a sorbitos y se van pasando el cuenco de unos a otros, pues están sentados en círculo y muy juntos. Introducen en agua un fruto que llaman bunnú y que, prescindiendo de su tamaño y color, guarda cierto parecido con un laurel flanqueado por dos vainas. Esta bebida es allí de uso común, por lo que abundan en los bazares quienes la sirven y los comerciantes que venden los frutos. ²

De modo parecido se expresa el viajero italiano Pietro della Valle, quien vivió en Constantinopla a comienzos del siglo XVII y quien escribe sobre el ritual de aquella bebida que tanto le sorprendió:

Los turcos tienen también un brebaje de color negro que durante el verano resulta muy refrescante, mientras que en invierno calienta mucho, sin cambiar no obstante la naturaleza y bebiéndose en ambos casos caliente. [...] Se bebe a grandes tragos, no durante la comida, sino después, como una especie de golosina, y también a pequeños sorbos, para conversar a gusto en compañía de los amigos. Siempre que se reúnen lo toman. Con este fin se mantiene encendido un gran fuego al lado del cual están preparadas unas tacitas de porcelana, llenas de este líquido, y cuando está bastante caliente hay hombres dedicados exclusivamente a servirlo, lo más caliente posible, a todos los presentes, dando a cada cual también unas pepitas de melón para que se entretenga en masticarlas. Y con las pepitas y este brebaje al que llaman Cahué, se distraen conversando [...] a veces por espacio de siete u ocho horas”³.

Recordemos que hasta el siglo XVII, siglo en el que se introduce el café en Europa, el alimento básico en la dieta europea era la cerveza, que se tomaba incluso a primera hora de la mañana en sopa caliente. Mientras en 1650 el café tenía un uso exclusivamente medicinal, a partir de 1700 es conocido como bebida de consumo habitual. Hasta ese momento, la sociedad consideraba que curaba las

² Citado según Schivelbusch, 1995, pág. 28

³ Citado según Braudel, pág. 50

flatulencias, fortalecía el hígado y la bilis, actuaba como sedante del estómago, purificaba la sangre, aliviaba en caso de hidropesía, estimulaba el apetito -aunque también lo podía atenuar-, mantenía al individuo despierto -pero también favorecía el sueño-, aplacaba los temperamentos acalorados y, a la vez, calentaba las naturalezas flemáticas. Pero ante todo, la literatura médica de la época y la sociedad en general consideraban que el café era una bebida ideal para mantener la sobriedad y, sobre todo, para serenar a la persona ebria.

Pero no todo eran alabanzas para esta nueva sustancia; Linné considera la principal cualidad del café -el mantener al hombre artificialmente despierto- peligrosa:

Por ello podría ser de utilidad a quienes les importa más ahorrar su tiempo que su vida y su salud, y que se ven obligados a trabajar hasta bien entrada la noche⁴.

De modo parecido se expresa Hahnemann en 1803 quien afirma que el café produce una vida artificialmente más intensa; gracias a esta nueva sustancia: "la presencia de espíritu, la atención, la compasión devienen más vivas que en un estado de salud natural"⁵.

En escritos de medicina de los siglos XVII y XVIII podemos leer que el café se consideraba un alimento seco, debido probablemente a la elaboración de los granos del café que al sufrir un proceso de secado, perdían todo su jugo. Si consultamos un dictamen presentado en 1679 a la Facultad de Medicina de la

⁴ Citado según Schivelbusch, 1995, pág. 59

⁵ Citado según Schivelbusch, 1995, pág. 60

Universidad de Marsella, leemos la descripción del camino que el café recorre en el organismo y los efectos que en él produce:

*Las partículas quemadas que contiene en abundancia son tan sutiles y móviles que, una vez han penetrado en la sangre, absorben toda la serosidad contenida en los receptáculos de la orina y en otras partes del cuerpo. Desde allí atacan el cerebro; después de haber resecaado toda la humedad que contiene, mantienen abiertos todos los poros y de este modo impiden que los espíritus animales que causan el sueño puedan llegar al cerebro. Gracias a tales cualidades, las cenizas contenidas en el café producen unos estados de vigilia tan tenaces, que la savia de los nervios se seca. Cuando resulta imposible restituirla, se produce un debilitamiento generalizado de los nervios, que desemboca en la parálisis y la impotencia. Una vez agriada esta sangre, ya tan seca como el lecho de un río en pleno estío, todas las partes del organismo acaban tan desprovistas de líquidos que el cuerpo queda reducido a una horrible delgadez.*⁶

Según esta interpretación, todo cuerpo sano es húmedo; todo cuerpo enfermo, seco. Y así lo manifiesta el esquema cuatripartito de la medicina humoral que establece la existencia de cuatro humores -líquidos o savias-, que se corresponden con cuatro temperamentos y otras tantas propiedades. Los humores del cuerpo son: sangre, bilis amarilla, bilis negra y flema; los temperamentos: sanguíneo, colérico, melancólico y flemático; las propiedades: caliente y húmedo, caliente y seco, frío y seco, frío y húmedo. Por tanto, este esquema de la medicina universalista atribuía las características de frío y seco al melancólico, estado que creían que podía producirse a causa de la ingestión de café.

⁶ Citado según Schivelbusch, 1995, págs. 61-62

También se consideraba el café como sustancia antierótica, ya que sustituía la excitación sexual por la excitación del espíritu⁷. Quienes se sentían optimistas ante el progreso burgués, celebraron que el café excitara el espíritu y lo mantuviera artificialmente despierto, ya que ello les permitía prolongar e intensificar el tiempo disponible para el trabajo. Y puesto que el tiempo es oro, el café se revela indirectamente como fuerza productiva, como factor de racionalización de primer orden; hace que el individuo trabaje durante más tiempo y el tiempo significa dinero: productividad, actividad y templanza se le asocian de tal modo al café que se convierte en la bebida burguesa, puritana y protestante por excelencia. Schivelbusch anota con gran acierto la carga ideológica que se atribuye al café:

Der Kaffee wirkt [...] als eine historische bedeutsame Droge. Es infiltriert den Körper und vollzieht chemisch-pharmakologisch, was Rationalismus und protestantische Ethik ideologisch-gesitig bewirken. Im Kaffee verschafft sich das rationalistische Prinzip Eingang in die Psychologie des Menschen und gestaltet sie seinen Erfordernissen entsprechend um. Das Resultat ist ein Körper, der den neuen Anforderungen gemäß funktioniert, ein rationalistischer und ein bürgerlich-fortschrittlicher Körper.⁸

Inicialmente, el tomar un café era un acto de consumición colectiva en Cafés públicos. El Café como local social, actúa como centro de comunicación y discusión, mientras que la bebida que allí se expende no desempeña aparentemente ningún papel relevante. Más tarde el café pasó a la esfera privada y esta bebida se convierte en un elixir casero muy apreciado. Este proceso de privatización del café en el siglo XVIII da paso al periodo en el que esta bebida es

⁷ Esta concepción del café nos acerca a la idea que más adelante se desarrollaría en el Café como institución.

⁸ Schivelbusch, 1980, pág. 243

asociada a valores de productividad y racionalidad; es decir, el café se considera una bebida que produce excitación en el espíritu, que hace mantener la mente despejada, cosa que antes no ocurría con las bebidas que se ingerían a nivel doméstico, ya que el café sustituye a la cerveza que producía efectos totalmente contrarios. En su fase pública, servido en un establecimiento especializado, el café actuaba como potente modificador y creador de una nueva realidad. Pero al trasladarse al hogar burgués para convertirse en bebida del desayuno y de la merienda, el café devino pasivo con tendencia a lo idílico. A la hora del desayuno todavía pueden percibirse ciertos rasgos de las repercusiones del local; marca el inicio de la jornada laboral al poner punto final al sueño nocturno y dispone al individuo para las tareas del nuevo día. En el siglo XIX se sumó a ello el periódico de la mañana, que al igual que el café, nace en los Cafés. Estas consideraciones simbólicas ya no se dan en el café de la merienda. El café ya no simbolizaba exclusivamente la esfera dinámica de la vida pública, la política, la literatura, la vida comercial de la recién estrenada burguesía, sino que pasa a ser una simple comodidad doméstica.

Es interesante pararnos brevemente a exponer el desarrollo de las formas que adoptaron los servicios de café en el siglo XVIII, desarrollo que permite deducir qué exigencias vinieron a satisfacer y cómo llegaron a crear por sí mismos su propia forma. Un buen ejemplo lo tenemos en la taza, de origen oriental al igual que el café. Ahora bien, la taza de café árabe era de loza o porcelana, pero no tenía asa ni plato, que son innovaciones europeas y tienen una finalidad exclusivamente práctica. El asa tenía por objeto evitar que los dedos se quemaran al tocar la taza; el plato, enfriar la bebida. Hasta bien entrado el XVIII era habitual, incluso en círculos aristocráticos, beber directamente del plato, que a este

fin era mayor y más hondo que el que hoy en día conocemos. Estas consideraciones prácticas y funcionales del asa y del plato pronto cayeron en el olvido, dando paso a cuestiones puramente estéticas.

1.3.2. EL CAFÉ COMO INSTITUCIÓN SOCIAL

A finales del siglo XVII y comienzos del XVIII el Café era, en las metrópolis occidentales de París, Londres y Venecia, un lugar en el que se cerraban grandes negocios; hacía las veces de bolsa de valores informativa - actividad que se ha perpetuado hasta bien entrado el siglo XX-. Sobre esta actividad informativa de los Cafés, así como sobre la cultura del diálogo escribe Semmet:

Das Gespräch war von einer Grundregel geleitet: Um den Fluß der Informationen so offen wie möglich zu halten, wurden alle Rangunterschiede zeitweilig außer Kraft gesetzt; jeder im Kaffeehaus hatte das Recht, jeden anderen anzusprechen, sich an jedem Gespräch zu beteiligen, gleichgültig, ob er die übrigen Teilnehmer kannte oder nicht, ob man ihn zum Sprechen eingeladen hatte oder nicht. Es war unmanierlich, auf die gesellschaftliche Herkunft anderer zu sprechen zu kommen, wenn man sich im Kaffeehaus mit ihnen unterhielt, da dies den Gesprächsfluß hätte hemmen können. [...] Das Kaffeehausgespräch ist der Extremfall einer Ausdrucksform, die auf einem Zeichensystem gründet und im Gegensatz zu einem Symbolsystem steht, das auf Rang, Herkunft, Geschmack verweist, die gleichwohl auch hier sichtbar bleiben. [...] Die Kunst der Konversation war ebenso Konvention, wie die standesgemäße Kleidung um 1750 Konvention war, auch wenn die Funktion der Konversation eine völlig entgegengesetzte war: Standesunterschiede außer Kraft zu setzen.⁹

Del mismo modo complementa Bachmaier:

⁹ Semmet, págs. 102-103

Die Clubs führten dagegen die Auswahl der Teilnehmer bzw. Mitglieder ein, schlossen sich nach außen ab, während der Park wieder die Begegnung aller Stände beim Promenieren zulässt, allerdings nur für die Augenblicke des Zusammentreffens, nicht für die Dauer eines Gesprächs.¹⁰

Incluso de un conocido Café londinense, el *Lloyds Coffeehouse*, inaugurado a finales del siglo XVII por Edward Lloyd en Tower Street, nació un consocio de seguros: el *Lloyd*¹¹. Tanto literatos como periodistas tenían allí su sitio desde el comienzo, ya que, en aquella época ambas disciplinas no estaban tan alejadas como hoy. Los editores de los semanarios morales ingleses tenían su cuartel general en los Cafés. Así, el editor de *Tatler*, Richard Steele, indicaba como sede de su revista el Café *The Grecian*, y encabezaba las secciones de la publicación según los establecimientos que le servían de fuente de información¹², tal y como ocurre hoy en día con las agencias de noticias. En los Cafés nació la cultura del diálogo que ha derivado después en la prosa dialogada de un Laurence Stern o un Diderot: las fuentes de esta literatura dialogada están en el discutir y razonar de los

¹⁰ Bachmaier, pág. 268

¹¹ "A mediados del siglo XVIII este local se convirtió en centro de reunión de todos quienes estaban relacionados con la navegación: capitanes de barco, armadores, comerciantes y agentes de seguros, que acudían al Café para ponerse al corriente de las últimas noticias del sector. El propio Edward Lloyd publicaba periódicamente un boletín con dichas noticias, el *Lloyd's News*. Entre la clientela del establecimiento destacaba por su importancia el grupo de los aseguradores. En el transcurso del siglo XVIII el *Lloyd's* fue perdiendo paulatinamente su carácter y función de local de Café, para convertirse en la primera entidad aseguradora del mundo, tal y como la conocemos hoy.

Dicha transformación se inició ya a principios del siglo XIX, cuando los agentes de seguros se citaban con sus clientes en el Café. Este negocio llegó a ser tan intenso, que al poco tiempo los agentes de seguros alquilaron reservados especiales en *Lloyd's*, comparables a los de los corredores de bolsa. La transformación culminó a finales de siglo con el traslado de *Lloyd's* a la primera planta de la bolsa londinense, donde los agentes se asociaron y crearon la mayor empresa aseguradora del mundo." (Schivelbusch, 1995, pág. 68)

¹² "El número uno de *Tatler* lo explicaba así: Todas las informaciones sobre el mundo galante de los espectáculos y la diversión se publicarán bajo la rúbrica *White's Coffeehouse*, la literatura bajo la rúbrica *Will's Coffeehouse*; los temas intelectuales bajo la rúbrica *Grecian*, y las noticias generales podrán encontrarlas bajo la rúbrica *St. James Coffeehouse*. Los restantes temas que pudieran publicarse, aparecerán bajo mi propio domicilio." (Schivelbusch, 1995, pág. 77)

Cafés. Este proceso de ósmosis entre realidad y literatura lo describe el historiador inglés Routh en los siguientes términos:

*Hasta la época de la Restauración, los escritores y lectores todavía no se habían familiarizado con la reflexiva simplicidad de la verdadera conversación. Incluso autores de libelos [...], cuya única intención era seguir el gusto de lo público, a pesar de su estilo negligente, jamás se habrían desprendido de la actitud libresca y los cenáculos literarios que hacían circular ensayos y relatos en forma de manuscritos, sólo incluían en ellos conversaciones en la medida en que pudieran ser el vehículo de sus ocurrencias y juegos de palabras. El interés estaba centrado exclusivamente en los libros, por lo que el estilo resultaba pesado o, cuando menos, afectado. La Royal Society ya se había dirigido contra la redundancia de la expresión, pero falta saber si las protestas [...] hubieran tenido un éxito duradero sin la influencia de los cafés, establecimientos donde la gente aprendía a desarrollar ideas literarias en un estilo desenvuelto y refinado.*¹³

El Café como institución tenía el mismo carácter novedoso que el café como bebida. La sobriedad y la medida marcaron las reglas del local que exigía modales civilizados y conversación medida y reflexiva, en contraposición a la esencia de la taberna, que hasta ese momento había dominado como lugar de reunión social.

El Café es, por tanto, un centro social en el que se discuten cuestiones políticas y literarias, equiparable a los salones y los teatros, y en el siglo XVIII se convierte en el lugar de la opinión pública burguesa, lugar de comunicación y discusión, en el que nacen nuevas formas, tanto comerciales como artísticas. Como parte integrante de la literatura, el teatro se convirtió en un lugar fundamental en el que la burguesía tomaba conciencia de sí misma. Sin embargo, se limitaba a lo estético mientras que el Café se situaba en el centro mismo de las

¹³ Citado según Schivelbusch, 1995, pág. 78

actividades cotidianas y en estrecho contacto con éstas. El salón, cuya función social más se acercaba a la del Café, se diferenciaba de éste por su carácter elitista, ya que a él solamente acudían los grandes intelectuales burgueses. Al Café, por el contrario, podían acudir todos aquellos que tuvieran dinero para pagar la consumición.

Hasta el momento, los Cafés habían sido cosa de hombres, y como complemento femenino surgió en aquella época la reunión de señoras alrededor del café *-Kaffeekränzchen*, como se llamó en Alemania-, que deriva en una caricaturización del café. Según en *Diccionario de la mujer* de Amaranthes, se trata de "una reunión diaria o semanal de varias amigas, que se juntan por turno en casa de una de ellas, para divertirse y pasárselo bien tomando café y jugando al tresillo"¹⁴. Podríamos interpretar esta pasión femenina por el café, como acto de compensación y de protesta, debido a que tenían prohibida la entrada en el local público; de este modo, la tertulia del café se convierte en un "Contra-Café" -sucedáneo del Café original reservado al universo masculino-. Y así como la reunión de señoras alrededor del café se vuelve caricatura del Café, del mismo modo, las comadrerías propias de esas reuniones femeninas *-Kaffeeklatsch-* se convierte en caricatura del diálogo de los Cafés. En el siglo XIX ese chismorreo entra en las tertulias literarias masculinas y en el XX las reuniones de señoras invaden definitivamente los Cafés, llegando incluso a desplazar a los contertulios masculinos. De esta manera, se consuma la divergencia: lo femenino invade los Cafés, lo masculino los rehusa.

¹⁴ Citado según Schivelbusch, 1995, pág. 90

A finales del siglo pasado y principios de éste, observamos en las principales ciudades europeas y sobre todo en Viena, capital de Imperio Austro-Húngaro, la existencia, junto a Cafés literarios, locales que se perfilan como lugar de trabajo y de reposo de literatos, otros muchos establecimientos de iguales características, que se agrupan bajo distintas categorías unificadoras: se trata, por un lado, de los Cafés burgueses, que se contraponen a los locales en los que se reúnen miembros de esferas sociales inferiores a la burguesía urbana, que en el siglo XIX se convierten en Cafés populares o *Tschecherl*, como se les denomina en vienés. Por otro lado, existen también los Cafés familiares, locales que suelen estar ubicados bien a las afueras de Viena o en el *Prater* y finalmente los Cafés nocturnos, lugares de reunión de prostitutas y orquestas femeninas. En 1911, incluido en su colección *Neues Altes*, Peter Altenberg escribe sobre estos locales nocturnos en su *Nachtcafé*:

*Nachtcafé, du kleine miserable Welt, du Abbild der großen, noch viel miserableren!*¹⁵

No podemos olvidar, que Altenberg es el gran autor bohemio vienés del fin de siglo, y por tanto, uno de los asiduos de estos Cafés nocturnos. Éstos establecimientos fueron los primeros, bien entrado el siglo XIX, en dejar la entrada libre a las mujeres, pero fue finalmente en los años 20 de este siglo cuando éstas son definitivamente aceptadas en todos los Cafés, sin tener en cuenta, por supuesto, los Cafés familiares, donde desde el comienzo estaba permitida su presencia. De alguna manera, se puede decir, que hasta este momento el Café se consideraba un coto cónyuge, en el que la entrada solamente estaba permitida a hombres, y por tanto no era lugar en el que pudieran llevarse a cabo relaciones

¹⁵ Altenberg, 1997, pág. 101

entre ambos sexos. Es revelador el alegato que el historiador Friedländer desarrolla en su obra sobre pensamiento social de la época. En él muestra explícitamente cual era la condición de las mujeres que frecuentaban algunos Cafés; por supuesto no se trataba de damas, más bien de mujeres de mala nota que acudían a estos locales para fometar su negocio. La entrada de damas solamente estaba permitida en los Cafés nocturnos, y siempre, acompañadas de sus maridos. Allí estas damas de la sociedad establecida no es encontraban a gusto, ya que como bien apunta el autor de la cita, se veían rodeadas de hombres, no siempre pertenecientes a la sociedad vienesa. Como bien apunta Altenberg en su *Nachtcafé* los asiduos a estos locales eran seres bohemios que estaban en estrecho contacto con mujeres que también vivían fuera de los parámetros establecidos por la sociedad:

Jeder Mensch kann in jedes Kaffeehaus gehen -ausgenommen natürlich die Damen, Damen allein werden nicht bedient, wenn sie aber bedient werden, ist das kein gutes Zeichen- dann sind sie offiziell geduldet, um dort Herrenbekanntschaften zu machen, und werden dabei generös von den Kellnern gefördert, die ihrerseits wieder von den Damen generös bedacht werden. Aber wirkliche Damen gehen nur nach einer Soirée oder nach dem Ball mit ihren Herren ins Kaffeehaus und kommen sich dabei so verrucht vor wie ein Mann, der in einen Harem geführt wird. Sie schlagen die Füße übereinander, legen den Kopf zurück und rauchen Zigaretten. Das Kaffeehaus ist das Laster des Wieners.¹⁶

En el Café del siglo XIX existía únicamente como sujeto femenino, la cajera que, sentada sobre un taburete tras la caja, exhibía su coquetería. No ocurría lo mismo con los sujetos masculinos del Café, si analizamos el personal fijo que se encontraba a diario allí trabajando. El servicio masculino de los Cafés no mantenía esa postura de coquetería, ya que ese local público era el lugar habitual

¹⁶ Friedländer, pág. 215

de trabajo y , al ser los asiduos a estos establecimientos exclusivamente de género masculino las relaciones de pareja no se propiciaban. Descubrimos la figura de *Oberkellner* o *Zahlmarkör* -jefe de comedor-, figura principal en el universo del Café, en torno a la que giraba toda la actividad que en él se desarrolla. Él llamaba a los contertulios por su nombre -los conocía a todos-, daba buenas o malas noticias, era noble y reservado, atendía las necesidades monetarias y amorosas de sus huéspedes, etc. Es decir, era a la vez caballero y mecenas; era el señor del Café. Naturalmente, sabía todo de todos, pero era discreto. Con él solamente se hablaba en un tono suave y su frac pasó de ser uniforme a símbolo del Café. En 1929 Joseph Roth escribe en la *Frankfurter Zeitung* una columna titulada "Der alte Kellner", con la que quiere levantar un monumento a este mitificado semidiós. Incluso el polémico Kraus, en su obra *Die demolierte Literatur*, hace una descripción precisa de las atenciones que los jefes de comedor tenían con sus huéspedes:

*Es lag Styl und Größe darin, wenn er einem Passanten, der nach zwanzig Jahren wieder einmal auftauchte, diesselbe Zeitung unaufgefordert in die Hand gab, die jener als Jüngling begehrt hatte.*¹⁷

Si el Café se caracteriza por ser residencia de una ficción -el lugar donde la realidad desaparece-, no podemos decir que sea una ficción la figura del jefe de comedor, ya que éste era una realidad tangible, un signo de que el mundo del Café no era una locura vana. De ese modo, es en el legendario jefe de comedor donde se personaliza y se repite la cultura del Café, ya que es el ser unificador de todos los elementos necesarios en la esencia del Café, y bien trabaje en uno u otro Café, esos elementos que unifica a su alrededor se mantienen globalizados en torno a

¹⁷ Véase Kraus, 1979, respecto al legendario jefe de comedor Franz del *Café Griensteidl*.

esta figura. Del mismo modo que en la persona del Emperador se individualiza el mundo cacanio, la cultura del Café lo hace en la persona del jefe de comedor.

Torberg es el gran teorizador del Café y de su cultura, y ello lo evidencian sus obras en las que, como telón de fondo, siempre aparece el *Herrenhof*, Café en el que vivió sus más apasionadas tertulias literarias¹⁸. Para Torberg en Viena sigue vigente la realidad de la leyenda y no la leyenda de la realidad. Y de igual manera debemos reconocer que nuestra idea del Café vienés está más impregnada de leyenda, de la leyenda de Torberg, que de realidad histórica. En la obra de Torberg todo ocurre en torno a la intelectualidad judía vienesa de la época y son, por tanto, también judíos los personajes principales. Son figuras llenas de actualidad, saturadas de una cierta etnología anecdótica del habitante de Café. Son seres que llevan implícito en sí la herencia de marginado del siglo XIX.

Torberg centra su obra, tanto en los personajes que frecuentan el Café, como en los trabajadores del mismo. Sin embargo, es Kraus quien describe en su sátira *Der Biberpelz*¹⁹ el carácter unificador del Café como lugar público. El personaje principal en primera persona, cuenta cómo en el Café había perdido un abrigo de piel de castor que se convierte en tema de conversación único; todos los huéspedes del Café dan su opinión sobre la procedencia de esa piel, todos dan consejos de lo que debe hacer con ella y todos sienten su pérdida, y ninguno de se preocupa de la verdadera vida que mueve al autor -su obra-:

¹⁸ Citamos aquí como botón de muestra algunos títulos de su extensa obra, siempre ambientados en el Café. *Kaffeehaus ist überall* y *Traktat über das Wiener Kaffeehaus*, ambos incluidos en *Tante Jolesch oder der Untergang des Abendlandes in Anekdoten. Ergänzungen zum Kaffeehaus*, incluido en *Das Erben der Tante Jolesch* y *Kaffeehaus war überall*. Éste último título está dedicado por completo al *Herrenhof*.

¹⁹ Sátira incluida en su obra *Die chinesische Mauer*.

Ich lebte still und harmlos, ich war ein Privatmann, denn ich übte seit vielen Jahren eine literarische Tätigkeit aus. Ich hatte nicht gewußt, daß ich vor allem einen Pelz besaß. Ich schrieb Bücher, aber die Leute verstanden nur den Pelz. Ich beschloß, mich aus dem Privatleben zurückzuziehen. Mir war eine Hoffnung geblieben. Daß es mir durch die Herausgabe eines neuen Buches gelingen werde, mich den Wienern die Vergessenheit zu bringen.²⁰

Unas décadas antes, en 1857 en su sainete *Umsonst!*, ambientado en el mundo del Café de provincias, Nestoy había establecido una relación directa entre el éxito y la fama de los artistas de todas las artes y los Cafés. El primer acto de este sainete se desarrolla en el *Café Gschlader* y representa el universo de un Café de provincias, local que sirve de soporte para que el autor ataque el sentido artístico de las pequeñas poblaciones y la estrechez de miras de su mundo comercial. El papel principal lo juegan el tiempo y la realización del acto sexual como vínculos propios entre lo público y lo privado: un mundo loco, es el marco donde se desarrolla la intriga en el Café siguiendo el patrón de la comedia del arte. El artista pertenece a la esfera de lo público, frente a la que sólo sabe defenderse a través de la infamia. El idealismo defendido por Schiller se ridiculiza como larva burguesa. El intrigante aparece como exponente de lo moderno y el Café se convierte en podio para la astuta escenificación de la mentira.

Por tanto queda patente ya unos años antes la importancia del Café en el mundo artístico. Tras estos prolegómenos al cambio de siglo se hace necesario pensar en la importancia que ejercerá el Café, no ya como institución social, sino en el ámbito literario en la Jahrhundertwende en el espacio geográfico vienés.

²⁰ Kraus, 1967, pág. 116

1.3.3. EL CAFÉ VIENÉS COMO INSTITUCIÓN LITERARIA

En el fin de siglo vienés, época y espacio que nos ocupa, el café y los locales en los que esta bebida caliente se expende, vivieron un periodo de esplendor. En esta época, para el asiduo parroquiano del Café, lo público y lo privado se funden en uno. Debido a la evolución que hace el Café en toda Europa y particularmente en la capital de Imperio austro-húngaro, a comienzos del siglo XX el carácter público de estos locales en los que inicialmente sólo se reunían hombres de negocios y el carácter privado, que abre las puertas del Café a las mujeres, hecho que produce un cambio en la naturaleza de esta institución, abriéndose también a todas las esferas de la sociedad, se funden en estos locales. El Café pasa a ser el lugar de reunión del conjunto de la sociedad y a su alrededor se crea un ambiente hogareño, sin perder su propio carácter público. A este respecto conviene rescatar el término *nomadenhafte Häuslichkeit*²¹ que utiliza Karl Kraus para definir el Café, expresión que condensa la idea expuesta de unión entre lo público y lo privado. También un conocido juego de palabras vienés enfatiza esta vida de familia fuera del hogar a la que hace referencia Kraus, que a la pregunta "Was ist

²¹ Karl Kraus acuña este término en su sátira dramática *Literatur oder Man wird noch da sein*, publicada en 1921. Esta sátira está ambientada, aún sin hacerlo explícito, en el *Café Central*, uno de los legendarios cafés literarios de Viena. En él, sus moradores se sienten como en casa aún sin estar en ella; el Café rezuma un ambiente de libertad hogareña, lo que hace que en él se reúnan a diario sus parroquianos para celebrar sus tertulias. Estas tertulias literarias que se celebraban a diario en el *Central* se trasladaron tras su cierre al finalizar la Primera Guerra Mundial al vecino *Herrenhof*.

das Entscheidende am Kaffeehaus?" responde "Man ist nicht zuhaus' und doch nicht in der frischen Luft!"

En su estudio sobre los Cafés²², Weigel define el Café como "der gelobte Freiheitsraum", y afirma que el único cometido de los asiduos al Café es "el estar". Del mismo modo señala que en ellos puede hacerse casi todo y no hay obligación de casi nada. Así llega a la conclusión de que en el Café, el café no es fin en sí mismo, sino únicamente un medio, para que se pueda establecer esta familiaridad propia de estos lugares públicos. No cree que se le tenga aprecio al café, sino que simplemente los asiduos lo necesitan para poder pasar el tiempo en el Café.

El tiempo transcurre de manera uniforme solamente para aquellos que no están en el Café. En él se ve a los parroquianos leer la prensa diaria, charlar, fumar y escribir; se recibe a clientes, admiradores y a cualquier coetáneo que se acerque. El ajetreo de la vida cotidiana está amortiguado en el Café, reina la paz y la falta de formalismo; incluso podemos vislumbrar un poco de dejadez. También en el Café vienes de final de siglo es frecuente observar a parroquianos jugando, bien al tarot, bien al billar²³ o al ajedrez.

A través de sus puertas, el Café está unido con el resto del mundo y es también, a través de ellas por donde puede entrar el destino en cualquier momento. Esta esperanza o, en algunos casos, este miedo proporciona una tensión invisible; la puerta materializa el horizonte social esperado o temido por cada literato. Cada uno de estos literatos vieneses finiseculares escoje su propio local de tertulia, bien

²² Ver bibliografía.

²³ Es obligatorio incluir el billar en el inventario del Café si atendemos a la literatura austriaca que lo hace imprescindible desde Grillparzer en su *Selbstbiographie* hasta Horváth en sus *Geschichten aus dem Wiener Wald*.

para que el destino le sorprenda en ese lugar concreto o simplemente por consideraciones prácticas: aquí cada uno es una personalidad, aquí tiene crédito, aquí le esperan nuevas experiencias.

En 1896 aparece publicado el manifiesto de Karl Kraus²⁴ *Die demolierte Literatur* con ocasión del derribo del mítico *Café Griensteidl*, que será su primera gran polémica²⁵. En él fue donde se creó alrededor de la figura de Hermann Bahr, recién llegado de Berlín, el grupo *Jung-Wien*, que estaría formado también por Kraus.

Un poco más tarde se hablará ya del *Café Central*: Alfred Polgar, Peter Altenberg, Karl Kraus, Franz Blei, Franz Werfel y Egon Friedell moraban allí. Werfel, en su novela *Barbara oder die Frömmigkeit*, habla de él como el reino de las sombras²⁶.

También en el *Herrenhof*, que años más tarde se perfilaría como el sucesor del *Central*, se reunían en tertulia literaria Hofmannsthal, Musil, Broch, Werfel, Roth y Torberg. Unos años más tarde, en 1926, Anton Kuh, escribe un artículo en la revista *Querschnitt*²⁷ caracterizando ambos locales en una topografía

²⁴ "Kraus, junto con otros autores austriacos de la época, sigue un curso propio al margen de las grandes vías literarias, que sólo incidentalmente atraviesa. Otros autores están movidos por un impulso ecléctico que integra diversas cosmovisiones, estilos y planteamientos." (Vega, 1985, págs 152-153)

²⁵ En ese mismo año se derriba el *Café Griensteidl* para construir en el solar donde se ubica un nuevo edificio. Kraus aprovecha la oportunidad para escribir este manifiesto en el que desarrolla un paralelismo entre el derribo del Café y lo que ello implica -la expulsión del grupo *Jung-Wien* de ese local- y consiguientemente la aniquilación de la literatura, que se realiza precisamente a través del derribo del *Griensteidl*. Recientemente en los bajos del nuevo edificio, el *Griensteidl* volverá a abrir sus puertas, manteniendo el carácter de Café literario.

²⁶ El término utilizado por Werfel en su obra es *Schattenreich*.

²⁷ Kuh, 1926, págs. 612-617

comparada; en él analiza los Cafés y el ambiente que allí se respira y los compara entre sí.

El *Café Imperial* era el lugar donde Karl Karus leía la prensa diaria, prensa que odiaba, y es justo allí donde está ambientada su sátira *Der Löwenkopf oder die Gefahr der Technik*. Ya existían en aquellos años distintos locales, que se caracterizaban por acoger entre sus paredes distintos grupos de artistas y profesionales liberales: el *Café Museum*, ubicado enfrente del legendario museo vienés *Sezession*, se perfilaba como el Café de los pintores; el *Parzifal* era donde se reúnen a diario los músicos o el *Rebhuhn*, lugar donde se daban cita los periodistas, y así un sinnúmero de lugares dispersados por todo el centro de Viena.

Las dos citas de Bahr y Viertel que a continuación incluimos, resumen de manera escueta, lo expuesto hasta aquí e indican cuál es el ambiente que se respira en los Cafés. De la siguiente manera lo expone Bahr:

Als ich Student war, glich noch jedes Wiener Café, wenn auch mit etwas verrauchten Zügen, auffällig einer platonischen Akademie. Das ist gar nicht spöttisch gemeint: die Wiener Begabung, in losen Gesprächen den geringsten Anlaß, irgendein hingeworfenes Wort, den Doppelsinn irgendeiner Wendung plauschend zu benützen, um daran unmerklich bis zu den letzten Fragen emporzuklettern, freilich nur, um droben dann dem über Leben und Tod entscheidenden Problem geschwind einen sublimen Nasenstüber zu geben, ist ohne den Hintergrund einer großen Kultur von solcher Tiefe, daß sie sich zuletzt auch ihrer eigenen Fragwürdigkeit bewußt geworden und freilich des unbesonnenen Vertrauens zur frischer Tat nicht mehr fähig ist.²⁸

²⁸ Bahr, 1923, pág. 124

*Im Café gibt es keinen Geist, keine Laune, kein Wissen. Dort regiert einzig und allein Majestät Spleen. Das Café tötet die Freundschaften und die Feindschaften, ein demoralisierendes Nebeneinanderhocken, eine traurige Kameradschaft im Schwachsinn. Im Café handelt niemand, aber jeder spricht.*²⁹

Es decir, lo que hacían los literatos en los Cafés era un transcurrir de su jornada laboral, siempre en declive. El declive se caracterizaba por la importancia que el transcurso del día tenía para sus asiduos, que comenzaba con la tertulia y se deslizaba para algunos de ellos de manera muy especial; en los momentos de silencio, cuando las confrontaciones, tácitas o abiertas, de amigos y enemigos se cortaban y el individuo permanecía en confrontación abierta única y exclusivamente con su propio yo, es entonces cuando se llegaba al verdadero encuentro. Esta interioridad del autor sólo puede ser comunicada a través de relaciones y estructuras generales, que constituyen las condiciones de posibilidad de la experiencia literaria.

El encuentro interior de estos poetas se plasma en la tensión que se crea entre complejos elementos de distintos órdenes: afectivos, cognitivos, etc., siendo la escritura literaria el modo específico de revelar estos valores. De este modo, la autonomía de la literatura no se separa de la vida y los autores la conciben como la verdadera especificación del arte; el acto con que la literatura se afirma como actividad diversa de las otras, confiriéndose a sí misma una ley propia y rehusando subordinarse a fines diferentes, sin reivindicar por eso una independencia imposible ni caer en un aislamiento absurdo, y pudiendo así desarrollar la más diversa y múltiple funcionalidad³⁰.

²⁹ Citado según Brandstätter y Schweiger, pág. 34

³⁰ Véase Aguiar e Silva, pág. 102

El centro de gravedad de un autor de Café, es el Café mismo. Es éste último el que le proporciona el material, el que le impone la forma en que ha de desarrollar su obra, el que determina tanto su obra como su propia vida. No es de extrañar que esta literatura adopte como tema principal de su producción, el Café como espacio espiritual, como institución o mito; y con él, sus habitantes. Una descripción del Café encierra por tanto obligatoriamente el carácter literario de esta producción.

Y como botón de muestra de lo expuesto hasta aquí, es obligado hacer referencia a Peter Altenberg, autor que ocupa este trabajo, y a su obra, tan esencial y determinante para poder descifrar el verdadero mundo de los Cafés literarios -en concreto el *Café Central* de la *Herrengasse* vienesa- de la Viena finisecular.

Para describir el Café tal y como él lo considera, Altenberg trazó el cuadro social y humano del Café vienés en ese célebre manifiesto de bohemia y rebeldía -citado en tantas ocasiones- que es al mismo tiempo ejemplo de la literatura fugaz que pretendía, y lo veía de la siguiente manera en su *Kaffeehaus*, escrito en 1918:

Du hast Sorgen, sei es diese, sei es jene --- ins Kaffeehaus!

Sie kann aus irgendeinem, wenn auch noch so plausiblen Grunde, nicht zu dir kommen --- ins Kaffeehaus!

Du hast zerrissene Stiefel --- Kaffeehaus!

Du hast 400 Kronen Gehalt und gibst 500 aus --- Kaffeehaus!

Du bist korrekt und sparsam undd gönnst Dir nichts --- Kaffeehaus!

Du bist Beamter und wärest gern Arzt geworden --- Kaffeehaus!

Du findest Keine, die Dir paßt --- Kaffeehaus!

Du stehst innerlich vor dem Selbstmord --- Kaffeehaus!

Du haßt und verachtest die Menschen und kannst sie dennoch nicht missen ---

Kaffeehaus!

Man kreditiert Dir nirgends mehr --- Kaffeehaus!³¹

³¹ Altenberg, 1995, pág. 32

1.3.4. EL CAFÉ, HÁBITAT DEL BOHEMIO

Queremos ahora detenernos brevemente en el círculo en el que se mueven los bohemios. En el caso que nos ocupa, Altenberg se alberga a diario en el café, primero será en el *Griensteidl* junto a Bahr y el grupo *Jung-Wien* y después se desmembrará de este grupo y formará el suyo propio en el *Central* de la *Herrengasse*. Y es bien sabido que la mayoría de los bohemios se sienten miembros de un determinado círculo. Se trata de una serie de grupos a los que pertenecen estos bohemios por un espacio de tiempo más o menos largo, que habitualmente se reúnen en algún lugar concreto -en el cambio de siglo vienés era en los cafés-, con una conciencia clara de solidaridad.

En estos círculos se distinguen dos tipos de grupo: el formal y el informal. El grupo formal cae en el peligro de ser considerado burgués si no está legitimado por un radicalismo político. El grupo informal existe gracias a la participación de sus miembros. Para ambos grupos se hace necesaria una personalidad que se erige en centro del grupo.

Las mujeres son factor importantísimo en la bohemia³². Baste pensar en ellas como modelos de pintores. No siempre se trata de mujeres pertenecientes a

³² No es el caso de España en el cambio de siglo donde las mujeres no pertenecieron nunca a la bohemia debido a valores tradicionales fuertemente arraigados en ellas, tales como la familia, el hogar, la normativa social.

la burguesía, con una formación elevada y ambición artística, representantes de una inteligencia emancipatoria. En ocasiones se trata de muchachas sin medios económicos, muchas veces prostitutas. El papel de personalidad central del que hablamos más arriba puede ser también desarrollado por una mujer, si bien, en la mayoría de los casos esta responsabilidad está compartida con un hombre. Allí donde la mujer no es considerada igual o superior al hombre en el aspecto artístico y por tanto no pertenece a su mismo círculo bohemio, se forma un grupo comparable a los salones literarios. Parece que éstos nada tengan que ver con la verdadera bohemia, pero son muchos los casos en los que miembros reconocidos de la bohemia pasan a formar parte de estos salones, como ocurre en el caso del salón parisino de Madame Auberon durante la segunda mitad del siglo XIX, en las reuniones de cubistas y futuristas parisinos en casa de Helene von Oettingen y su hermano Serge Férat, o en las reuniones del círculo de Schwabing en torno a Lotte Pritzel.

Estas consideraciones nos llevan necesariamente al salón literario del que el Café es heredero parcial, una especie de Abart del mismo para desclasados y libertarios. Para ello nos centraremos en París, capital de los salones³³. En el siglo XVIII los salones se convirtieron en enclaves sociales donde se reunían

³³ No debemos olvidar quizá los salones formados por judíos en el Berlín de la época de Goethe, pero tal y como dice Habermas debemos reconocer que no existe en Alemania ninguna ciudad en la que el salón literario sea tan representativo como en el París del XIX. "Im Deutschland dieser Zeit gibt es keine Stadt, die die repräsentative Öffentlichkeit der Höfe durch Institutionen einer bürgerlichen hätte ablösen können. Aber ähnliche Elemente finden sich auch hier, zuerst in den gelehrten Tischgesellschaften, den alten Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts. Natürlich sind sie weniger wirksam und verbreitet als Kaffeehaus und Salon [...] Die auf Gottscheds Leipziger Gründung des Jahres 1727 zurückgehenden Deutschen Gesellschaften knüpfen an die Sprachorden des vorangehenden Jahrhunderts an. Diese waren noch von den Fürsten einberufen worden, vermieden aber ständische Exklusivität; spätere Versuche, sie in Ritterorden umzuwandeln, scheitern bezeichnenderweise. Sie gehen, wie es in einer der Gründungsurkunden heißt, daraus aus, "daß so unter ungleichen Standespersonen eine Gleichheit und Gesellschaft getroffen würde". (Citado según Kreuzer, 1968, pág. 189)

personalidades de las finanzas, la aristocracia, la burguesía, e incluso, la bequeña burguesía situándose a un mismo nivel social e intelectual, circunstancia que no se daba fuera del mismo.

Im Salon ist der Geist nicht länger Dienstleistung für den Mäzen; die Meinung emanzipiert sich von den Bindungen des wirtsxhaftlichen Abhängigkeit. Waren die Salons auch unter Philipp zunächst noch Stätten eher der galanten Vergnügung als der gescheiten Diskurse, so verbinden sich doch bald mit den Dinern die Diskussionen [...] Kaum einer der großen Schriftsteller des 18. Jahrhunderts hätte seine wesentlichen Gedanken nicht zuerst in solchen discours, eben in Vortügen vor den Akademien und vor allem in den Salons zur Diskussion gestellt. Der Salon hielt gleichsam das Monopol der Erstveröffentlichung: ein neues Opus, aber auch das musikalische, hatte sich zunächst vor diesem Forum zu legitimieren.³⁴

Mientras que el salon literario del siglo XVIII se presenta con un significado unívoco, el salón de un siglo más tarde, puede ser clasificado en tres grupos. No se trata de una clasificación cronológica, sino de una clasificación hecha en función de su vinculación a la bohemia. El primer tipo es el salón de las damas que bien puede identificarse con el salón tradicional ya que persigue destacar una élite social e intelectual. El segundo tipo sería el salón de autores, en el que se reúnen los pertenecientes a la "Intelligenz"³⁵ -tales como las reuniones en la habitación de hotel de Verlaine o los martes en casa de Mallarmé. Un último tipo en el que se reúnen individuos pertenecientes al ámbito literario, tales como editores, redactores y galeristas. A este grupo pertenecen las reuniones del salón de la revista *Revue des deux mondes*, dirigido por la dinastía Buloz o las comidas mensuales y las reuniones semanales de la redacción de *Mercure de France*. Estos dos últimos grupos pueden ser considerados los promotores de lo que en la

³⁴ Citado según Kreuzer, 1968, pág. 190

³⁵ Kreuzer, 1968, pág. 190

Jahrhundertwende en Viena fueron las reuniones de grupos de artistas alrededor de una mesa de café.

Constantemente durante toda la historia de la bohemia, estos habituales de las reuniones privadas se congregaban en algún local público; este espacio público es por tanto, una constante en la bohemia de todas las épocas y de todos los espacios. El café, como máximo exponente del local público se erige de esta manera en característica inseparable del bohemio. Así lo hace ver Cahén en un estudio sobre Alfred Richard Meyer: "*Die Stammtische gehörten zu A.R.M. [Alfred Richard Meyer] wie die Bügelfalten in den Hosen und die Durchzieher in dem früh verrunzelten Gesicht*"³⁶. Ambas formas de reunión se complementan mutuamente, de manera que la primera -el salón- permite al grupo permanecer unido; el segundo -el local público y sobre todo el café- hace que los individualistas del grupo se sientan acompañados, aquellos de los que Polgar dice: "*die allein sein wollen, aber dazu Gesellschaft brauchen*"³⁷ y que puedan participar en estas reuniones que, si se celebrasen en ambientes privados, estarían fuera de su alcance.

En el Café, el bohemio encuentra aislamiento y acompañamiento; circunstancias necesarias para el bohemio. Allí encuentra el marco adecuado para interpretar el papel que en muchas ocasiones interpreta ante él mismo o ante el resto de los parroquianos. Porque el Café no es un lugar vedado para los bohemios, aunque ellos le dan al local un ambiente característico; allí se reúnen en tertulia otros muchos grupos de ciudadanos, que en muchas ocasiones se acercan movidos por la curiosidad a la bohemia.

³⁶ Citado según Kreuzer, 1968, pág. 202

³⁷ Citado según Kreuzer, 1968, pág. 202

El "*Intellektuellencafé*"³⁸ es un tipo de local que facilita el acceso a la vida intelectual a provincianos y extranjeros. Siempre tiene a disposición del público diarios y revistas y es lugar de encuentro de periodistas y editores, autores y pintores, políticos y publicistas. En ellos nunca falta alguno que va allí a pedir el sueldo que no gana en el desarrollo de una profesión. "*So galt der Stammschnorrer John Höxter geradezu als eine Einrichtung des "Romanischen Cafés", wo er täglich "die Runde machte", um zu kassieren. Viele Stammgäste hatten ihren festen Satz*"³⁹.

Estos Cafés son para muchos que no ha tenido otros medios económicos, una verdadera universidad, tal y como apunta Leonhard Frank:

*Er hatte im Bohèmecafé, wo die Schlabonen des Lebens gründlich zerstört und beseitigt wurden [...] gelernt, die Dinge des Lebens neu und von sich aus zu sehen. Das Café Stephanie war seine Universität, wo ihm Denkresultate geliefert wurden, und da das Schicksal ihm Zeit und Geld zum Studium der tausend dicken Bücher versagt hatte, mußte er sich aus eigenem die Vorstufen erarbeiten, um die Resultate zu besitzen.*⁴⁰

La sala de billar de los Cafés es un mundo aparte, pero no por ello menos importante; allí también se habla de los problemas que azotan al mundo: la guerra, la posible revolución, Rusia, pero, aún así, lo que está en la mente de los jugadores es la partida y todo lo demás parece desvanecerse ante este evento.

Otro elemento importante en los cafés, punto de reunión de bohemios son los juegos de mesa. Queremos resaltar las cartas como elemento siempre

³⁸ Kreuzer, 1968, pág. 205

³⁹ Kreuzer, 1968, pág. 205

⁴⁰ Citado según Kreuzer, 1968, págs. 205-206

peresente en estas reuniones, sobre todo en el grupo de Centralistas vieneses⁴¹. Se jugaba solamente "*aus vitalstem Herausforderungstrieb ans Schicksal*"⁴².

Al conjunto de habituales del Café pertenece un grupo de individuos que dan como dirección oficial la del café. Tal es el caso de Altenberg, quien siempre indica la del *Central* como dirección propia. Para todos ellos el Café no es una institución burguesa, sini antiburguesa, tiene el efecto de "*Organisation der Desorganisation, Zuflucht der Besonderheit, Heimat des Halt- und Herdlosen*"⁴³.

Para los bohemios, el Café es el lugar donde pueden recogerse y resguardarse de todo aquello que les ofrece la sociedad. En el local la vida es distinta a como es fuera de él. "*Die Abgelöstheit der Centralisten bedürfe doch der Sozialität des Cafés, ihre Innenwelt [...] einer Schicht Außenwelt als abgrenzeden Materials. [...] Es sind unklare Naturen, ziemlich verloren ohne die Sicherheiten, die das Gefühl gibt, Teilchen eines Ganzen (dessen Ton und Farbe sie mitbestimmen) zu sein. Der Centralist ist ein Mensch, dem Familie, Beruf, Partei solche Gefühl nicht geben: Hilfreich springt da das Caféhaus als Ersatztotalität ein, lädt zum Untertauchen und Zerfliessen*"⁴⁴.

Este tipo se identifica con los dandis parisinos entre 1830 y 1870, aquellos que se han conocido como *boulevardiers*. Rodeados de aristócratas venidos de todos los puntos de Europa, estos parisinos se sienten elegantes, frecuentan cafés y clubs nocturnos de moda, viven el más elevado de los vagabundismos y apuestan

⁴¹ Recordemos que es Altenberg quien funda y dirige el grupo de bohemios en torno a una mesa del *Café Central* del *Palais Ferstel*, en la vienesa *Herrengasse*.

⁴² Kuh, 1926, pág. 615

⁴³ Kreuzer, 1968, pág. 208

⁴⁴ Polgar, *Theorie des Central*, pág. 7. Citado según Kreuzer, 1968, pág. 209

su cuartel general en el bulevar para no tener que pasar el día en los barrios bajos de donde proceden. Buscan alejarse del lugar al que corresponden para alejarse a la vez de la sociedad, de la normativa que esta impone a sus componentes y del *establishment* que ésta supone. Para ello en numerosas ocasiones, el bohemio recurre en su obra al viaje como medio de expresión de esa huida. Queremos, por tanto, esbozar unas breves consideraciones en torno a la relación entre bohemia y viaje, ya que consideramos que incluso el Café puede juzgarse como elemento necesario para que ese grupo de artistas bohemios alcance el escape de lo establecido. Ambos conceptos tienen mucho que ver entre sí, ya que el viaje, habitualmente reconocido como forma de escape en la literatura, es un motivo muy utilizado por los bohemios del cambio de siglo europeo, no sólo escritores, sino también bohemios pertenecientes a todas las artes. Altenberg, autor que nos ocupa en este trabajo utiliza muy frecuentemente el viaje en su obra, siempre como tema de escape dentro de su creación literaria.

En conclusión podemos decir que esa utopía que es la bohemia tiene como elemento configurador la negación de la historia, el negarse a considerar los conflictos como una evolución necesaria y la consecuencia material de intereses contrapuestos. Vista de este modo, el poeta encuentra una materia nueva, olvidada, la humanidad, el hombre, sobre todo la humanidad doliente, víctima de la historia, y redimida por los caminos de la utopía. Esta utopía se reúne con el viaje fuera de las normas literarias y artísticas en nombre del arte, fuera de las normas sociales al uso, para destruir lo circundante e imponer sobre el mundo la realidad del sueño. Esta utopía de la fraternidad universal iba a durar muchos años y a caracterizar a muchos autores de a bohemia europea. Presenciamos la elaboración de una especie de misticismo filosófico-político que había de imperar

durante varios decenios y caracterizar el pensamiento de escritores que no son nada bohemios. Misticismo y sincretismo que dan cuenta de los derroteros de muchos escritores que tuvieron su hora de gloria en los años veinte, y su via crucis en los años treinta, cuando este ideal entre anarquizante y religioso, de raíz ética y estética, tuvo que arrostrar ideologías tajantes y perfectamente organizadas.

Estos autores bohemios del fin de siglo europeo son poetas apolíneos antes que dionisiacos; son poetas, cuyo viaje es de muerte por el agotamiento y la destrucción del cuerpo. Son los bohemios conquistadores de lo imposible; anteponen la literatura a la vida o la confunden con una sinceridad que tal vez les impide ser realmente creadores, y que ponen en su misión a la vez la altivez y la humildad de las sacerdotisas antiguas, presas del Dios que les inspiraba: rebeldes "que muestran un hosco gesto y una desesperada voluntad de triunfar, aún en el fracaso"⁴⁵.

Con la llegada del Nacionalsocialismo al poder se pierden en Alemania primero, y más tarde en Austria, las circunstancias propicias para que la bohemia, ese movimiento, que Kreuzer considera "*Komplementärphänomen*"⁴⁶ de las esferas sociales de la clase media, en una sociedad industrializada, prevalezca. La bohemia, con sus antecesores y sus obras, desapareció de la geografía alemana y austriaca con sus autores, que bien tuvieron que recluirse en el exilio o, como el caso de Altenberg, murieron exhaustos al ver la rápida evolución de los acontecimientos que se desarrollaron a principios de nuestro siglo.

⁴⁵ Cansinos- Assens

⁴⁶ Kreuzer, 1971, pág. V

Tras 1945 faltaban los condicionantes para que la bohemia renaciese, tal y como se desprende de la siguiente cita de Kreuzer:

*Nach dem Krieg fehlte in Deutschland die soziale Basis für einen Antagonismus von Bohème und Gesellschaft. Erst das Jahrzehnt nach der Währungsreform bildete allmählich in der Bundesrepublik, auch in Österreich eine prosperierende, bürgerliche Gesellschaft mit liberalen Formen, die das Komplementärphänomen einer Boheme erwarten ließ.*⁴⁷

Hermand considera no sólo la existencia de distintos paralelismos sociales y económicos entre la sociedad de principios de siglo y aquella que se desarrolla entre los años 50 y 70 de este siglo, sino la analogía entre la generación hippy de los 60 y el movimiento alternativo que se desarrolló a comienzos de siglo. Ambas realidades tienen en común la utopía social, el deseo de introducir reformas en el *modus vivendi* y el desprecio de la sociedad establecida que lleva a sus componentes al individualismo dentro de la colectividad.

⁴⁷ Kreuzer, 1971, pág. 59

2. EL CONTEXTO LITERARIO. FORMAS Y MOVIMIENTOS

El cambio de siglo europeo es una época de crisis que viene marcada por una insatisfacción ante los valores imperantes en la sociedad establecida, "factor éste que se constituye en la causa de toda una serie de componentes estructurales, como son el *pathos* crítico, el deseo de originalidad y el inconformismo"¹ de los nuevos artistas.

Consideramos necesario detenernos en un estudio de los movimientos que componen la vanguardia europea de la *Jahrhundertwende* que, como bien apunta Baudelaire, "pasaba a designar desde entonces a un grupo de elegidos, una élite portadora de novedad y riesgo frente a la norma académica, sostenida por la mediocridad burguesa"².

En una sociedad regida por la ley de la oferta y la demanda, el artista opta por la vía de la marginación, de la que las únicas salidas divergentes son el aislamiento y la rebeldía. Esta nueva concepción del artista y de su *modus vivendi* va a modificar radicalmente la forma de entender la obra literaria.

El término vanguardia es, a la vez, unificador -denota la categoría de modernidad-, y divergente, ya que no se trata de una tendencia ideológica o

¹ Vega, 1985, pág. 40

² Citado según Jiménez Millas, 1995, pág. 47

estética, sino que agrupa corrientes tan diferentes como el futurismo o el surrealismo. Los elementos que agrupa la vanguardia como corriente artística de comienzos de siglo son, por un lado, el experimentalismo y, por otro, la provocación al público, unida al desprecio por la cultura heredada. Si las actitudes románticas se caracterizaban por la individualidad, en los movimientos de vanguardia será propia la característica de grupo. Esto es especialmente válido si se atiende a la proyección política de las distintas vanguardias, que pretenden constituirse en forma de protesta para cuestionar la estructura total de la sociedad y las relaciones que en ella se mantienen.

Una característica de los artistas de vanguardia, característica llena de rasgos bohemios, es su pasión por los folletines, los espectáculos populares y los cabarets; pasión que, sin lugar a dudas, embarga a Peter Altenberg a lo largo de toda su vida y que éste manifiesta prácticamente a lo largo de toda su obra con gran precisión.

Tal y como apunta Vega "desde el punto de vista social, estético y literario, todos los movimientos vanguardistas poseen un carácter de antítesis, de negación"³. La literatura de la *Jahrhundertwende* es realizada por "una generación crecida y educada en el ambiente cultural burgués y capitalista"⁴, que empieza a escribir en contra de todo lo vivido. Nacen en este momento las vanguardias, que se expresarán de manera distinta en cada país, pero que se presentan con voluntad unitaria de rechazo y mejora, a través del arte, de lo social y culturalmente existente. Mientras que la sociedad en la que se inscribe el naturalismo -anterior a

³ Vega, 1985, pág. 33

⁴ Vega, 1985, pág. 55

las vanguardias- "adolecía de una falta de horizontes socio-culturales, *Aussichtslosigkeit*"⁵, los nuevos movimientos tienden a colocarse fuera de esa sociedad, a la que consideran poco sensible al arte y a la literatura. Los bohemios, marginados sociales que nacen dentro de estos parámetros, rechazan el sistema estético establecido y se instalan fuera de él.

⁵ Vega, 1985, pág. 55

2.1. ANTECEDENTES Y CONTEXTO INMEDIATO

Antes de seguir por este camino en el que analizaremos algunos aspectos concretos del contexto literario, como son la figura de *Kaffeehausliterat* o los géneros utilizados por estos tipos literarios, debemos establecer los antecedentes de esta nueva época literaria.

Para ello debemos remontarnos al romanticismo, que fue uno de los grandes momentos de rebelión del individuo en todos los aspectos de la vida, pero ante todo en la literatura y en las artes. El clasicismo contra el que este movimiento reaccionó significaba, en los dominios de la política y de la moral, una preocupación por la sociedad en cuanto bloque unitario y en arte, un ideal de objetividad.

En el clasicismo el artista está fuera del cuadro: éste considera artísticamente de mal gusto identificarse con el protagonista y glorificarse así con él, o inmiscuirse entre el lector y el relato y dar desahogo a sus emociones personales. En cambio, en el romanticismo, o bien el escritor es el propio protagonista, o se halla inequívocamente identificado con él, y la personalidad y las emociones del escritor se presentan como principal asunto de interés. Los autores románticos exigen que nos interese en ellos mismos en virtud del valor intrínseco del individuo; reivindican los derechos del individuo frente a las

exigencias de la sociedad en su totalidad: frente al gobierno, la moral, las convenciones, la academia, etc. El romántico es, en la literatura europea, siempre un rebelde.

El movimiento romántico es realmente una reacción contra las ideas científicas, contra las ideas mecanicistas originadas por ciertos descubrimientos científicos. Los siglos XVII y XVIII son en Europa el gran período del desarrollo de las teorías físicas y matemáticas; y sobre la literatura del período llamado clásico, Descartes y Newton influyen tanto como los clásicos mismos. Los poetas llegan a considerar el universo como una máquina que obedece a leyes lógicas y que es susceptible de explicación racional. Se aplica esta concepción también a la sociedad, que tiene el carácter de un sistema planetario o de una máquina bien regulada; y examinan la naturaleza humana desapasionadamente, con el mismo espíritu lúcido y razonable, a fin de hallar los principios sobre los que ella actúa. Para el clasicismo los sentimientos no tienen ninguna importancia, ya que con ellos no se puede explicar de forma racional el mundo y la sociedad en los que viven.

Esta concepción de un orden mecánico fijo acaba a la larga por sentirse como una limitación: excluye una excesiva parte de la vida, o más bien la descripción que proporciona no corresponde con la experiencia real. Los románticos adquirieron una aguda conciencia de los aspectos de su experiencia que es imposible analizar o explicar según aquellas teorías.

En cualquier caso, el tema que preocupa a los poetas románticos es la sensibilidad y la voluntad individuales; y para la expresión de su misterio, de su

conflicto y su confusión inventan un nuevo lenguaje. De lo universal concebido como una máquina, de la sociedad concebida como una organización, el ruedo literario se traslada al alma individual. Así, el poeta romántico, con su lenguaje turbido, sus afinidades y pasiones, que le llevan a creerse unido a su entorno, es el profeta de una nueva visión de la naturaleza, describe las cosas como realmente son.

A mediados del siglo XIX y tras la época romántica, la ciencia hace nuevos avances y de nuevo se ponen de moda las ideas mecanicistas. Pero esta vez no llegan de la física o de las matemáticas, sino que la biología es la encargada de presentar estos cambios. La teoría de la evolución darwiniana reduce la estatura heroica del ser humano a las proporciones de un animal desvalido, otra vez muy pequeño en el universo y a merced de las fuerzas externas. La humanidad es un producto accidental de la herencia y del medio, capaz de ser explicada en dichos términos. Esta nueva doctrina que afecta a toda la Europa continental de modo decisivo se denomina en literatura naturalismo, y es puesta en práctica por novelistas como Zola, quien cree que componer una novela es lo mismo que realizar un experimento de laboratorio. Según los naturalistas basta sólo con dotar a los personajes de una herencia y un entorno específicos y entonces observar sus reacciones automáticas. Son también defensores de esta nueva doctrina naturalista historiadores y críticos como Taine, quien afirma que la virtud y el vicio son productos de procesos automáticos, e intenta explicar las grandes obras mediante el estudio de las condiciones geográficas y climáticas de los países en que aquéllas se producen.

Esto no quiere decir que el movimiento que se designa naturalismo surja directamente de las teorías darwinianas; a mediados de siglo ya se había iniciado una reacción contra el sentimentalismo y la relajación románticas, de nuevo en la dirección de la objetividad y severidad clásicas. Esta reacción se caracteriza por un tipo de observación científica que muy de cerca corresponde al de las ciencias biológicas. Esta reacción se ve más claramente en Francia. El grupo parnasiano de poetas, que hace su primera aparición en los años cincuenta, parece haberse propuesto pintar meramente incidentes históricos y fenómenos naturales con la máxima objetividad y precisión, en un verso imparable y perfecto. En la poesía inglesa la evolución parece bien distinta; entre el romanticismo y el fin de siglo, el inglés no muestra gran interés por estos nuevos métodos literarios.

Pero las mayores novedades del naturalismo tienen lugar en prosa, no en poesía. Las piezas de Ibsen -que tuvieron tanto eco en la creación impresionista posterior- y las novelas de Flaubert son las obras cumbre de este segundo período del clasicismo moderno. El arte de Ibsen y de Flaubert es de nuevo, como el arte de los escritores del siglo XVII, escrupulosamente impersonal y objetivo, e insiste en la precisión del lenguaje y la economía formal. Pero, mientras un moralista del siglo XVII como La Rochefoucauld pretende descubrir y proponer los principios universales de la conducta humana, el nuevo escritor naturalista estudia al hombre en relación con una época y un medio ambiente determinados. Sin embargo y a pesar de estas diferencias, en ambos casos el método de aproximación puede considerarse científico y tiende a conducirnos a conclusiones mecanicistas.

Todo aquel mundo vaporoso, confuso y grandioso del romanticismo había sido drásticamente reducido y ordenado; pero ahora el punto de vista objetivo del

naturalismo, su técnica mecánica, empieza a coartar la imaginación del poeta, a resultarle inadecuada para transmitir lo que siente. Al lector la tensión empieza a irritarle, al artista le delata. La literatura vuelve otra vez del polo clásico-científico al poético-romántico. Y esta segunda reacción de fines de siglo, equivalente a la reacción romántica, adopta distintas denominaciones en Europa: se llamó en Francia simbolismo, en Italia decadentismo, en España modernismo y en Austria impresionismo.

Un profeta relevante de este nuevo movimiento en los Estados Unidos, donde, al igual que en Francia, se denominó simbolismo, es Edgar Allan Poe. En general, puede decirse que los románticos norteamericanos de mediados de siglo se orientan hacia el simbolismo; y uno de los acontecimientos de primera importancia en la historia temprana del movimiento simbolista es el descubrimiento de Poe por parte de Baudelaire. Cuando Baudelaire lee por primera vez a Poe en 1847 experimenta una extraña conmoción. Cuando empieza a buscar escritos de Poe por las librerías de revistas norteamericanas, halla narraciones y poemas que confiesa haber él mismo ya pensado vaga y confusamente alguna vez escribir, y el interés se le vuelve verdadera pasión. En 1852, Baudelaire publica un volumen con sus traducciones de los cuentos de Poe y desde entonces la influencia del poeta norteamericano desempeña un importante papel en la literatura europea, sobre todo en la francesa⁶. Los escritos políticos de Poe son la más temprana Biblia del movimiento simbolista, pues, equivalentes a un nuevo programa literario, en ellos Poe corrige las libertades románticas y desmocha sus extravagancias, a la vez que propone efectos ultrarrománticos y no naturalistas. Pero Poe, al insistir sobre ciertos aspectos del romanticismo, y

⁶ Recordemos que Baudelaire será una de las grandes fuentes de inspiración del impresionismo austriaco de la *Jahrhundertwende*.

especialmente al cultivarlos, contribuye a transformarlo en algo diferente. Se esfuerza en aproximarse a la indefinición de la música, que va a ser uno de los principales propósitos del simbolismo. A este respecto escribe:

Yo sé que la indefinición es un elemento de la verdadera música (de la poesía), quiero decir de una expresión verdaderamente musical [...] una indefinición que sugiere lo vago y, por tanto, el efecto espiritual.⁷

Este efecto de indefinición no se produce meramente por la mencionada confusión entre el mundo imaginario y el real, sino también por los medios de una ulterior confusión entre las percepciones de los distintos sentidos.

En conexión con esto, cabe añadir que la influencia de la filosofía de Wagner⁸, sobre la poesía simbolista e impresionista es tan importante como la de cualquier poeta: en la época en la que la música romántica se aproxima al máximo a la literatura, ésta es atraída de nuevo por la música.

"El sustrato ideológico del que derivan estos movimientos reactivos son el vitalismo (Nietzsche, Bergson, etc.) y el antirracionalismo que habían suscitado; por una parte, los sistemas totalitarios de ideas -Hegel, Marx, etc.- y, por otra, el positivismo racional. También se ha pretendido ponerlos en relación de dependencia con un movimiento que en esta época metamorfosea la base ideológica del naturalismo: el empiro-criticismo de Mach. Dados los datos cronológicos de ambos fenómenos -el literario y el filosófico-, es más aconsejable

⁷ Citado según Wilson, 1996, pág. 22

⁸ Wagner considera la ópera como *Gesamtkunstwerk*, en el que se fusionan poesía, música, teatro, pintura, arquitectura y mitología popular. Se trata de una filosofía social que él mismo entiende como sociología de la cultura y que no sólo es fuente de revelación de valores germánicos, sino también en la que se asienta su redención.

considerar ambos como manifestaciones complementarias e interdependientes de un giro del espíritu de la época. Ambos se corresponden y se apoyan mutuamente, pero difícilmente se puede poner a la base del movimiento literario el empirio-criticismo, que empezó a cundir hacia la mitad del último decenio de siglo, cuando los movimientos estético y literario ya hacía tiempo que habían cuajado"⁹.

En este sentido consideramos que los antecedentes del empirio-criticismo de Mach tiene sus antecedentes en los postulados filosóficos de Avenarius, doctrina que queremos desarrollar aquí brevemente, ya que consideramos sus supuestos importantes para el desarrollo del impresionismo austriaco.

El término empirio-criticismo fue acuñado por Richard Avenarius para indicar la noción de una filosofía que trata de "alcanzar una posición que esté por encima de las partes", y que se plantea como un decidido intento que hace un hombre al considerar críticamente aquello que otros hombres afirman experimentar. En este sentido, el empirio-criticismo quiere proponer un retorno a aquella experiencia que precede a la distinción entre lo físico y lo psíquico, y que no puede ser interpretada de un modo idealista o de un modo materialista.

Existen apreciables puntos de contacto entre las concepciones de Avenarius y las de Mach. Es suficiente con recordar, entre otras cosas, la idea de "una tendencia al ahorro de fuerza", idea análoga al principio de economicidad del saber científico, propuesto por Mach. Sin embargo, es este último quien denuncia en su *Análisis de las sensaciones*¹⁰, publicado en 1900 aquella "hipertrófica terminología" de Avenarius, que le había impedido disfrutar los goces de una

⁹ Vega, 1985, págs. 63-64

¹⁰ Ver bibliografía

adhesión plena. Además, Mach no olvida establecer que él es un científico y no un filósofo. En resumen: Mach es el científico que hace epistemología para liberar la ciencia de los obstáculos metafísicos. Avenarius, en cambio, fue el filósofo que -en constante referencia a las investigaciones de los filósofos, psicólogos y sociólogos de los siglos XVIII y XIX- buscó una justificación del saber filosófico, tratando de construir una filosofía como ciencia rigurosa, similar a las ciencias positivas de la naturaleza.

Emparentada con los puntos de vista de Avenarius, la concepción filosófica de Ernst Mach fue elaborada por éste con independencia de aquél. Al igual que Avenarius, Mach propuso una noción biológica del conocimiento considerándolo como una progresiva adaptación a los hechos de la experiencia¹¹.

Estas nuevas teorías de pensamiento son las que marcan filosóficamente el impresionismo -el movimiento artístico de la *Jahrhundertwende* que emana del empirocriticismo de Mach-, movimiento literario que podemos definir como una tendencia subjetivista en relación causal con el irracionalismo de la época que transcurre alrededor de 1910. Frente al imperio desindividualizador de la razón

¹¹ Según Mach, las cosas y la naturaleza de las que habla la ciencia, están muy lejos de la cosa en sí, del verdadero dato objetivo. En *El análisis de las sensaciones* escribe: "El mundo no consiste para nosotros en esencias misteriosas las cuales, interactuando con otra esencia igualmente misteriosa, el yo, generan las sensaciones, lo único que nos es accesible. Los colores, sonidos, espacios, tiempos,... son para nosotros provisionalmente los elementos últimos [...] de los cuales debemos indagar la concepción que se nos ha dado. En esto consiste la investigación de la realidad [...]. Colores, sonidos, calor, presiones, espacios, tiempos, etc. están conectados entre sí de un modo múltiple, y las disposiciones, las voliciones y los sentimientos están ligados con aquéllos. De este tejido surge lo que es relativamente más estable y duradero, imprimiéndose en la memoria y expresándose por la palabra. Como relativamente más duraderos, hay que señalar antes que nada los conjuntos coordinados funcionalmente, en el espacio y en el tiempo, de colores, sonidos, presiones, etc. que precisamente por esto asumen nombres específicos y se les denomina cuerpos (*Körper*). Dichos conjuntos no son en absoluto persistentes [...]. Se nos presenta como relativamente persistente aquel conjunto de recuerdos, disposiciones y sentimientos que está ligado con un determinado cuerpo (*Leib*), y que es designado como yo." (Citado según Reale, 1988, pág. 365)

investigadora -tarea que había desarrollado el naturalismo en el siglo anterior- se potencia el interior del individuo¹². Mientras el naturalismo se rige por la seriedad científica dentro del contexto social a través de la observación global, del análisis de la realidad y de la descripción detallista, el impresionismo viene marcado por un diletantismo, que llevará a sus seguidores a la observación momentánea de la realidad, a través de la descripción a grandes rasgos de esa realidad parcial.

No debemos pasar por alto la ausencia en Austria de un movimiento naturalista propiamente dicho, ya que al ser lo industrial y la megalópolis los elementos que constituyen el ambiente por excelencia del naturalismo, estos no se dan en la Austria cacania en la medida europea¹³. Por otro lado, la literatura del naturalismo, que se nutría temática y contextualmente de la relación patrón/empresario-asalariado, no halla terreno abonado en una Austria en la que predominan unas relaciones feudales -con todos sus componentes negativos y positivos- y pequeño-burguesas de cuño tradicional. "Es evidente pues, que, cuando el proletariado industrial austriaco se ha organizado, la hora literaria del naturalismo ya ha pasado"¹⁴.

Así lo expresan algunos críticos de la época, como Kindermann, en cuya obra leemos:

Es gehört zu den Besonderheiten der österreichischen Literatur an der letzten Jahrhundertwende, daß sie -im Gegensatz zu der von Berlin und München

¹² Véase Vega, 1985, pág. 62

¹³ Véase Vega, 1985, pág. 73

¹⁴ Vega, 1985, pág. 76

ausgehenden nord-süddeutschen Dichtung- keine bedeutenden Repräsentanten des Naturalismus besaß. ¹⁵

De igual modo se manifiestan Soergel/Hohoff, quienes expresan en los siguientes términos la situación social austriaca de la *Jahrhunderwende* en su estudio sobre la literatura europea:

Einen erregten Parteienkampf um den Naturalismus wie in Berlin und München hat es in Wien nicht gegeben. Hier ist die ältere Zeit ruhig in die neue übergegangen ... Österreichische Naturalisten im Schulsinn des Wortes - gab es nicht. ¹⁶

El desmesurado ambiente esteticista de la capital, centró el interés de la población en otro orden de cosas, cuya expresión literaria más adecuada difería de la seriedad y minuciosidad del naturalismo. "La austriaca es la literatura de una sociedad burguesa, burocrática y comercial. Todo este cuadro factorial, pues, ha determinado la inexistencia del naturalismo y una vigencia extraordinaria del impresionismo y simbolismo que nacen en Austria no como reacción, sino espontáneamente. Los célebres *Studien* de Stifter son tareas precursoras, incluso prenatales, de un estilo literario -el impresionismo- del que todavía no se había fijado ni el término ni el sistema.

No ha sido sólo la carencia del naturalismo el único factor de peculiaridad literaria en Austria. Las designaciones y clasificaciones epocales e ideológicas sólo en parte expresan adecuada y totalmente la realidad literaria de este país: el cuadro de ausencias que anteriormente hemos expuesto, así como el hecho de que en Austria subsista durante largo tiempo un clasicismo que en Alemania ya hacía

¹⁵ Kindermann, pág. 5

¹⁶ Soergel y Hohoff, pág. 54

tiempo que había desaparecido. La práctica inexistencia de un romanticismo, la enorme vigencia del *Biedermeier* y la vivencia tardía de un siglo de oro -con todo lo que conlleva de atmósfera colectiva- confirman este aserto"¹⁷.

El ambiente esteticista, que suministraba a la poesía cuantitativa y cualitativamente importantes; el hecho polirracial y supranacional; unas variantes confesionales -un catolicismo operante en un contexto agnóstico y tolerante que englobaba con un sentido bastante progresista, numerosas confesiones-; una fuerte tendencia al localismo costumbrista; la ausencia de traumas nacionales¹⁸; el hecho monárquico y dinástico, tan agitado -matrimonios morganáticos, falta de descendencia, suicidio del príncipe y magnicidio de la emperatriz- y, finalmente, el problema semita, con su complejidad y sus tensiones entre asimilación y segregación y pérdida de identidad, son hechos que influyen decisivamente en la configuración de esta literatura cuyo factor unitario más importante es la versión lingüística alemana y el modo de vida austriaco-vienés.

Estos factores causales de peculiaridad se han referido en parte a otras épocas de la literatura austriaca. Así, por ejemplo, Kurt Adel en su *Vom Werden der österreichischen Nation/Dichtung* lo ha expresado de la siguiente manera:

Die entscheidenden Ursachen der erwähnten Sonderstellung waren die Bewahrung des katholischen Glaubens, bzw. die Rückkehr zu ihm, die engere Verbindung mit Italien und Spanien, nicht mit Frankreich und den Niederlanden, die besondere Beziehung zum Kaiser als dem Landesfürsten und damit zum Reichsgedanken, die Kämpfe an der stets gefährdeten Reichsgrenze im Südosten, in denen die Sicherung

¹⁷ Vega, 1985, pág. 76-77

¹⁸ Véase Thomas Mann, 1965, pág 812

der Heimat mit der Wahrung des Reiches, der Kirche des Abendlandes untrennbar verbunden war. ¹⁹

Tal y como ya hemos indicado, el impresionismo -movimiento literario en el que se inscribe la obra de Peter Altenberg- está marcado filosóficamente por el empiriocriticismo de Mach y se perfila como un movimiento, que pone de manifiesto una voluntad de originalidad. Propone una ruptura radical con la tradición inmediata, que viene marcada por la simplificación estética. La sensación es un hecho global, constituye una forma de adaptación del organismo viviente al medio ambiente: por ejemplo, la acomodación de la vista y el oído: el fenómeno del contraste de colores y formas; el reconocimiento del mismo objeto en diferentes condiciones de iluminación o del reconocimiento de un ritmo musical. La sensación hace referencia al individuo, pero es resultado de la evolución de la especie humana. Como base de la ciencia existe algo, pero este algo no son los hechos, sino las sensaciones. La imaginación somete a prueba a la naturaleza con una gran multiplicidad y riqueza de ideas, que deben ser cribadas para constatar si concuerdan o no con los hechos, es decir, si son verdaderas o falsas.

Como ya hemos apuntado, Mach, al igual que Avenarius, posee una noción biológica del conocimiento y considera que la investigación científica continúa y perfecciona el proceso vital mediante el cual los animales inferiores, a través de órganos y de comportamientos, se adaptan al medio ambiente. Este proceso exterior se conmuta por una descripción de los contenidos conscientes o subconscientes del alma. A esta intención corresponde la fórmula de tránsito "es

¹⁹ Adel, pág. 5

war ihm als ..." que parece ser el compendio literario del empiriocriticismo de Mach.

Junto al impresionismo, el simbolismo también nace de esa saturación que experimentan los artistas ante la sociedad establecida. En este caso, este movimiento, "partiendo de la impresión, la elabora subjetivamente y la hace portadora de una realidad interior. Aquella, la impresión, queda reducida a una mera motivación, a inspiración de una efusión subjetiva, del *yo poético*"²⁰.

El movimiento simbolista rompe aquellas normas de la métrica francesa que los románticos habían dejado intactas y al fin logra arrojar por la borda la claridad y la lógica de la poesía clásica francesa que los románticos en gran parte habían respetado. Se nutre de muchas fuentes europeas -alemanas, flamencas, del griego moderno-, y en especial inglesas.

Intimar con las cosas, más que declararlas llanamente, es uno de los primeros propósitos de los simbolistas. "Tanto sus tipos como sus caracteres funcionan frecuentemente como encarnaciones de actitudes, ideas, fuerzas metafísicas o psicológicas, etc., lo que les confiere categoría de símbolo"²¹. Los presupuestos que sirven de base al simbolismo nos llevan a formular su doctrina tal y como sigue: cada sentimiento o sensación, cada momento de la conciencia, es distinto uno del otro; y, en consecuencia, es imposible reproducir nuestras sensaciones tal y como en realidad las experimentamos por medio del lenguaje convencional y universal de la literatura convencional. Cada poeta tiene una personalidad única; cada momento tiene su tono especial y su especial

²⁰ Vega, 1985, pág. 68

²¹ Vega, 1985, pág. 181

combinación de elementos. Y es tarea del poeta hallar, inventar el lenguaje especial y único que convenga a la expresión de su personalidad y sus pensamientos. Tal lenguaje debe recurrir a símbolos: no se puede transmitir directamente algo tan peculiar, fugaz y vago como la sensación, mediante afirmaciones o descripciones, sino únicamente mediante una sucesión de palabras, de imágenes, que servirán para sugerírsele al lector. Los propios simbolistas, llevados por la idea de producir en poesía efectos semejantes a los de la música, tienden a figurarse estas imágenes como en posesión de un valor abstracto semejante al de las notas y cuerdas musicales. Pero las palabras del habla humana no son notas musicales, y en realidad los símbolos de estos simbolistas no son otra cosa sino metáforas desligadas de sus temas, pues en poesía no se puede, más allá de un límite, gozar meramente por gozar de un color o un sonido, debe uno figurarse el punto de referencia de las imágenes. Y el simbolismo puede definirse como un intento, por medios meticulosamente estudiados, de comunicar sentimientos personales únicos.

Este nuevo procedimiento estilístico quiere expresar lo conocido por lo desconocido. En él existe toda una serie de rasgos estilísticos orientados a la expresión refinada de la sensibilidad -*die Feinnervigkeit*, como la denomina Vega- y de poses sociales que le hacen coincidir por entero con los que muestran los maestros impresionistas. Esta percepción fenoménica justifica la consideración comunitaria de impresionismo y simbolismo como dos aspectos estilísticos -aquél referido al procedimiento, éste más bien a la concepción del manierismo finisecular.

La consideración crítica del simbolismo todavía no ha hallado unas pautas fijas de interpretación. Mientras para unos es una variante autónoma del fin de siglo literario, si bien en estrecha dependencia del sustrato socio-cultural, otros críticos tratan este episodio literario exclusivamente como un aspecto de la literatura antinaturalista. Sea como quiera, su naturaleza consiste en la expresión de la correspondencia lingüística entre lo abstracto y lo concreto y su origen está en el Zaratrústa nietzscheano que despliega todo un mundo objetual de valencia psíquica o metafísica. Antes de Nietzsche sólo la imaginación mitológica y religiosa se había atrevido a establecer y utilizar en tal medida relaciones subconscientes vivenciales entre los diversos órdenes de las cosas"²².

Como ya hemos apuntado, no se habla hoy de simbolismo al tratar de literatura austriaca del cambio de siglo; ni siquiera, se piensa en los escritores austriacos como pertenecientes al movimiento simbolista. Con todo, la influencia de Mallarmé y sus compañeros²³ se deja sentir amplia y profundamente en toda Europa, y sin algún conocimiento de la escuela simbolista es difícil comprender ciertas cosas que han ocurrido en la literatura vienesa y austriaca de la *Jahrhudertwende*.

Desde el punto de vista social, estético y literario todos los nuevos movimientos que se generan a partir de este punto temporal poseen un carácter de negación. La literatura del fin de siglo es la creación de una generación que, nacida en la segunda mitad del siglo XIX, es decir, una generación crecida y

²² Vega, 1985, pág. 179

²³ Recordemos que Huysmans -quien ejerce una importante influencia en la obra de Altenberg con su novela *A rebours*-, junto con otros jóvenes literatos franceses e ingleses, se dan cita en la casa de Mallarmé de la *rue de Rome* los jueves por la noche, para disfrutar de unas veladas literarias en las que el anfitrión despliega una influencia curiosamente trascendental sobre los jóvenes escritores.

educada en el ambiente cultural burgués alto-capitalista, empieza a escribir a partir de los años ochenta y continúa hasta los veinte de éste. Cada país, cada fase cronológica y cada género mostrará una preferencia por una u otra de estas subcorrientes. Al menos las denominaciones serán distintas: en Italia se naturalizará el decadentismo, en Francia el simbolismo, en España y en Inglaterra el modernismo, en Austria el impresionismo; la lírica preferirá el simbolismo, la narrativa y la dramática el impresionismo, movimientos todos que se presentan, sin embargo, como una voluntad unitaria de rechazo y mejora a través del arte de lo social y culturalmente existente²⁴.

El impresionismo, movimiento literario que se manifiesta a comienzos de este siglo fundamentalmente en Alemania y Austria, como ya hemos visto, se ve marcado, al igual que el simbolismo, por un fuerte diletantismo en oposición a la seriedad científica que se respira en el naturalismo. Los representantes de este movimiento se centran en una descripción a grandes rasgos a través de la observación y percepción momentáneas dentro de un contexto parcial, igualmente momentáneo. El autor se muestra selectivo en su obra y manifiesta su realidad interna de un modo prominentemente sensual.

Vega, en su estudio sobre los aspectos socioliterarios de la *Jahrhundertwende* a través de la obra de Schnitzler cita a Kassner, quien en su ensayo *Die Moral der Musik* escribe sobre el simbolismo: "*in jedem Symbol ist irgendwie die Sehnsucht des Menschen nach sich selber Alles ist wahr*

²⁴ Véase Vega, 1985, pág. 55

insofern es symbolisch ist. Und du machst es dir wahr, indem du es dir symbolisch machst".²⁵

Tanto el simbolismo como el impresionismo rechazarán la gran ciudad que el naturalismo había plasmado. El primero se centrará en lo natural, vegetal u orgánico, mientras que el segundo, sin salirse de lo urbano, interpretará la gran ciudad desde el bulevar, gran escaparate de la burguesía en el que la sensibilidad refinada del artista recibe un aluvión de estímulos poetizables. Wittkop, en su estudio sobre el bulevar²⁶, resume la función cultural de éste en la Viena de la *Jahrhundertwende*²⁷:

Auf dem Boulevard kulminiert la belle Époque mit ihrem Charmé und ihrer Liederlichkeit, ihrem Überfluß und ihren grausamen Vorurteilen, ihren absurden Kleidermoden und ihrem Kastengeist, ihrer sorglosen Freude am Genuß und ihren sozialen Gebrechen.²⁸

El *weltfroher Optimismus* que Werner Tschulik ha señalado como rasgo temperamental de lo austriaco, y que Vega recoge en su estudio, no es óbice para que sea una literatura penetrada de un profundo sentimiento fúnebre. La muerte constituye una constante temática, casi una obsesión, en la literatura finisecular austriaca. A este respecto Broch delimita dos posiciones de este sentido mortal en la literatura austriaca de la *Jahrhundertwende*; la centrada en la muerte y la centrada en el morir²⁹:

²⁵ R. Kassner: *Die Moral der Musik*, en *Werke III*. Pfullingen, 1976, pág. 427. (Citado según Vega, 1985, pág. 65)

²⁶ Ver bibliografía.

²⁷ Véase Vega, 1985, pág. 69

²⁸ Citado según Vega, 1985, pág. 69

²⁹ Véase Vega, 1985, págs. 78-79

*Wien, Hauptstadt einer sterbenden Monarchie, hatte zwar allerlei Beziehungen zum Sterben, aber nicht die geringste zum Tod; die berühmte Wiener Sentimentalität war Wissen um Abschied, war Abschiedsstimmung, war Frucht eines perpetuierten Sterbezustandes, dessen Ende man nicht absah*³⁰.

Un tercer movimiento de la época finisecular que se manifiesta al final de la misma es el expresionismo. Esta nueva tendencia literaria desarrolla un sentimiento de angustia muy relacionado con las grandes ciudades que constituyen sus diferentes centros de expresión y expansión: Berlín, Munich, Dresde, Praga y Viena. Los expresionistas reniegan del pasado como de algo vacío, muerto; rechazan el moralismo de la sociedad en la que les toca vivir. La búsqueda de una realidad esencial supone el intento de fusión entre esencia y existencia; se pretende básicamente una vuelta a los valores espirituales absolutos, en los que la subjetividad ocupa un lugar preferente. El individuo es quien da sentido al mundo exterior; "el mundo comienza en el hombre", tal y como afirma Werfel. Si la realidad es oscura, sólo el espíritu humano será capaz de revelar sus secretos. El grito adopta un papel importantísimo en esta literatura, ya que se perfila como expresión intensa, incluso trágica, del sentimiento de angustia. De esta forma lo expresa Bahr:

*Nunca había sido una época agitada por tanto espanto, por tal horror a la muerte. Nunca había sido el hombre tan pequeño. Nunca la paz estuvo tan lejana y la libertad tan muerta. Y ahora grita la necesidad: el hombre grita por su alma, la época toda es un grito de miseria. También el arte clama, dentro de las tinieblas, clama por ayuda, clama por el espíritu: esto es expresionismo.*³¹

³⁰ Véase Broch, 1975, pág. 194

³¹ Citado según Jiménez Millán, pág. 59

La influencia del pensamiento de Nietzsche es decisiva en el expresionismo, cuyos planteamientos se enfrentan, igual que ocurre con todos los movimientos artísticos de vanguardia, al academicismo y a la idea tradicional de la belleza: lo que importa es recuperar la fuerzas vitales originarias y transmitir las con toda su intensidad. No menos influencia que sobre los ismos estéticos ha ejercido Nietzsche en los idearios y el comportamiento del bohemio. La interpretación que Nietzsche ha hecho de la Antigüedad clásica y de su concepción tanto de la vida como de la historia y la cultura, podría ser suscrita por cualquiera de los "hirsutos" parisinos o octámbulos vieneses que con sus modos de comportamiento no pretendían sino salir por los fueros de la vida y de los planteamientos auténticos y no anquilosados de la costumbre y el uso.

En este sentido, Nietzsche, intérprete de su propio destino, fue muy consciente del mismo:

Conozco mi suerte. Mi nombre estará un día ligado al recuerdo de una crisis, como no ha habido otra igual de la tierra, al más hondo conflicto de conciencia, a una decisión que se proclama contraria a todo lo que hasta ahora se había creído, pedido y consagrado. No soy un hombre, soy una carga de dinamita [...]. Contradigo como jamás se había contradicho, y a pesar de ello soy la antítesis de un espíritu negador [...]. Junto con esto, soy necesariamente un hombre que posee un destino. En efecto, si la verdad entra en combate contra la mentira milenaria, se producirán tales conmociones, tales temblores de tierra como jamás se habían soñado. La noción de política se encuentra ahora del todo en la guerra entre espíritus, todas las formas de dominación de la vieja sociedad han saltado por el aire; todas reposan sobre la mentira; habrá guerras como nunca las hubo sobre la faz de la tierra. Solamente a partir de mí puede comenzar en la tierra la gran política.³²

³² Citado según Reale, 1988, pág. 379

Este pensador de la modernidad, que tanta influencia ejerció en las vanguardias europeas y en el pensamiento moderno, oponente de la filosofía pesimista de Schopenhauer, defiende la fidelidad a la tierra y la transmutación de todos los valores. Es, como querían ser los expresionistas -Wedekind o Berg-, un crítico despiadado del pasado y un profeta del futuro, desmitificador de los valores tradicionales y propugnador de un hombre que tenía que venir. Contradice el positivismo y su fe en el hecho, por la razón, de que el progreso es simplemente una idea moderna, una idea falsa. En contra de todo espiritualismo, proclama la muerte de Dios. Considera erróneo el planteamiento del cristianismo que defiende la compasión y la moral de los esclavos. Por contra Nietzsche defiende la transmutación de todos los valores, exalta la moral de los señores, que no es otra cosa que una triunfante afirmación de uno mismo.

Esta filosofía se erige como una contraposición a las ideas filosóficas y a los valores morales tradicionales. La voluntad provocativa, el estilo aforístico y la naturaleza de los temas que trata, han hecho que se considere a Nietzsche bien como antipositivista, bien como antidemócrata que desprecia al pueblo. Se le ha interpretado como el representante más persuasivo del irracionalismo y del vitalismo.

Nietzsche, como muchos bohemios pensaba que la vida es una irracionalidad cruel y ciega; consideraron que la vida es dolor y destrucción. El arte es el único que puede ofrecer al individuo la fuerza y la capacidad necesarias para afrontar el dolor de la vida. En *El origen de la tragedia*, escrito en 1872, Nietzsche formularía una teoría aceptada por los descontentos y "molestos de la cultura".

Para Nietzsche, ante la historia pueden adoptarse tres actitudes: por un lado, la *historia monumental* que es la historia de quien busca en el pasado modelos y maestros que le permiten satisfacer sus aspiraciones; la *historia anticuarria* es la que considera el pasado de su propia ciudad como fundamento de la vida actual. Finalmente la *historia crítica* es aquella que contempla el pasado con el enfoque propio de un juez que aparta y condena todos los elementos que obstaculicen la realización de sus valores específicos.

Esta última es la actitud que toman gran parte de los escritores fiiseculares frente a la historia y la razón por la que luchan contra el exceso de historia que está presente en la sociedad.

Se rechaza la Ilustración como pilar básico de la interpretación del mundo. Para ellos, como para Nietzsche, Dios ha muerto; por tanto todos aquellos valores fundamentales de la vida se eliminan y se pierde todo punto de referencia.

La tarea de la nueva literatura es alumbrar el proceso de transformación de la realidad exterior en contenidos anímicos. Por eso Hermann Bahr utiliza el término *idealismo* para designar la nueva corriente de lo literario. Pero se trata de un idealismo de especie distinta al tradicional: "*sein Mittel ist das Wirkliche, sein Zweck ist der Befehl der Nerven*"³³.

"De esta manera el impresionismo psicologista deriva, emana, por así decirlo, del proceso dialéctico de ismos ideológicos, estilísticos y, sobre todo, gnoseológicos que se inicia en la Ilustración y del que él es tope, cima o broche.

³³ H. Bahr, 1968, pág. 88

Lo que vendrá después, la vanguardia sólo tendrá que ver con los movimientos anteriores del siglo XIX a través del impresionismo, postura sintética que unifica empirismo y kantismo, positivismo y subjetivismo, romanticismo y naturalismo, sujeto y objeto. El postulado de este sincretismo, la espontaneidad de la conciencia y la dación del objeto como agentes de la impresión, será la tesis que iniciará otro ciclo de tensión dialéctica entre vanguardia *poiética* y objetividad de nueva acuñación"³⁴.

El cuadro de motivos, tipos, géneros y estructuras de esta literatura nacional presenta una serie de variantes que la distancian de una teórica literatura general europea -representada en esta época, principalmente, por Francia, Alemania y Escandinavia- y que la alinean junto a estas otras más nacionalmente caracterizadas como son la rusa o la española. Y lo mismo cabe decir, en parte, de sus realizaciones estilísticas y de su concepción estética; la acentuación del psicologismo, en el sentido propuesto por Hermann Bahr en su célebre ensayo³⁵ y muy en concordancia con un ambiente en el que Freud desarrollaba y maduraba sus teorías psicoanalíticas; las formas breves y publicísticas -el *feuilleton* y el aforismo, por ejemplo- y el ensayo filosófico y estético -de Otto Weininger-; los tanteos experimentales, que no llegan, sin embargo a la vanguardia -Musil o Kafka-; la retoma del intento wagneriano del *Gesamtkunstwerk* que pretendía integrar los diversos géneros; una especial vigencia del ideario y de la simbología nietzscheanos; la realización de una literatura popular, y, en concreto, del *Volkstück* en las obras de Hofmannsthal y Schnitzler, y un gran sentido temporal,

³⁴ Vega, 1985, pág. 61

³⁵ Véase Bahr, Hermann: *Die Überwindung des Naturalismus*. Viena: Bauer-Verlag, 1962

que permite la existencia de tonos historicistas dentro del nuevo estilo, son rasgos propios, aunque no exclusivos, derivados de esta peculiar situación socio-cultural³⁶.

Junto a todos estos caracteres propios de esta nueva tendencia literaria existe en la literatura austriaca una marcada inclinación hacia la literatura documental. Nos encontramos frente a un nuevo tipo de literatura, memorias, biografías o autobiografías, en las que se percibe la voluntad del autor de recuperar un tiempo perdido que ellos consideraron decisivo en la historia de Europa. En el caso concreto de autores judíos podemos verificar un mayor compromiso con la ideología y confesión adoptada, ya sea católico o socialista, que con aquella de la que proceden.

Otro de los movimientos que se desarrollan en las vanguardias europeas es el modernismo. Este fenómeno adoptó distintos nombres en los distintos países europeos. Así en Austria se adoptó el término *Jugendstil* que nace de la revista múniquesa editada por Georg Hirth, quien a su vez había tomado el término de un drama escrito por Halbe.

Hermand y Jost³⁷ hacen una descripción válida del nuevo movimiento artístico que nace con el siglo al considerar que es un movimiento que pone de manifiesto esa voluntad de originalidad que hemos señalado como rasgo de la época, suponiendo así el primer paso de la vanguardia: "*Es findet keine Renaissance der Renaissance, sondern eine Naissance statt Es ging um die totale Erneuerung*"³⁸. Tal y como apunta Hoffacker se trata de una nueva

³⁶ Véase Vega, 1985, págs. 77-78

³⁷ Ver bibliografía

³⁸ Hermand, pág. 35

corriente que busca "eine «volkhaft-monumentale» und eine «ästhetisch-dekorative» Richtung"³⁹. Esa nueva dirección que toma la literatura se caracteriza según Hoffacker "durch eine vehement zunehmende Bauernliteratur [...], in der das Lob der Scholle gesungen und Volkskunst, heimatliche Sitten und Gebräuche und der unverdorbene Mensch verherrlicht werden"⁴⁰.

Jost en su estudio sobre el movimiento considera que se trata, como ya hemos visto, de "ein Protest gegen die verfestigte Tradition, Aufbruch und Suche nach neuen Werten und Formen"⁴¹. Es un estilo "der Großväter, deren Seinsweise von den Söhnen allmählich abgekehrt, von den Enkeln aber von neuem geschätzt wird; in vergleichbarer Weise hat die Generation des Jugendstils über zwei Menschenalter zurück das lange mißachtete Biedermeier (den letzten Stil vor dem Historismus) für sich entdeckt und aufgenommen"⁴².

Al igual que todas las vanguardias, el *Jugendstil* se opone frontalmente al "wilhelminische Pseudobarock". Este movimiento se opone al naturalismo en la medida de que no todo lo que tiene vida se convierte en objeto artístico; es más, busca sus motivos en relaciones cercanas al artista y construye a partir de estos su propio mundo deformado.

"El modernismo o *Jugendstil* reacciona contra la ampulosidad estilística del historicismo, cuyos temas -el exotismo y el indigenismo, por ejemplo- sigue utilizando"⁴³. Las investigaciones artísticas han determinado que las creaciones

³⁹ Beutin, pág. 302

⁴⁰ Beutin, pág. 302

⁴¹ Jost, pág. 1

⁴² Jost, pág. 1

⁴³ Vega, 1995, pág. 39

más importantes del *Jugendstil* se centran ante todo en las artes aplicadas, en la decoración. Hay que tener en cuenta que entre el impresionismo y el expresionismo se dan una serie de estilos y modas, entre las que se encuentra el *Jugendstil*. Por tanto, son determinantes las palabras de Jost en relación a la evolución artística de la segunda mitad del siglo XIX y su culminación en el *Jugendstil*:

Der Stilesynkretismus vor allem der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der in der Gründerzeit von einem Pseudobarock dominiert war, wurde im Jugendstil vorerst durch eine übersichtliche Synthese abgelöst: durch den Bund, den Natur und Kunst in ihm eingegangen sind. In seiner wabernden, zügelnden Lohe findet der Betrachter heute Kunst und Kitsch beisammen. Wohl ist der Jugendstil als Gegenbewegung aus dem Historismus herausgewachsen; doch setzt er sich seinerseits wieder aus persönlichen Spielarten und mannigfachen Dialekten zusammen und schließt auch paradoxerweise die elektrische Anwendung von Elementen historischer Stile (Spätgotik, Rokoko, Romantik) keineswegs aus; auch er zitiert gern und ausgiebig aus dem Katalog überlieferter Stile von verwandter Gestimmtheit, wobei er sich allerdings erfolgreich darum bemüht, die Vergangenheit neu zu verstehen. Die Nähe zur Natur, das Natürliche, Naturhafte (woran er sich immer wieder orientierte) hat ihm entscheidend geholfen, die Zwangsjacke eines sterilen Historismus abzustreifen. Wo ihn romantischer Mystizismus prägt, artet er in Bizarrerie aus; er kann sich laut und fröhlich, eindringlich und seinerseits ebenfalls barbarisch geben. Manche Elemente scheinen zwar noch recht zeitgebunden und weisen dennoch schon tief in das 20. Jahrhundert voraus.⁴⁴

"La búsqueda de un estilo propio que el siglo no había encontrado culmina en la ruptura radical con la tradición inmediata, dato que hace coincidir esta literatura con el romanticismo. Este estilo propio viene marcado por la simplificación y el ascentismo estético y presidido por una concepción organicista.

⁴⁴ Jost, págs. 4-5

Es un movimiento que trata de organizar el abigarrado mundo barroco del historicismo con sus colecciones, sus yuxtaposiciones y anacronismos⁴⁵. A la vez, se busca expresar todos los aspectos de la vida a través de las artes y, por supuesto, de la literatura; por tanto, cada texto se considera literario, incluso las críticas o los recuerdos de infancia y juventud⁴⁶.

Estas nuevas tendencias literarias se manifiestan en una serie de autores educados en una época anterior, pero que en su madurez prescinden de todo aquello aprendido dentro de la sociedad burguesa en la que fueron educados y buscan nuevas perspectivas en el ámbito del café. Se constituyen en los *Kaffeehausliterare* -entre los que se encuentra Peter Altenberg-, aquellos autores que hacen de su vida el café. Habitualmente se reúnen alrededor de una mesa en el café y, en muchas ocasiones, convierten esta experiencia en inspiración poética. Como ya hemos visto, en la Viena finisecular se crea alrededor de la figura de Hermann Bahr el grupo literario *Jung-Wien*, formado en su totalidad por *Kaffeehausliterare*, es decir, por bohemios, autores de café, cuyo único interés consiste en hacer de su propia vida arte.

⁴⁵ Vega, 1985, pág. 65

⁴⁶ Tal es el caso de *Berliner Kindheit um 1900* de Walter Benjamin.

2.2. EL KAFFEEHAUSLITERAT

Tras haber tratado en la primera parte de este capítulo los movimientos literarios del fin de siglo y habernos detenido largamente en los antecedentes que colaboran en la configuración de la estética finisecular, vamos a desarrollar ahora un breve estudio de la figura del *Kaffeehausliterat*. Para ello dividiremos este apartado en dos nuevos subapartados para tratar de manera esquemática por un lado la caracterización de este tipo de autor y por el otro, los tipos con los que nos encontramos en este periodo. Tal y como hemos repetido en múltiples ocasiones en el capítulo anterior, el café es el lugar en el que se hace literatura, el centro literario de la Viena finisecular. Los nuevos autores ya no se refugian aislados entre cuatro paredes, sino que buscan los temas y motivos de sus creaciones en el ámbito del café, que es a la vez, refugio y libertad.

2.2.1. CARACTERIZACIÓN

Como bien apunta Vega, ninguna época ha desarrollado un autoanálisis tan profundo y eficaz como la del fin de siglo, en el marco de la capital del Imperio austro-húngaro. Este autoanálisis se lleva a cabo por parte de esta nueva generación de artistas que denominamos *Kaffeehausliterat*e, quienes a la hora de apreciar y valorar el rendimiento cultural de la Viena finisecular, no pueden pasar por alto el impulso ético que mueve a esta época. Esto les lleva a los literatos de café -*Außenseiter* o marginados- a repetidos análisis y críticas.

Musil en *Der deutsche Mensch als Symptom* habla en este sentido del cambio de siglo en Viena y cita a los nuevos autores en los que se cree, aunque en ocasiones se considere a estos *Kaffeehausliterat*e ciertamente bohemios y decadentes, en definitiva, marginados por ser distintos a las generaciones anteriores:

*Sie war eine Zeit großer ethischer und ästhetischer Aktivität. Man glaubte an die Zukunft, an die soziale Zukunft und an eine neue Kunst. Man gab dem zwar oft der Anschein der Morbidität und Dekadenz: aber diese beiden negativen Bestimmungen waren nur der Gelegenheitsausdruck für den Willen anders zu sein und es anders zu machen als der vergangene Mensch.*⁴⁷

⁴⁷ Musil, 1978, pág. 1375

Al escribir estas palabras Musil podría estar pensando en Peter Altenberg, el máximo exponente de la literatura de *Außenseiter* del fin de siglo vienés: un *Kaffeehausliterat*. Se trata sin duda de un autor que como dice Musil está marcado en la sociedad vienesa finisecular por su apariencia de "*Morbidität und Dekadenz*". Su obra poética que nace y se desarrolla en la Viena de la *Belle Epoche* en las tertulias que grupos de jóvenes autores celebran a diario en los cafés.

Los *Kaffeehausliterat*, son hombres que deambulan por los distintos cafés - es decir, son seres bohemios- que, además, buscan editores a quienes poder ofrecer sus obras por unas cuantas coronas.

A través de las ventanas del café, la realidad se transmuta en un loco y ciego juego de máscaras. Desde el café, el *Kaffeehausliterat* tiene la oportunidad de ver la realidad sin participar en ella; no debe respetar las mismas reglas de juego que aquellos, que fuera del café están inmersos en la realidad establecida, aquella realidad que configura la sociedad. Ya a comienzos de este siglo la vida en la ciudad está llena de prisas y carece de cualquier momento de reflexión y de experiencia interior; el café literario se presenta como escenario perfecto para salir de ese mundo y verlo pasar desde sus ventanales⁴⁸. Es por ello que los cafés y su cultura no nacen sin más del espíritu periodístico, sino que se desarrollan a partir de la hipertrofia de una forma de vida que, de alguna manera participa del cambio estructural de lo público.

⁴⁸ Los cafés vieneses se caracterizan por los grandes ventanales que todos ellos poseen; recordemos por ejemplo el *Central* de la *Herrengasse* o el *Griensteidl* del *Michaeler Platz*.

Ya en 1922 Anton Kuh se hacía la siguiente pregunta: "*Was ist ein Kaffeehausliterat?*", pregunta que contesta él mismo en los siguientes términos:

*... ein Mensch, der Zeit hat, im Kaffeehaus darüber nachzudenken, was die andern draußen nicht erleben.*⁴⁹

En esta breve cita Kuh hace explícito el comportamiento de estos seres al acercarse al café; es la explicación a la huída de la realidad en favor de una inmersión en la realidad interior, para de ahí poder entender la realidad externa desde otro punto de vista. Si queremos centrarnos en una teoría de lo que denominamos *Kaffeehausliteratur* -esa literatura que nace de la experiencia vivida en el café-, debemos comenzar con un breve texto, *Theorie des 'Café Central'* que Alfred Polgar publica en 1926 dentro de su colección de ensayos *An den Rand geschrieben*⁵⁰. Dice Polgar:

Das Café Central ist kein Caféhaus wie andere Caféhäuser, sondern eine Weltanschauung, und zwar eine, deren innerster Inhalt es ist, die Welt nicht anzuschauen. Was sieht man schon?

Este escepticismo de los *Kaffeehausliteraten* que se reúnen en el *Café Central*, les lleva a mantener una distancia frente al mundo exterior, al mundo fuera del *Café Central*, cuyo nombre incluso a Polgar le resulta de significado metafísico, tal y como nos lo expresa en la cita. Para ellos, lo que es visible no es esencial y de tal modo, aquello esencial en la vida nunca llegará a ser visible. En el café, el *Kaffeehausliterat* encuentra el sustituto a la pérdida de la realidad. En él existen un orden temporal y espacial propios, una solidaridad propia y una

⁴⁹ Kuh, 1963, pág. 17

⁵⁰ Véase Brandstätter y Schweiger, 1981, pág. 55

relación específica con el todo y con la eternidad. Ésta, según Polgar, es la filosofía de los *Kaffeehausliterare*. Si es el espacio el que se ha hecho hombre o el hombre el que se ha hecho espacio es discutible; parece que se trata de un ejercicio combinatorio. No es así para Polgar, quien en este sentido se expresa de la siguiente manera: "*nicht du bist in dem Ort, der Ort, der ist in dir*"⁵¹, para definir el misterio de este escenario central del mundo, que él considera el *Café Central*.

El ambiente espiritual de una institución, en este caso de los cafés vieneses, es el resultado de las anécdotas que sobre ésta están en circulación, y éstas son justamente las que configuran el ambiente del *Café Central*. Tiene un clima especial del que tan sólo brota aquello que no está determinado en la vida burguesa, aquellos personajes de la realidad que viven fuera de ella, que observan esa realidad desde una situación marginal: el artista, el *Kaffeehausliterat*, el bohemio, el decadente.

*Hier entwickelt Ohnmacht die ihr eigentümlichsten Kräfte, Früchte der Unfruchtbarkeit reifen, und jeder Nichtbesitz verzinst sich. Ganz erfassen wir das ja nur ein richtiger Centralist, der, ist sein Kaffeehaus gesperrt, die Empfindung hat, ins rauhe Leben hinausgestoßen zu sein, preisgegeben den wilden Zufällen, Anomalien und Grausamkeit der Fremde.*⁵²

Podemos decir, por tanto, que el café es el lugar espiritual de un estilo de vida decadente, un exilio. Es el último asidero antes de acogerse a la realidad prosaica. En consonancia a esta definición, Polgar daba una definición incomparablemente precisa de lo que él entendía por el *Café Central*:

⁵¹ Citado según Bachmaier, pág. 239

⁵² Citado según Bachmaier, pág. 240

*Das Café Central liegt unterm wienerischen Breitengrad am Meridian der Einsamkeit.*⁵³

Si el *Café Central* es el café por excelencia de la literatura del fin de siglo vienés, y además el segundo hogar de Peter Altenberg, el *Griensteidl* es otro de los cafés que desarrollan un papel importante en la *Kaffeehausliteratur* del cambio de siglo vienés. Es, además, anterior en el tiempo que el *Central*. Como ya hemos dicho, en él se reúne alrededor de 1890 el grupo *Jung-Wien*, compuesto entre otros por Hermann Bahr, Peter Altenberg, Hugo von Hofmannsthal, Felix Salten y Richard Beer-Hofmann.

Y es ciertamente Peter Altenberg quien en su colección *Wie ich es sehe* -la entonación recae sobre la palabra *sehe*, tal y como indica el autor en uno de sus textos-, primer volumen de su creación literaria que sale a la luz en 1896, procede literariamente de forma ejemplificadora como *Kaffeehausliterat*.

El instante, la impresión fugaz, el encuentro inesperado, la realidad disociada están recogidos en su obra con gran maestría en el uso de la lengua, en el que sólo una palabra o una frase bastan para expresarlo. Formula en su *Selbstbiographie* este proceder escueto, este estilo telegráfico del alma:

[...] *Ja, ich liebe das "abgekürzte Verfahren", den Telegrammstil der Seele!
Ich möchte einen Menschen in einem Satze schildern, ein Erlebnis der Seele auf
einer Seite, eine Landschaft in einem Worte! Lege an, Künstler, ziele, tritt ins
Schwarze! Basta. Und vor allem: Horche auf dich selbst! Gib deinen eigenen
Stimmen in dir Gehör! Habe kein Schamgefühl vor dir selbst! Lasse dich nicht
abstrecken durch ungewohnte Laute! Wenn es nur die deinigen sind! Mut zu deinen
Nackheiten!!*

⁵³ Citado según Bachmaier, pág. 240

Ich war nichts, ich bin nichts, ich werde nichts sein. Aber ich lebe mich aus in Freiheit und laße edle und nachsichtsreiche Menschen an den Erlebnissen dieses freien Inneren teilnehmen, indem ich dieselben in gedrängster Form zu Papier bringe.

Ich bin arm, aber ich selbst! Ganz und gar ich selbst! Der Mann ohne Konzessionen!

Wohin bringt man es damit?! Zu 100 Gulden monatlich und einigen warmen Verehrern.

Nun, die habe ich!

Mein Leben war der unerhörten Begeisterung für Gottes Kunstwerk "Frauenleib" gewidmet! Mein armseliges Zimmerchen ist fast austapeziert mit Aktstudien von vollendeter Form. Alle befinden sich in eichenen Rahmen, mit Unterschriften. [...]

Wenn P.A. erwacht, fällt sein Blick auf die heilige Pracht, und er nimmt die Not und die Bedrängnis des Daseins ergeben hin, da er zwei Augen mitbekommen hat, die heiligste Schönheit der Welt in sich hineinzutrinken!

Auge, Auge, Rothschild-Besitz des Menschen!

Aber diese anderen starren, glotzen das Leben an wie die Kröte die Wasserrose!

Ich möchte auf meinem Grabstein die Worte haben: "Er liebte und sah!"⁵⁴

Altenberg rebosa de inocentes homenajes y adoraciones a la belleza; sobre todo, ensalza en su obra el floreciente y juvenil cuerpo femenino. A lo largo de los años preparó solamente para deleite de sus ojos, una colección de fotografías con este tema⁵⁵. Estaba dispuesto, dentro de su egocentrismo, a acercarse sin reparo a cualquier mujer, siempre como amigo, no como seductor. Se acercaba a su objetivo solamente para observarlo sin interés.

⁵⁴ Altenberg, 1979, págs. 82-83

⁵⁵ Tuvo toda la colección expuesta en su habitación del Graben Hotel de Viena durante todos los años que se alojó allí. En 1987 se publicó en la editorial vienesa Christian Brandstätter la obra *Peter Altenberg: Mein äußerstes Ideal. Altenbergs Photosammlung von geliebten Frauen, Freunden und Orten*, editada por Hans Bisanz, compuesta por 60 fotografías de la colección del poeta.

Hizo famoso el *Café Central*, tal y como lo necesitaba la ubicación de su forma de vida. Escribía por encargo, muchas veces a cambio de bajísimos honorarios, que ya estaban gastados antes de cerrar el trato.

*Mein Gehirn hat Wichtigeres zu leisten, als darüber nachzudenken, was Bernard Shaw mir zu verbergen wünscht, indem er mir es mitteilt!
Musik ist: wie wenn die Seele plötzlich in einer fremden Sprache ihre eigene spräche!*⁵⁶

Su presencia siempre encerraba algo especial. Sus odiseas nocturnas y la búsqueda posterior de su habitación en el *Graben-Hotel* se hacían notorias hasta para la policía. Solamente sus andaduras nocturnas bastaron para que Egon Friedell completara una antología de anécdotas altenbergianas⁵⁷, en las que descubrió su inconfundible figura.

Literariamente hablando, podemos encuadrar a Altenberg en el impresionismo o puntillismo, o mejor sería definirlo por sus espontáneas *Skizzen* y por su importante aportación a la historia del folletín vienés. La cultura del yo era primordial en su vida y en su obra al igual que en la mayoría de los *Kaffeehausliteraten* de la Viena finisecular:

*Mich interessiert an einer Frau meine Beziehung zu ihr, nicht ihre Beziehung zu mir!
Daß ich ihr eine exzeptionelle Achatbrosche schenken darf, macht mich glücklich, nicht daß sie es gerührt annimmt! [...]*

⁵⁶ Altenberg, 1979, págs. 254-255

⁵⁷ Se trata de *Das Altenberg-Buch*, que publicó Egon Friedell en la editorial Wiener Graphische Werkstätte en el año 1921, es decir, dos años tras la muerte del genial autor.

Der Blick, mit dem sie einen anderen liebenswürdig anschaut, macht mich, mich allein unglücklich! Daher gehört dieser Blick mir, mir und nicht ihm, den eitlen Laffen!

*Mir, mir allein gehört alles, was von ihr kommt, Böses und Gutes, denn ich, ich allein empfinde es!*⁵⁸

Altenberg es el prototipo de parásito, que visita tanto las casas de la aristocracia vienesa como los burdeles, siempre y cuando no se encuentre en el café. Como bohemio y radical, aunque afable individualista, persigue varias ideas reformadoras y es con esta locura reformatoria como reacciona ante la pérdida de la organización de su propio mundo. En sus aventuras de parásito nocturno repone su cuerpo y su alma de esas fatigosas reformas; las enfermedades metabólicas son la única explicación que considera válida para justificar a los malvados de la literatura universal.

Esta crítica al oscurantismo, al absolutismo de los aspectos estancos de la vida, al fervor y a las obsesiones reformadoras se vislumbra en dos ejemplos prominentes de la literatura: en el *Zauberberg* de Thomas Mann y en el drama de Wedekind *Hidalla*, en el que se analiza de manera satírica como síntoma propio de crisis los movimientos reformistas que van desde el vegetarianismo hasta el nudismo.

Wedekind, como libertador del cuerpo, formula la dialéctica del culto al cuerpo. Su crítica en este drama apunta hacia la salvación del hombre de los fanáticos adeptos de la Doctrina de la Gracia, que ofrecen su salvación a través de su irracionalismo juvenil, de su vestimenta reformada, de su alimentación vegetariana y de su culto neorromántico a la naturaleza. En esta crítica se hacen

⁵⁸ Altenberg, 1979, págs. 238-239

visibles los síntomas de crisis de la modernidad y de la contemporaneidad. En las promesas de salvación seculares es donde Wedekind encuentra las nuevas indulgencias.

Peter Altenberg, el prototipo de la bohemia literaria vienesa y *Kaffeehausliterat*, al igual que Wedekind critica a lo largo de su vida en su obra lo establecido por la sociedad y materializa esta crítica en su forma de vida que le hará ser un marginado social, tanto en su interior como en las manifestaciones que exterioriza, tales como su forma de vestir y su comportamiento.

2.2.2. TIPOS

De igual manera que en Viena no existe el café típico, no existe tampoco el típico *Kaffeehausliterat*; cada cual y cada uno tiene su propia personalidad. Existe el polémico, purista y teólogo de la gramática -Karl Kraus-; el educado ensayista y laico crónico -Alfred Polgar- y el actor y diletante -Egon Friedell, que consigue hacer del diletantismo una maestría. Naturalmente entre ellos está el impresionista, y reformador de la vida, Peter Altenberg, del que podemos decir, que es el mayor exponente de esta literatura de café.

La procesión de los literatos por los cafés vieneses de finales del siglo XIX tiene como razón de ser la búsqueda del objeto que se va a sacrificar posteriormente en la obra literaria, después de haber sido objeto de escarnio en las famosas tertulias literarias.

El asiduo de cafés es habitualmente un ser humano, cuya misantropía está tan desarrollada como su exigencia de seres humanos; quieren estar solos, pero para ello necesitan compañía. Su vida interior necesita de la visión de un mundo exterior como materia delimitadora. Es un ser que pertenece a aquellos que necesitan acudir a todo el universo de los sentimientos para mantener su propia estabilidad, es decir, necesitan sentirse parte de una totalidad. El prototipo de

*centralista*⁵⁹ es un ser que no necesita ni familia, ni profesión, ni partido político, ya que estos elementos no le dan el sentimiento del que es dependiente. En cambio, no puede pasar su vida sin el café que hace de totalidad restauradora, en la que puede sumergirse y fundirse. Parece que son estos tres términos, la "totalidad restauradora", el "sumergirse" y el "fundirse", los que definen la función psíquica y social del café. Y es necesario que dentro de esa totalidad restauradora, sean los pertenecientes a la misma -podríamos hablar incluso de unidades-, los que se salven en un individuo globalizador; es decir, todos aquellos que están sumergidos en el café, son aquellos que desde ese café pueden optar a algo más que aquellos, que desde fuera solamente pueden disfrutar de la vida cotidiana. Por ello, el café como totalidad restauradora, puede decirse que es merecedor de la categoría de fundamento filosófico-vital, equiparable a la *proto-unidad* que defiende Nietzsche, en la que el propio yo puede sumergirse. En este sentido, se puede indicar que la teoría de Polgar es una ilustración de modernas categorías estéticas. Ante el trasfondo de una pérdida del orden establecido, se presenta la totalización de un estilo de vida y la hipertrofia de la existencia del café se entiende como un entramado reparatorio, es decir, la función del café ya no es mantener el orden establecido.

El café pasa a ser, por tanto, un asilo adecuado para aquellos que quieren matar el tiempo antes de ser aniquilados por el mismo. Es la salvación para aquellos que viven en el desconcierto interior y que a la vez buscan escapar de sí mismos. Aquí pueden esconderse tras la prensa diaria y los acontecimientos mundiales a la vez que obligan a su yo-perseguidor a cerrar los ojos y a callar. Por tanto, el café puede presentarse como una cierta organización del desorden. En él,

⁵⁹ Entendemos por *centralista* el asiduo al *Café Central* del *Palais Ferstel*.

a cada uno se le admite una personalidad propia, para liberarse con ella de sus propias culpas morales. En el café, todos los contertulios son tratados de igual manera, aunque requieran, sin embargo, una atención diferente. El asiduo del café vive como parásito de las anécdotas propias que circulan en la institución. Estas anécdotas son la pieza principal de la vida de los cafés y todo lo demás, incluso el hecho de su propia existencia es tratado como menudencias, sin dejar por ello de estar continuamente presentes. Todo aquello que no se considera dentro de la categoría de anécdota puede incluso llegar a desaparecer, sin que por ello el individuo pierda su condición de asiduo.

Los huéspedes se respetan entre ellos; aunque no les una ninguna relación, se sienten unidos. Incluso la aversión les une, ya que el lugar ejerce una especie de solidaridad sin obstáculos. Cada cual sabe del otro, y todos se sienten observados; el café es como una pequeña población dentro de la vorágine de la gran ciudad, llena de curiosidades y habladurías.

Irgendwelche Scheu oder Heimlichkeit haben die Centralfische, die so viele Stunden ihres Lebens die gleichen paar Kubikmeter Atemraum teilen, natürlich nicht mehr. Der richtige Centralist führt das Privatleben der andern und treibt mit dem eigenen keine Hehlerei. Das schafft, unterstützt von der ortsüblichen Neigung zum Selbstspott und zur gelassenen Preisgabe der eigenen Schwächen, eine Sphäre verschwebender Gemütlichkeit, in der jederlei Prüderei welkt und abstirbt. Es gibt Centralgäste, die psychisch nackt gehen, ohne das ihre kindlich-unschuldsvolle Blöße eine Mißdeutung als schamlos zu befürchten hätte.⁶⁰

El café en sí mismo constituye el leit-motiv para sus *Kaffeehausliteraten*, quienes encuentran allí el impulso creador, la inspiración. Es esto, lo único que

⁶⁰ Citado según Bachmaier, pág. 241

les mueve a los huéspedes del café el estar allí. Pero, ¿cuál es el misterio de este mundo del café? Polgar habla del *Fluidum*, esa corriente de energía, que hace que algunos *Kaffeehausliterat* solamente puedan desarrollar su mente poética allí; solamente en la mesa de la ociosidad se sientan capaces de desarrollar su creación. Es allí donde llega la inspiración y solamente allí rige la intuición; allí se reúnen estímulo, asonancia y crítica.

Así se expresa Polgar en su teoría sobre el café cuando se refiere al *Café Central* junto a sus moradores y dice de ellos:

*Dieses rätselvolle Caféhaus beschwichtigt in den friedlosen Menschen, die es besuchen, etwas, das ich das komische Unbehagen nennen möchte. An dieser Stätte der lockeren Beziehungen lockert sich auch die Beziehung zu Gott und den Sternen, die Kreatur entschlüpft ihrem Zwangsverhältnis zum All in ein pflichtloses, sinnliches Gelegenheits-Verhältnis zum Nichts, die Drohungen der Ewigkeit dringen nicht durch die Wände des Café Central, und zwischen diesen genießest du der holden Wurschtigkeit des Augenblicks.*⁶¹

De esta afirmación se desprende una forma de vida entendida como una especie de mónada colectiva de la organización tradicional de la vida y sus valores -una agrupación de sustancias indivisibles, pero de naturaleza distinta, que componen el universo propio del café-. Esta constelación desvincula a los huéspedes del *Central* de sus obligaciones naturales y preludia un equilibrio del desmembramiento de los valores objetivos, a saber, un valor vital subjetivo, que toma cuerpo y se desarrolla en el espacio del café y se manifiesta en la propia vida del café, en la que cada *Kaffeehausliterat* tiene su propio universo interior que a la vez es necesario para que la totalidad restauradora del café se exprese en sus

⁶¹ Citado según Bachmaier, pág. 242

moradores. La relación ocasional con respecto a la nada demuestra que la libertad adquirida en el café amenaza con derrumbarse. Solamente se puede mantener el placer del momento concreto. La inconsistencia del presente hace necesario intensificar con energía cada instante, para que de alguna manera sobreviva y así, aprehenderlo. De este modo el instante adquiere una relevancia hasta el momento insospechada. A través del impulso de lo inesperado -un susto o una palabra cargada de significado- se eleva un momento concreto por encima de los demás. Los géneros de la literatura de los cafés vienen determinados por esa temporalidad: el aforismo y la anécdota toman allí sus influencias. De tal manera se podría formular la quintaesencia de literatura de café como una fenomenología y una poética del momento.

El trabajo de Polgar adquiere, partiendo de esa nueva concepción de tiempo y de espacio, una cómoda ambivalencia, si se toma como resumen de toda ella una cita de Knut Hamsun al comienzo de la novela de Polgar *Hunger*:

Keiner verläß sie [gemeint ist bei Hamsun die Stadt Christiania/Oslo], den sie nicht gezeichnet hätte.⁶²

Nadie que haya intuido el universo -el espíritu- del café, lo abandona. El placer del momento deja un sabor amargo a tristeza y resignación y es por ese motivo, por el que el abandono del café supone un ser melancólico. La totalidad restauradora que definíamos anteriormente como uno de los pilares de la *Kaffeehausliteratur* se desmorona ante nuestros ojos; pasa a ser un mito y sobre este mito se asienta el *Fluidum* -ese universo de energía creador- del que habla Polgar, al que los literatos se agarran como última legitimación.

⁶² Citado según Bachmaier, pág. 242

Concluyendo, podemos decir, que en esta esfera, el café es un mito que vela como instancia integral por la coherencia de la realidad y la armonía del individuo con el mundo exterior. La fingida totalidad restauradora obtiene únicamente del momento, la figura de lo inesperado, que se pierde inexorablemente en el siguiente instante. Podemos decir que el mito del café es simplemente un objeto de esa mirada melancólica.

2.3. LOS GÉNEROS DE LA LITERATURA DE CAFÉS: EL AFORISMO, LA ANÉCDOTA, EL FOLLETÍN, LA *PROSASKIZZE*

En cuanto a los géneros literarios más utilizados en una época marcada ideológicamente por el empiriocriticismo de Mach, estéticamente por el impresionismo y psíquicamente por la prisa y enervación, debía forzosamente mostrar una gran preferencia por las formas breves. "Dados estos presupuestos, la lírica, el folletín, el boceto, la *Novelle*, el *Einakter* o el aforismo y la anécdota serán géneros propios de esta literatura. El carácter alegórico predominará en las composiciones simbólicas, mientras que lo referencial es la clave del impresionismo"⁶³.

Se hace necesario observar, sin embargo, que el lenguaje literario no se constituye fuera de la historia ni fuera de la experiencia de lo real, ni anula los valores semánticos, las dimensiones sociales y simbólicas que forman parte integrante de los signos de la lengua, de la que el texto literario es sólo una realización particular y específica.

Si analizamos este hecho desde el punto de vista de la teoría de los géneros literarios se pueden definir estos encuentros como aforismos o folletines. El

⁶³ Vega, 1985, pág. 69

origen del folletín está muchas veces en el aforismo. En ocasiones se trata de la expresión espacial y temporal del aforismo o su explosión prosaica.

Debemos considerar como folletín, aquel género literario que en la tradición española recibe el nombre de artículo de autor. Entendemos que se trata de un texto definido por el espacio y el medio en que aparece: el periódico, el suplemento dominical, la revista literaria, etc; por las fuentes y el marco en que se inscribe y nutre: el ensayo; y por el público al que se dirige: un lector con prisa, que no espera que lo leído le haga traspasar ni las fronteras de lo cotidiano, ni los límites de lo anecdótico. A este respecto comenta Fernández Palacios que "si el ensayo debe ser breve, el artículo, mínimo; si el ensayo debe ser claro, el artículo, transparente; si el ensayo reivindica su carácter fragmentario, el artículo convierte al fragmento en noción dominante; si el ensayo cuestiona la objetividad, el artículo la ignora"⁶⁴. Y si este artículo lo situamos en unas coordenadas espacio-temporales concretas, la Viena finisecular, nos encontramos con uno de los géneros más cultivados y más característicos de la época y de los años posteriores.

En la época histórica que nos ocupa, la *Jahrhundertwende* vienesa no era de recibo que los autores se presentaran a sus tertulias diarias en los cafés con un montón de libros. Esto hecho hubiese impedido que las mesas se convirtieran, además del centro de las tertulias, en verdaderos escritorios, sobre las que los *Kaffeekonsumenten* hacían anotaciones sobre el temas que se estuviese discutiendo, o el tema de alguna de las disertaciones que algún contertulio estuviese exponiendo en ese momento. Sobre estas pequeñas mesas redondas de mármol siempre había sitio para la prensa diaria, pero un montón de libros habría sido para

⁶⁴ Fernández Palacios, págs. 81-82

ellas casi una ofensa. Debido a que los autores tenían poco tiempo para escribir, lo escrito se solía reducir a pequeños bocetos en prosa, lo que en la literatura de café del fin de siglo vienés se ha denominado *Prosaskizze*. Además de buscar lo novedoso en sus escritos, los autores perseguían poder vivir de sus creaciones; y este último motivo hacía que éstos no dudaran en orientar su obra hacia la actualidad. Las limitaciones de tiempo en la búsqueda de la novedad, daba finalmente como resultado una obra en la que lo corriente debía aparecer extraordinario, es decir, todo debía ser "interesante". Esta es la razón por la que estas creaciones literarias se guiaban por unas coordenadas concretas de tiempo, novedad; boceto y sorpresa.

Ya Huysmans en la novela que le llevaría a la fama, *A contrapelo*, pone en el pensamiento del Duque Des Esseintes la siguiente idea que bien podría ser defensa de ese nuevo género literario que se gesta en los cenáculos finiseculares europeos:

Entre todas las formas literarias, la preferida por Des Esseintes era el poema en prosa. Manejada por un alquimista de talento, esta forma, según su opinión, tenía que llegar a encerrar su pequeña extensión, en estado de "of meat", la misma fuerza expresiva de la novela, suprimiendo las digresiones analíticas y las redundancias descriptivas de ésta. Con cierta frecuencia, Des Esseintes se había dedicado a meditar sobre el inquietante problema de escribir una novela concentrada en pocas frases que contendrían el jugo destilado de centenares de páginas empleadas siempre para configurar y establecer el entorno, trazar los caracteres de los personajes, apoyando la trama en un cúmulo de observaciones y de hechos secundarios. Por lo tanto las palabras escogidas serían tan esenciales e insustituibles que suplirían todo lo demás; el adjetivo estaría colocado de una forma tan ingeniosa y definitiva que nunca podría ser desplazado legalmente del lugar en el que estuviera situado y abriría tales perspectivas que el lector podría soñar, durante semanas enteras, sobre su significado a la vez preciso y múltiple,

constataría el presente, reconstruiría el pasado, adivinaría el futuro de los personajes, revelados por la luminosidad de ese capítulo único.

La novela, concebida de esta forma y condensada en una o dos páginas, se convertiría en una comunión de pensamientos entre un mágico escritor y un ideal lector, en una colaboración espiritual emprendida entre diez personas de sensibilidad superior dispersas por todo el mundo, un deleite a la disposición de los delicados, accesible a ellos solos.

En una palabra, el poema en prosa constituía para Des Esseintes el jugo y la médula de la literatura, el óleo esencial del arte.⁶⁵

Sería conveniente en este punto el perseguir a lo largo de la vida de los cafés el concepto que de "interesante" pudieron tener Diderot o Schlegel; o bien estudiar el factor sorpresa, que ya causaba estragos. Recordemos por un momento al director del *Figaro*, el periodista de Villemessant, quien con incansable insistencia hablaba a su aprendiz Zola de la importancia de que cada mañana en su periódico apareciese algo sorprendente, que pusiese los pelos de punta a su público. Esta inclusión diaria de lo novedoso, lo sorprendente, estaba estudiada para asegurar los efectos de la publicación y su éxito diario y Zola posteriormente la utilizó en su ciclo de novelas, en las que el sujeto de las mismas iba cambiando, aunque todos tuviesen en común un complejo central: el Imperio austro-húngaro. Es por tanto interesante ver, cómo este principio periodístico, que busca la novedad diaria, configuraba la organización no sólo periodística, sino también literaria de la época. En los autores de cafés no imperaba, bajo estas circunstancias, la teoría estética que había defendido un siglo antes Kant⁶⁶, sino que defendían una estética del gusto por lo interesante, y su modo de expresar esa estética no se plasmaba en la poesía, si no en los artículos editoriales.

⁶⁵ Huysmans, 1984, págs. 341-342

⁶⁶ Las doctrinas de Kant contribuyeron en gran medida a que la literatura fuese concebida como dominio autónomo, cuya existencia no necesita ser justificada por su vinculación a un ideal moral, religioso o social. Goethe corrobora esta doctrina y considera la distinción entre estética y efectos morales como un acto libertador.

El aforismo no tiene aquí la misma función que en Lichtenberg o en Nietzsche, es decir, la crítica implícita del sistema, si no que es una manera de pensar teniendo como base la falta de memoria, el rechazo de la misma. Este género menor apunta directamente a una presencia perfecta. Requadt, en un estudio sobre la obra aforística de Lichtenberg, define con el término *aphoristische Selbsterfahrung* la esencia de su aforismo como forma de autoexperiencia; a la vez, contrasta el quehacer aforístico con una formación continuada de la memoria. Haciendo referencia a la profanación diagnóstica de Lichtenberg, a la psicologización del pietismo y, junto a ella, a la transformación destacada de la apología de Dios como autoexamen y autoafirmación, describe Requadt una condición esencial del aforismo en los siguientes términos:

Da die Lebensbegegnisse sich mit dem Zerfall der pietistischen Selbstdisziplin nicht mehr einer zielstrebigem Selbstentwicklung einordnen, tritt die Vereinzelung der Stimmungen ein. Lichtenberg versenkt sich beliebig oft in diese Vorstellungen, er wiederholt sie, aber es ist nicht die Wiederholung der Erinnerung, die sie untereinander verknüpfen und eine Krisis hervortreiben würde. In diesem Dasein fehlen Erschütterungen, die mächtig genug wären, eine neue Lebensansicht aufzureißen, ihn zu entscheidendem Tun aufzurütteln. Sein heller Verstand, seine geistige Angriffslust und sein Witz dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, daß er in der Einsamkeit immer wieder in die Endlosigkeit melancholischer Betrachtungen zurücksinkt. Die Vereinzelung und Wiederholbarkeit der Stimmungen würde sich auch mit einer zusammenhängenden Autobiographie nicht vereinbaren lassen; er reflektiert lediglich auf einzelne Stimmungsgehalte. Eine aphoristische Selbsterfahrung wie die seinige ist also nur bei dem schon säkularisierten Pietismus möglich.⁶⁷

El aforismo se convierte en una manifestación momentánea y espontánea del propio yo; en una ingeniosa forma contemporánea de rechazo a una

⁶⁷ Requadt, págs. 28-29

autoreproductiva y en muchos casos potencialmente inagotable dinámica imaginativa, que sólo busca la totalidad. Un pietismo secularizado revoca en Lichtenberg las representaciones agotadas y cambiantes según los estados de ánimo de una esencia dirigida hacia el propio destino. Esta secularización implica una autoexperiencia en el mismo instante en el que apremia la contemporaneidad. La memoria es anulada por el olvido. Es aquí donde podemos comprender el estilo aforístico de Nietzsche y su categoría historico-filosófica del olvido a través de la obra de Lichtenberg. El aforismo rehúsa cualquier atisbo de memoria en favor de una contemporaneidad vital. En Lichtenberg tenemos a uno de los precursores de la historia espiritual alemana, que se encierra en un modo de pensar sistemático prescindiendo de la memoria y cuyas huellas aún prevalecen en la obra de autores como Schopenhauer, Kierkegaard, Hofmannsthal, Musil o Altenberg.

El aforismo y con él, su autoexperiencia en lo contemporáneo, envuelto en las sombras del pasado y de un futuro amorfo, ilumina el instante. Se separa de cualquier indicio de causalidad o de teleología. En un momento de aislamiento se inyecta de un espejismo narcisista. Su forma de proceder es la formación de contrastes, de incongruencias. Este pensamiento aforístico obliga y doblega las paradojas bajo el yugo de lo principal; lleva a una forma poética lo que la dramaturguía de la existencia de los cafés literarios ya había regulado: brevedad, paradoja, presencia, frases afiladas y cortantes. El aforismo está entre los diálogos, se crea como monólogo arrebatador de la existencia dialogante de los cafés literarios. Es la cristalización del fugaz momento de la presencia propia. Esta presencia propia es fundamental en la cultura de los cafés, ya que se convierte en aceleración del pensar y del escribir. Todo lo que en el aforismo se asocia, es significativo para la cultura del café; en ella se vive de salvajes asociaciones. De

este modo, se consigue unir todo con todo; en las huellas de las cadena asociativas y en las series aforísticas se consigue arreglar el mundo en pocas palabras, se agrupa la consistencia de esta realidad -el mundo- a través de la lengua. De este modo, lo superfluo se convierte en acontecimiento y lo importante sólo despierta la angustia del aburrimiento. Esta cultura está abierta, es decir, se perpetúa, y lo hace de tal manera, que en cada pensamiento y frase dicha brilla una nota de dolor, ya que cada asociación, cada cristalización se deshace en polvo, sin por ello llegar a un final.

Kuh, para atacar el aforismo utiliza también aforismos. En su introducción a la colección de aforismos que ya hemos mencionado⁶⁸, juzga que esta categoría no debe considerarse un género de la literatura. Queremos citar aquí de manera algo extensa una sección de la introducción a su obra, en la que ha sabido descifrar de modo excepcional la cultura de los cafés literarios. Leemos en esta introducción sobre el aforismo y sus series:

Eine Zahl solcher Sprechergebnisse, die sein Urteil nicht mehr überbieten konnte, so daß es auf sie als Selbstzitate zurückgriff, akustischer Kehraus einiger Nachmittage, vereinigt diese Schrift. Es sind Endglieder ungeschriebener Gedankenketten, deren Stolz oft die unaphoristisch glanzlose Prägung, die blendende Pointenlosigkeit bildet. Dies aus zwei Gründen. Erstens, weil eine Grobheit, die von guten Eltern stammt, natürlicher ist als das geschliffenste Aperçu und der Unwille, sie zu verfeinern, zugleich den berechtigten Abstand zur Sache nachweist; denn vielen Dingen ist auch mit dem Witz zuviel Ehre angetan. Zweitens aber aus des Autors grundsätzlicher Abneigung gegen Aphorismen, diese vorzeitigen Ejaculation, die die geistige Männerschwäche unserer Zeit auszeichnen. Der Aphorismus ist der größte Schwindler. Er simuliert durch Sparsamkeit Hintergründe, die er gar nicht hat, und wird zu einer Lieblingswaffe der Notwehr in den Händen aller Kräusler und Bossler, die sich der anstürmenden Wahrheit über

⁶⁸ Ver bibliografía

sich selbst erwehren. Er ist -den Fall Christian Morgenstern abgesehen- kein Blut, sondern ein Papierprodukt; gibt dem antithetischen Rauschen im Gehör nach und zeugt sich immer in der Dimension des Papiers aus sich selber fort. Wie könnte ihn je Vacuumsangst oder der Schreck vor der Wirklichkeit befallen! Vom Wortschwall betäubt, gilt ihm die höchste Erhitzung als die tiefste Weisheit.

Diese psychologische Seite des aphoristischen Unfugs ficht mich jedoch wenig an. Wichtiger ist die soziale: die fortschreitende Diskreditierung des Lakonismus und der Definition. Da seit dem Ausspruch, der zweimal zwei vier gleichsetzt, die Kürze der Form zur Niederlegung von Wahrheiten mißbraucht wurde, die ruhig auch in einem zehnbändigen Werk Platz hätten, die Knappheit über dies wenige arithmetische als geometrische Wahrheit verspricht, sind Aphorismen Warnungstafeln für den besseren Anspruch. Wo die Welt auf die Befreiung durch die Definition wartet, richten sie durch den Formmißbrauch noch größere Verwirrung an. Wir wissen längst, daß alles Unheil von der undefiniertheit der wichtigen Dinge kommt. Alles Geist Benannte krankt an der definitorischen Verschwommenheit, an der teils blinden, teils tendenziösen Feigheit, jenseits des allfälligen Profits, den das Gehirn daraus ziehen könnte, festzustellen, wieviel jeder Begriff wert ist. Auch hier ist die Sprache der Wahrheit feindlich. Man will das Licht nicht, das wortarm machen könnte. Man will den einträglichen Irrtum nicht lassen.

Die vorliegenden Aphorismen haben den Vorzug, keine zu sein. Da sie sich gegen die Sprache als Formschutz der Lüge und Kristallschliff der Eitelkeit richten, ist die Ungeschliffenheit ihre halbe Parole. Man betrachte sie im übrigen als Anfangs-, Ende- oder Mittelsätze von Essays, die der geneigte Leser nach Intelligenz und Neigung hiermit zu schreiben aufgefordert wird. Entsammen sie doch gegen den Brauch weder der Aufpeitschung des Gehirns zum Zweck ihrer Abfassung, noch intensiver Schreibtischfeilung, sondern der jahrelangen, konsequenten Faulheit ihres Autors, Bücher zu schreiben. Er behält sich vor, sie als Anhaltspunkte für sich selber zu gebrauchen und bei Gelegenheit nachzuweisen, was er sich gedacht hat; mit anderen Worten; diese Knöpfe im Sacktuch seines Denkens wieder aufzulösen. [...] Doch hoffe ich auf eine Zahl von Lesern, die imstande sind, zu erkennen, daß die Aussprüche dieses Bandes ungeduldige Abkürzungen eines gemeinsam-tieferen Sinnes sind und je nach häufiger Wiederholung eines Motivs, nach Wut und Schamlosigkeit des Ausdrucks, oder nach Sichtbarkeit der mitbeteiligten Physiognomie zu jenem System einer revolutionären, das heißt antiliterarischen

Literaturauffassung zu verbinden, das ihnen zugrunde liegt. Ihnen wird die omniöse Häufigkeit des Namens Thomas Mann, eindringliche Befassung mit den Deutschen und den Ekel vor der entgegengesetzten Generation auffallen, die das Ethos als Freikarte benützt. Sie werden andererseits die zeichnerische Vorliebe für ein Profil nicht als Haß gegen seinen Ausdruck nehmen. Denn im Grund handelt es sich hier nur um Literaturbelege zu einer Physiognomik der Kultur.⁶⁹

Según estas palabras que acabamos de citar, el aforismo es una mentira enfundada en la brillantez de la lengua, ya que éste refleja significados y simula polivalencias que no posee. De este modo, se produce una antítesis automática y mecánicamente; desacredita su característica propia de lacónico, ya que se presenta como la definición, que en realidad no es. De aquí nace la desorientación, las confusiones en la orientación del mundo. Kuh defiende la concepción *antiliteraria* de la literatura, es decir, una concepción fisionómica, que descubre en la lengua la marca de su perfil. El aforismo es el justificante de una fisionomía de la cultura que no quiere ser confundida con las deficiencias definitorias del aforismo. Kuh presenta la precisión de esta fisionomía contra la vaguedad del aforismo, y no está solo en su defensa de esta teoría; solamente tenemos que pensar en *Zahl und Gesicht* de Kassner o en la novela de Rilke *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.

Si a esta descripción fisionómica añadimos una cierta voluntad comunitaria que, como contrapolo al sentido individualista y al solipsismo radicales que les anima, les lleva a congregarse en grupos -*Jung-Wien* o *Prager Kreis*, por ejemplo- tendremos trazado, en líneas generales, cual es la obra que allí se crea.

⁶⁹ Kuh, 1963, págs. 8-12

Kuh materializa la forma clásica de la existencia de los cafés, lo que puede explicar su predilección por el ojo, la contemplación y la fisionomía: él es el *Kaffeehausliterat* fisionómico⁷⁰. Es enemigo acérrimo de Karl Kraus -recordemos que una de sus obras más extensas titulada *Der Affe Zarathustras*, está dedicada íntegramente a él.

Para ilustrar la comunicación existente entre las posiciones enemigas de los *Kaffeehausliterat*, presentamos a continuación el siguiente escrito que Egon Friedell le remitió a Anton Kuh en 1931, tras la publicación de un cuento de éste en la revista *Querschnitt*:

Sehr geehrter Herr!

Überrascht stelle ich fest, daß Sie meine bescheidene Erzählung "Kaiser Josef und die Prostituierte" unverändert, nur mit Hinzufügung der drei Worte "Von Anton Kuh", im "Querschnitt" veröffentlicht haben. Es ehrt mich selbstverständlich, daß ihre Wahl auf meine kleine launige Geschichte gefallen ist, da Ihnen doch die gesamte Weltliteratur seit Homer zu Verfügung gestanden hat. Ich hätte mich deshalb auch gern revanchiert, aber nach Durchsicht Ihres ganzen Oeuvres fand ich nichts, worunter ich meinen Namen setzen möchte.

*Egon Friedell*⁷¹

En los cafés literarios existe, junto al aforismo, la anécdota como género literario menor. Es también una forma literaria que reacciona a la pérdida de continuidad y responde a la desmembración del mundo con la contracción. Según Adorno, todo arte moderno es un montaje y de alguna manera, puede decirse que la anécdota es la forma vienesa específica de montaje, aquella constitución fragmentaria del mundo a través del instante concreto o de la situación inesperada.

⁷⁰ Merece la pena presentar aquí dos obras de Anton Kuh rescatadas recientemente por la editorial Löcker. *Luftlinien*, reeditada en Viena en 1981 y *Zeitgeist im Literatur-Café* en 1983.

⁷¹ Friedell, 1961, pág. 193

La anécdota presenta el mundo de manera más resumida y épica que el aforismo. Su ambivalencia radica en la yuxtaposición de estados de ánimo y sentimientos contradictorios.

De cualquier manera, tanto el aforismo como la anécdota son los dos géneros literarios por excelencia de la literatura de cafés en la Viena de la *Jahrhundertwende*, junto con el folletín. En Nestoy, que no en vano fue rescatado por Karl Kraus y sus contemporáneos, predomina un modo de pensar aforístico y un fondo anecdótico en muchas de sus obras, y fue Rommel quien descubrió la semilla aforística en sus sainetes. Existen incluso refranes que se amplían en obras literarias como es el caso del sainete de Nestoy *Frühere Verhältnisse*. Investigando la ampliación y transcripción de la anécdota, llegamos a distintos géneros literarios y diversos autores de café: tenemos el ejemplo de los *Boulevardstücke* de Franz Molnár, textos en los que la anécdota se transcribe en drama. Si por contra, el autor hace uso de la anécdota hasta convertirla en historia cultural, tenemos a Egon Fiedell cuya obra *Kulturgeschichte der Neuzeit* comienza, no en vano, con una anécdota. Existen casos, también, en los que la anécdota se conecta con la tragedia; ejemplo de ello son la obra de Karl Kraus *Letzte Tage der Menschheit* o la tragedia *Tante Jolesch* de Friedrich Torberg en el que el tema principal es la caída de Occidente. Finalmente, si se amplía ésta hasta convertirla en poema en prosa o en *Prosaskizze*⁷² llegamos naturalmente a la obra de Peter Altenberg.

Pero ¿qué ocurre con la novela? A primera vista parece que ésta se cierra a esta manera de pensar anecdótica. Parece que el término anécdota sufre un

⁷² El uso del término en alemán se hace aquí necesario, ya que no hemos encontrado un correlato español que designe con todas sus connotaciones el término *Prosaskizze*.

terrible cansancio si lo queremos asociar a las novelas de un Franz Werfel o de un Heimito von Doderer. Sin embargo, en el caso de Hermann Broch se puede mostrar, cómo sus novelas están íntimamente unidas a la anécdota y cómo se expresa esa mezcla de géneros literarios. La anécdota personal vive de la fuerza con la que hace comprensible su propio carácter. Basta pensar sólo por unos momentos en las anécdotas de Peter Altenberg, que su amigo Egon Friedell propagaba por el *Central*.

Pero es la categoría de falta de atributos configuradores, la que desautoriza este género menor. Sea como sea, sí parece que la relación entre sujeto y su correspondencia con un atributo, que despunta como tema principal de la anécdota, se destruye al igual que la relación entre el acontecimiento y su valoración. Esto deja al sujeto sin atributo y a éste sin soporte. La anécdota desaparece y su característica más señalada ya no es la vinculación a rasgos esenciales de una persona, si no a un yo sin esencia. Como consecuencia de esta falta de atributos, este yo sin esencia ya no se puede salvar a través de la anécdota.

Un carácter complementario de esta literatura austriaca lo constituye la pronunciada tendencia a lo documental -memorias, biografías, autobiografías, etc.-, tendencia que ha quedado cristalizada en un corpus de formas autobiográficas de gran entidad literaria y documental. También los *Kaffeehausliterare* testimonian ese deseo de recuperación y de análisis de un tiempo y un mundo perdidos que ellos consideraron decisivos en la historia de Europa.

SEGUNDA PARTE

3. LA FIGURA DE PETER ALTENBERG COMO ARQUETIPO DEL KAFFEEHAUSLITERAT

Es nuestra intención desarrollar en esta segunda parte del trabajo aquellos aspectos de la personalidad de Peter Altenberg que son manifestación de ese cuadro social y estético que hemos desarrollado en la primera parte de este estudio. Así, expondremos en un primer momento la persona y la obra de Peter Altenberg en sus rasgos más generales, para, en un segundo momento, poder detenernos en el análisis de su fenomenología en cuanto bohemio, *Kaffeehausliterat* y estéticamente adepto al impresionismo. Para ello intentaremos comprobar cómo sus formas de vida y su fenomenología literaria corresponden perfectamente con lo que arriba hemos definido como característico de este nuevo tipo de escritor del fin de siglo. Finalmente estudiaremos de manera detallada los temas y motivos específicos de la obra de Peter Altenberg en cuanto trasuntos de una ideología peculiar del tipo de hombre finisecular que estos autores vieneses encarnan. Más en concreto, centraremos este último capítulo en el culto que este autor manifiesta por la feminidad y lo femenino.

3.1. ASPECTOS BIO-BIBLIOGRÁFICOS Y COORDENADAS CRÍTICO-LITERARIAS.

Richard Engländer, de sobrenombre Peter Altenberg, nace el 9 de marzo de 1859 en el número cuatro de la *Ferdinandstraße* vienesa, hijo de Moritz Engländer, un rico comerciante judío y de Pauline Schweinburg. Del matrimonio celebrado en 1858 nacieron, además de Richard, Paul, 1860, Marie, 1861, Georg, 1862 y Margarethe, 1873. Los niños fueron educados en casa por maestros e institutrices, tal y como era preceptivo en familias de la burguesía vienesa de la época.

Su cambio de nombre parece que no se debe a algún tipo de desaveniencia dentro del seno de la familia Engländer, sino más bien por la afición que Richard Engländer profesaba a una pequeña población de la Baja Austria, Altenberg. A ella dedicará más tarde el boceto *Ort Altenberg*, en el que, a la vez que describe el paisaje, se pregunta por quién le da el nombre a quién, si es la pequeña ciudad al poeta o viceversa:

Ich war heute, nach 30 Jahren, in dem kleinen lieben Orte "Altenberg", an der Donau. Heißt er so nach mir, heiße ich so nach ihm, gleichviel! Die Gebüsche der Weiden und der Birken sind Waldungen geworden, und niemand schwimmt mehr in der "freien, großen Donau", sondern in den sogenannten reizenden "toten Lacken". Wo ist Emma, wo ist Bertha, wo ist Hilda, wo ist Elsa?! Ja, Emma hat eben hier, eingedenk ihrer holdesten Kinderzeit, mit Hilfe ihres berühmten Mannes (Hofrat

Professor Adolf Lorenz) sich hart an diesen lieblichsten Donaustrümpeln ein herliches Gartenschloß erbaut mit weißer hoher Aussichtswarte über die Donauauen. Frische feuchte Luft kommt abends von den Hügeln. Was man da alles haben sich gerettet, irgendwohin, nur ich nicht. Ich mache eine Landpartie hinaus, in dieses Land meiner heiligen Jugendträume, und bemerke, daß die Weiden, die Birken dichte Waldungen geworden sind mit der Zeit.¹

En los primeros años de vida afloró en el poeta una gran pasión por la literatura francesa, afecto que bien pudo despertarle su padre, quien se ocupaba más de la literatura que de sus propios negocios textiles. Sobre él escribe años después en su boceto *Selbstbiographie*:

Mein Vater ist Kaufmann. Er hat eine Eigenheit: Er liebt nur französische Bücher. Seit 40 Jahren. Über seinem Bette hängt ein wunderbares Bildnis seines Gottes "Victor Hugo". Er sitzt abends in einem dunkelroten Lehnstuhle, liest die "Revue des deux Mondes" und hat einen blauen Rock an mit breitem Sammetkragen à la Victor Hugo.²

Pero mientras su padre piensa en Victor Hugo, Altenberg descubre a Charles Baudelaire en su obra *Spleen de París*, publicada en 1869, en la que la metrópolis francesa aparece como la gran ciudad que es, pero decadente y llena de un *pathos* moribundo. Altenberg querrá imitar a toda costa a Baudelaire y una de las cosas que integrará del autor francés en su propia personalidad será el desarraigo profesional: vivir sin una profesión burguesa. En su vida solamente se dedica a la literatura, afición que años más tarde compagina con su creación de colecciones de bisutería, utilizando como base de las mismas piedras de río del Danubio. Su propósito inicial de acercamiento a la sociedad establecida fue a través de su

¹ Altenberg, 1979, págs. 169-170

² Altenberg, 1979, pág. 81

intento de acceder al grado de *Magister* en Derecho primero, y más tarde en Medicina, intento que pronto abandonó.

Ya desde pequeño, Peter Altenberg disfruta de los veranos en Vöslau³ y en la villa *Thalhof* en Reichenau, junto a Payerbach. Allí, en el invierno de 1880/81, con 22 años, cuando ya se perfila como la oveja negra de la familia, se enamora locamente de la joven de 19 años, Olga Waissnix, mujer del dueño de *Thalhof*, lo que obliga a éste a echarle de su casa. Algunos años más tarde será otro gran autor del fin de siglo vienés, Arthur Schnitzler, quien se enamora de ella.

En otoño de 1869 Peter Altenberg ingresa en el *Akademische Gymnasium* de Viena, en el que permanece hasta julio de 1877, fecha en la que aún no ha conseguido aprobar la *Reifeprüfung*. El 19 de marzo del siguiente año vuelve a presentarse a la *Matura* en el *Theresianum*, donde la supera holgadamente.

³ Sobre esta población escribirá años más tarde un conocido boceto en el que rememora las temporadas vividas allí en su infancia y juventud. En él echa de menos a su madre, aquél ser a quien no trató bien en vida, pero que será una de las "mujeres" de su vida tras la muerte. "Vöslau, eigentümlicher Ort, einzige wirkliche Sentimentalität, die ich habe. Deine grünbefranste Station ist geblieben wie eh und je. Nur meine wunderschöne Mama, die mich im Damenbade sorgsam auf ihren Armen wiegte, ist längst nicht mehr. Die Lindenblüten rochen wunderbar, und das sonnengedörrte Holz der Kabinen und die Wäsche der tiefenden Schwimmanzüge. Der Kies brannte die zarten Kinder- und Frauensohlen. Vom Wald kamm Tannenzharzduft, und von den Hausgärten kamen Millefleursgerüche. Meine Mama hielt mich zärtlichst mitten im Teiche, der für mich ein Ozean war! Sie verschwendete ihre romantische Zärtlichkeit an ein egoistisches, verständnisloses Kindchen, das ihren Hals in Angst umklammerte. Wunderbar ist der eingedämmte Bach, von der Station aus bis zum Bade. Links ungeheure üppige Wiesen, die zu nichts zu dienen scheinen und herrliches, dichtes Unkraut produzieren, für nichts und wieder nichts. Der Wind rauscht eigentümlich in den Tannen. Man hält es für einen mysteriösen Aufenthalt für Rekonvaleszenten, für kleine zarte Mädeln. Es ist so ein Sanatorium für müde Menschen. Die graublaue Ursprungsquelle von vierundzwanzig Grad Celsius ist wie lebend. Sie spricht nicht viel, sie murmelt und gewährt! Viele Hausgärten sind voll von Frieden und Pracht. Im Cafégarten hart beim Bade ist es kühl vor Baumschatten wie in einem Keller. Daneben ein unbekannter Park wie ein Urwald. Niemand hat ihn vielleicht je betreten, ihn gestört in seinen überschüssigen Kräftespendungen! Wozu braucht man Brasilien und Lianenverstrickungen und Blütendunst und Geranke?!? Dieser Park ist Urwald. Vöslau, immer noch, seit fünfundvierzig Jahren, ist deine Station grünbefranst, und in dem Bache plätschern lustig die Enten, die unmittelbar darauf abgestochen werden, denn der murmelnde Bach ist nur ein letztes Reinigungsbad, gleichsam eine Vorleichenwaschung. Beim Bade duftet es nach Lindenblüten. Nichts hat sich verändert. Nur meine Mama ist nicht mehr." (Altenberg, 1979, págs. 213-214)

Siguiendo los deseos de su padre, el 13 de octubre de 1877 se matricula en la Facultad de Derecho de la Universidad de Viena, donde sigue los estudios de derecho hasta el semestre de invierno del curso 1878/79. Abandona esta carrera universitaria para matricularse en el curso 1879 en la Facultad de Medicina, que abandona un año después.

Durante el año 1880 trabaja en la librería de Stuttgart *Julius Weise Hofbuchhandlung*, actividad que abandona a comienzos del año 1881 para continuar sus estudios de derecho en la Universidad de Graz. A finales del semestre de invierno se traslada a Viena para proseguir allí la carrera de Derecho, que abandonará definitivamente en 1883 al diagnosticarle el Doctor Ludwig Schlager una *neurasthenia gravis* y al certificar su incapacidad laboral. Años más tarde en su libro *Semmering*, publicado en 1912 escribirá sobre la neurastenia:

*Neurasthenie ist so lange eine Krankheit, bis es ein Stadium einer neuen Gesundheit wird.*⁴

El que el psiquiatra recomiende a Moritz Engländer no ejercer ninguna presión sobre su hijo, posibilita que Peter Altenberg comience una vida inestable y entra de lleno en un régimen bohemio de vida que regirá su destino hasta el día de su muerte. Cambia de domicilio en varias ocasiones y disfruta de su pereza, incluso cuando su hermano Georg pierde toda la fortuna que su padre les había dejado:

*Im leichten Leben stehen wir, wie Aristokraten, welche von ihren Gütern leben, wie Liebende, die sich verloren haben, wie Weise, welchen nichts mehr geschehen könnte, was sie überraschte, überrumpelte.*⁵

Altenberg se aleja conscientemente de la sociedad imperante y al igual que Baudelaire, se viste en contra de los mandatos de la moda. En *Das Altenberg-Buch* Alfred Polgar le describe paseando por las calles de Viena de la siguiente manera:

[...] in karierten Anzug mit zu kurzen Hosen, den Ledergürtel sportlich umgeschallt, ohne Hut, sandalenklappernd, die Zwickerschnur breit wie ein Meßband, den keulenförmigen knolligen Stecken unterm Arm.⁶

Con motivo del cambio de residencia de sus padres de la *Walfischgasse* a la *Mölkereibastei* en 1886, Altenberg se independiza y adquiere su primera vivienda en el *Tiefen Graben* vienés. Dos años después se trasladará a vivir con su hermano Georg en la *Währingerstraße*, con el que permanecerá hasta 1902.

Todos los cambios de domicilio a los que Altenberg se ve sometido, unas veces por necesidad y otras por capricho, favorecen el asentamiento fijo en ese *topos* anteriormente descrito: el *Café Central* de la *Herrengasse*. Ya en el año 1897 aparece su nombre por primera vez en el almanaque literario *-Gelehrten Kalender-* de Joseph Kürschner, con el año de nacimiento desplazado a 1862, y como dirección habitual "*Wien I, Herrengasse, Café Central*". Y es realmente aquí donde transcurre la vida de Altenberg. La mesita redonda con tapa de mármol sustituye al escritorio; la prensa diaria nacional e internacional configura su biblioteca; y la mirada a través de la ventana le lleva a observar tanto el mundo de fuera, la calle, como todo lo que ocurre en el interior del establecimiento. Los objetos de su contemplación son jefes de comedor, damas, niños, prostitutas,

⁴ Altenberg, 1979, pág. 255

⁵ Altenberg, 1968, pág. 52

⁶ Friedell, 1921, pág. 272

porteros y cocheros. Así como el *Central* será su refugio habitual durante los inviernos vieneses, en verano gustará pasar los días en la terraza del *Café am Graben*. Tanto los momentos vividos en esta terraza como los objetos de contemplación que desde ella disfruta quedan descritos por el autor en la siguiente cita de su boceto *Sonnenuntergang im Prater*:

*Sie waren stundenlang im Grabenkiosk gesessen, letzter Augusttag, hatten Fiaker betrachtet mit Fremden, Automobile, wie Zugvögel von fernen Reisen, Damen auf dem Trottoire, die wunderbar sicher dahinglitten, und andere, die trippelten und tänzelten, um etwas Besonderes aus sich zu machen.*⁷

⁷ Altenberg, 1993, pág. 4

3.1.1. ESCRITOS DE LA CORDURA

En el verano de 1894, tras disfrutar 23 años los veranos y otoños en Gmuden junto al Traunsee, pasa la mayor parte del tiempo acompañado por dos niñas de nueve y once años. El dolor que le produce su despedida hace que Altenberg, con 35 años escriba su primer boceto *Neun und elf*, que aparecerá publicado dos años más tarde en *Wie ich es sehe*. Es el primero de un conjunto de textos que formarán parte de su serie *See-Ufer*, en el que describe con gran ternura a dos niñas y la estrecha relación que mantienen los tres durante ese verano.

El destino dispondrá que ese mismo verano, de camino hacia Traunkirchen, Altenberg coincida con el joven Karl Kraus y que éste haga llegar los textos de Altenberg a Berlín, a la editorial de Samuel Fischer. Altenberg describe este acontecimiento y el lanzamiento de su obra a través de Hermann Bahr en su boceto *So wurde ich*:

Ich saß im 34. Jahre meines gottlosen Lebens, Details kann eine Tageszeitung unmöglich bringen, ich saß im Café Central, Wien, Herrengasse, in einem Raume mit gepreßten englischen Goldtapeten. Vor mir hatte ich das "Extrablatt" mit der Photographie eines auf dem Wege zur Klavierstunde für immer entschwundenen fünfzehnjährigen Mädchens. Sie hieß Johanna W. Ich schrieb auf Quartpapier infolgedessen, tieferschütterter, meine Skizze "Lokale Chronik". Da traten Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Felix Salten, Richard Beer-Hofmann, Hermann Bahr ein. Arthur Schnitzler sagte zu mir: "Ich habe gar nicht gewußt, daß Sie dichten!?" Sie schreiben da auf Quartpapier, vor sich ein Porträt, das ist

verdächtig!" Und er nahm meine Skizze "Lokale Chronik" an sich. Richard Beer-Hofmann veranstaltete nächsten Sonntag ein "litarisches Souper" und las zum Dessert diese Skizze vor. Drei Tage später schrieb mir Hermann Bahr: "Habe bei Herrn Richard Beer-Hofmann Ihre Skizze vorgelesen gehört über ein verschwundenes fünfzehnjähriges Mädchen. Ersuche Sie daher dringend um Beiträge für meine neugegründete Wochenschrift "Die Zeit"!" Später sandte Karl Kraus, auch der Fackel-Kraus genannt, weil er in die verderbte Welt die Fackel seines genial-lustigen Zornes schleudert, um sie zu verbrennen oder wenigstens "im Feuer zu läutern", an meinen jetzigen Verleger S. Fischer, Berlin W., Bülowstraße 90, einen Pack meiner "Skizzen", mit der Empfehlung, ich sei ein Original, ein Genie, Einer, der anders sei, nebbich S. Fischer druckte mich, und so wurde ich! Wenn man bedenkt, von welchen Zufälligkeiten das Lebensschicksal eines Menschen abhängt! Nicht?! Hätte ich damals, im Café Central, gerade eine Rechnung geschrieben, über die seit Monaten nicht bezahlten Kaffees, so hätte Arthur Schnitzler sich nicht für mich erwärmt, Beer-Hofmann hätte mir nicht geschrieben. Karl Kraus freilich hätte meinen Pack Skizzen unter allen Umständen an S. Fischer abgeschickt, denn er ist ein "Eigener", ein "Unbeeinflußbarer". Alle zusammen jedoch haben mich "gemacht". Und was bin ich geworden?! Ein Schnorrer!⁸

Durante año 1895 pasa largas temporadas en Gmunden, donde crea sus primeros bocetos. El 21 de enero de 1896, gracias a la mediación de Karl Kraus, a quien había conocido el verano anterior, se publica en la revista vienesa *Liebelei* su primer boceto *Lokale Chronik*⁹, y a partir de noviembre de ese mismo año Altenberg pasa a ser colaborador habitual de la revista *Wiener Rundschau*, en la que trabajará hasta el mes de junio de 1900.

⁸ Altenberg, 1997, págs 9-10

⁹ Se trata del primer texto publicado y no del primero escrito, *Neun und elf*, que se publicará meses más tarde, como texto introductorio de la colección *Wie ich es sehe*, en la editorial berlinesa de Samuel Fischer.

3.1.1.1. WIE ICH ES SEHE (1896)

En abril de 1896 aparece publicada la primera obra de Altenberg *Wie ich es sehe*, en la editorial berlinesa S. Fischer¹⁰, en la que *Neun und Elf* aparece como texto introductorio a una serie que el mismo autor denomina *See-Ufer Reihe*, y que junto con las series *Revolutionär*¹¹, *Don Juan* y *Frau Bankdirektor von H.* constituyen este volumen formado por veinte textos. Altenberg describe con naturalidad y gran maestría los acontecimientos diarios, haciendo de la vida cotidiana una obra de arte. El autor hace del paseo que transcurre alrededor de la orilla del lago de la pequeña población de Gmunden, un escenario al aire libre por el que pasean los personajes reales que después llevará a su obra. La reacción del público ante esta publicación es muy positiva y a partir de este momento comienza la persecución con reconocimiento crítico del desarrollo de la obra literaria de Altenberg por parte de uno de los autores austriacos más relevantes de la

¹⁰ Vega, en su estudio sobre los aspectos socioliterarios de la obra de Schnitzler, explica magistralmente el hecho de que las obras austriacas aparezcan publicadas en editoriales alemanas. "Existe una falta de perspectiva sobre la cultura y la literatura austriacas que afecta especialmente al fin de siglo, ya que en este caso se conjuran dos maldiciones: la de la época y la de la nacionalidad. Entre las causas de esta doble maldición, cabe insistir, a título de memoria, en el carácter fuertemente periférico -lingüística, política y étnicamente- de la variante austriaca dentro del conjunto germánico, lo que en ocasiones le confiere un carácter de provincia. La dependencia editorial de Austria, en alguna época fue muy llamativa, con relación a Alemania es testimonio de ello. Los grandes éxitos de S. Fischer Verlag vinieron durante mucho tiempo firmados por autores austriacos, que, sin embargo, debían buscar sus productores fuera de Austria, ya que el público germanoparlante del Imperio no garantizaba la rentabilidad de las ediciones." (Vega, 1985, págs. 17-18)

¹¹ Serie de textos dedicada esencialmente a un joven burgués que se revela ante los imperativos de la sociedad establecida que se manifiestan en el día a día del hogar.

Jahrhundertwende, el ya renombrado autor Arthur Schnitzler, como muestra documentalmente el propio Altenberg en *So wurde ich*.

En ese año, Schnitzler coincide con Altenberg en el *Central* y le pide las anotaciones que éste hace ante su mesa en el Café. Este texto es leído poco tiempo después en una tertulia literaria en casa de Beer-Hofmann, como se lee en *So wurde ich*. Según el testimonio de otro miembro de su generación, Felix Salten, autor entre otras obras de la célebre en la que se inspiró la productora Walt Disney para su película *Bambi*, el éxito de aquella lectura fue desacostumbradamente grande, no sólo entre el público, como hemos apuntado, sino también entre escritores de la época como demuestra esta cita del joven Hofmannsthal, en la que destaca en la obra de Altenberg lo específicamente vienés, frente a textos marcadamente alemanes.

*Das Buch hat ein so großes Gewissen, obwohl es um alles Wichtige völlig unbekümmert ist, daß man gleich sieht, es kann kein richtiges deutsches Buch sein. Es ist wirklich wienerisch. Es kokettiert auch damit, mit seiner Herkunft, so wie es mit seiner Gesinnung kokettiert.*¹²

Ya las primeras obras de Altenberg le llevan a la cumbre de su fuerza poética. Detlev von Liliencron es otro de los muchos autores que se siente atraídos por su *See-Ufer Reihe* y así lo hace ver en una colaboración en *Die Fackel* en 1909:

¹² Hofmannsthal, 1956, pág. 272

*Einmal las ich [...] eine Stelle, wo ein Nachen durch einen engen, mit Rosen und Ranken überhangenen Kanal fährt - und seitdem liebe ich Peter Altenberg.*¹³

Tras la lectura de *Wie ich es sehe*, Thomas Mann habla de "*Liebe auf den ersten Laut*"¹⁴; Robert Musil alaba el estilo comprimido de sus obras¹⁵ y Oskar Loerke en su diario elogia la exactitud de Altenberg y expresa su deseo de aspirar a la misma sencillez de la que disfruta el autor vienés¹⁶.

Podemos decir que la prosa breve de Altenberg se inscribe en la tradición del folletín¹⁷ vienés, que vivió su máximo esplendor en 1844 con la publicación de la obra de Stifter *Wien und die Wiener*. Esta consideración se vislumbra y queda patente en el siguiente texto, fragmento de una carta que Altenberg escribiera a Schnitzler en el verano de 1894, en el que el autor dice de sí mismo:

*Ich bin so ein kleiner Handspiegel, Toilettenspiegel, kein Welt-Spiegel.*¹⁸

Altenberg, desde la prisa de la página del periódico o de la revista, se une a ese impulso moral que caracteriza a los grandes autores del momento. Con el telón de fondo del Imperio austro-húngaro, el autor selecciona fragmentos de una realidad sin consistencia y los reduce al mínimo hasta poderlos adaptar a los márgenes que el propio género le impone. Este proceso de adelgazamiento responde a un deseo más metonímico que metafórico, que exige, a su vez, una lectura irónica en la que "el instante aparece en lugar de la historia; la anécdota, en

¹³ *Die Fackel* 10, 274

¹⁴ Friedell, 1921, pág. 72

¹⁵ Véase Musil, 1955, pág. 93

¹⁶ Véase Loerke, 1955, págs. 47-48

¹⁷ No debemos olvidar que el folletín es un género ampliamente utilizado por los autores austriacos impresionistas.

¹⁸ Friedell, 1921, pág. 83

lugar del sistema; el individuo, en lugar de la sociedad; Viena, Praga o Berlín en lugar de Centroeuropa"¹⁹.

Los temas de Altenberg se corresponden en numerosas ocasiones con los anuncios breves publicados en la prensa diaria, aunque siempre cubiertos por un halo de luz crepuscular: escenas otoñales junto al lago, fin de temporada en el campo, noches de música y baile en la ciudad, diálogos sin receptor, seres solitarios, etc. Las figuras que aparecen en la serie *See-Ufer* -señoras bajo sombrillas de seda, señores con chistera y cigarros encendidos, niños jugando, perros pequeños- bien pueden haber sido inspiradas en el cuadro de George Seurats *Tarde de domingo en la isla "La Grande Jatte"*, pintado unos años antes, en 1886. La semejanza es bien visible en los barcos veleros, en la postura y el comportamiento de los seres humanos, en su vestuario y en la técnica puntillista. Los puntos azules, amarillos, rojos y blancos del pintor francés tienen su correspondencia en las partículas del diálogo, en la infinidad de guiones, así como en las exactas anotaciones de sonidos olores y cambios de luz de Altenberg.

La vuelta a la poesía melancólica del *Biedermeier* vienés era, a finales del XIX, un tema novedoso. Se podría comparar *Wie ich es sehe* de 1896 con la obra de Friedrich Schlegel *Wienerisches*, publicada en 1883. Mientras la obra de Schlegel es una sátira abierta a la descripción de costumbres convencionales mezcladas con escenas propias de opereta, Altenberg trabaja en su obra con la confrontación de impresiones sensibles, que hace que la *Belle Epoque* contenga al fin una transparencia inusitada. Hermann Bahr apunta en el artículo que escribe

¹⁹ Fernández Palacios, pág. 83

sobre *Wie ich es sehe* este renacer que Altenberg consigue en su obra de aquellos que había pertenecido, dos generaciones antes, a la época de los fundadores:

*Diese altösterreichischen Menschen, stellt der neue Dichter mit einer unbeschreiblichen Güte dar. Wie kranke Kinder hegt er sie, seine Augen sind naß, er weiß, daß sie im Sterben liegen. Der Tod hat sie schon angerührt, von seinen Händen sind sie so weiß, sie schauen schon hinüber.*²⁰

Karl Kraus también celebra el nacimiento de este nuevo gran autor austriaco, y, junto a Adolf Loos y Egon Friedell, divulga la leyenda de Altenberg como genio original vienés²¹, como autor sin fuentes y sin influencias, tal y como muestra su artículo publicado en *Die Fackel* con motivo del 50 aniversario del nacimiento de Altenberg²².

Pero Altenberg no trabaja únicamente el folletín vienés, sino que también se inspirará en otra fuente para la creación de su obra. En la segunda edición de *Wie ich es sehe* (1898), Altenberg hace alusión al poema en prosa francés, una de las formas de expresión literaria en el París de la época. Como lema cita Altenberg un pasaje de la novela de Huysmans *A contrapelo* publicada en 1884, en la que el autor dice sobre el poema en prosa:

Maniée par un alchimiste de génie, elle devait, suivant lui, renfermer, dans son petit volume, [...] la puissance du roman dont elle supprimait les longueurs analytiques et les superfétation descriptives. [...] Cette succulence développée et réduite en un

²⁰ Friedell, 1921, pág. 134

²¹ Le llamarán habitualmente "Wiener Originalgenie".

²² Dice Kraus al comienzo de su artículo: "[...] Wir haben ihm hier und dort Kunstwerke zu danken, die ihm keiner nachmachen kann, weil er selbst ohne Vorbild ist [...]". (Kraus, 1909, pág. 2)

goutte, elle existait déjà chez Baudelaire, et aussi dans ces poèmes de Mallarmé qu'il humait avec une si profonde joie. ²³

Con estas palabras Huysmans alude a la prosa lírica de Baudelaire y de Mallarmé; es interesante observar cómo en la versión de Altenberg los nombres de Baudelaire y Mallarmé aparecen subrayados y como el texto recibe aquí un tono, que afirma las consideraciones hechas por Huysmans. Dice Huysmans que el verdadero poema en prosa reduce el arte divulgativo a silencio y el mar de prosa a una gota de poesía. Estas palabras puestas en boca de Altenberg ponen de manifiesto la especial estructura del poema en prosa austriaco. Mientras Baudelaire da al final de sus textos una interpretación simbolista, Altenberg deja todo en suspenso. El poeta, que consigue condensar la sustancia de la novela en un espacio mucho más limitado, podría sentirse como dice Huysmans "un genio alquimista" debido al combinado de sensaciones ópticas y acústicas. En muchas de sus obras aparecen los conflictos de la *Belle Époque*, desgarrados, de modo taquigráfico y desmembrados musicalmente a través de la repetición, con parecida intensidad a los textos formados por secuencias de largas frases de *A la recherche du temps perdu* de Proust; textos que Polgar se atrevió a definir como "in den Zeilen ist Ruhe, zwischen ihnen tobt das Drama".

Por tanto y tal como hemos visto en la primera parte de este trabajo, la época en la que se inscribe la actividad literaria de Peter Altenberg y la que constituye el objeto de nuestra consideración, es la que en alemán se denomina *Jahrhundertwende*, que Vega define de la siguiente manera:

²³ "En la mano del alquimista genial debería estar, según sus expectativas, en su pequeño campo de acción y de forma concentrada, la sustancia de la novela, que descartara la longitud analítica y la descripción supérflua. [...] Este suave extracto, reducido a una gota, existió ya en Baudelaire y también en los poemas de Mallarmé, que disfrutó con tan profunda alegría."

El término no es idéntico al francés fin de siècle, pero, al menos, está próximo a éste; es más amplio cronológicamente y correspondería, en parte, a lo que también a un nivel sociológico se ha dado en llamar belle époque. Su composición semántica encierra un elemento doble, frente a la univocidad del término francés fin de siècle. El término además de recoger una sensación finisecular y decadente, frecuentemente plasmada en la literatura, expresa también la conciencia del carácter inicial de las nuevas tareas y perspectivas culturales del siglo que empieza, como queda demostrado en las autodesignaciones que, con carácter de manifiesto, - Jugend, Jugendstil, Arte nuevo, Modernismo- se ponen en circulación. Estas dos conciencias, la senil y la juvenil, van perfectamente entrelazadas y son como dos vertientes del ambiente finisecular. [...] Al igual que la época barroca, también época de crisis y alejada de sus fuentes, la Jahrhundertwende está presidida y regida por la insatisfacción, factor éste que se constituye en la causa de toda una serie de componentes estructurales, como son el pathos crítico, el deseo de originalidad y el inconformismo.²⁴

Se trata pues de una época marcada por la crisis y alejada de sus fuentes que se alza como factor de una serie de componentes estructurales entre los que destacan el inconformismo y el deseo de originalidad. No sólo la literatura se ve determinada por estos nuevos parámetros, sino todas las artes. Baste recordar la obra pictórica de Klimt o las nuevas ideas respecto a la arquitectura y su ornamentación que defiende Loos.

Es importante apuntar que el espacio vital en el que se mueve P.A., como a Altenberg le gusta firmar, no se limita a la capital austriaca, aunque en ella vive, escribe y enseña desde el *Café Central* hasta su muerte en 1919. Y es en Viena también donde frecuenta los locales nocturnos de moda. Su obra está cuajada de textos que describen sus veranos en distintas poblaciones del campo Vöslau,

²⁴ Vega, 1985, pág. 39. Ver al respecto, por ejemplo, el poema de Wilhelm Weigand *Fin de siècle*, publicado en el *Moderner Musenalmanach* que editaba Bierbaum en Múnicen el año 1893, pág. 282. Otro poema de H. Fischer en la revista *Die Gesellschaft*, 1898, pág. 330, lleva el mismo título y expresa la misma conciencia.

Gmunden, Altenberg, etc. Sus bocetos, escenas y aforismos muestran en muchas ocasiones una conciencia epocal en crisis, que explotará con la agresión de la Primera Guerra Mundial. Pero no debemos olvidar la faceta del Altenberg maduro como *Grüner avant la lettre*²⁵, es decir, a pesar de ser un apasionado amante de la gran ciudad, del asfalto y de la vida licenciosa, considera esencial para el buen funcionamiento corporal, una alimentación sana y equilibrada, junto a una vida saludable que transcurra al aire libre.

²⁵ Vestido con atuendo deportivo, recomendaba a alcohólicos y neurasténicos la conveniencia de una vida sana y una alimentación equilibrada.

3.1.1.2. ASHANTEE (1897)

Muy a menudo se ha conocido a este curioso autor de la *Jahrhundertwende* vienesa como *Afrikaforscher des Alltags*²⁶, debido a la apariencia de sus paseos por su ciudad natal como miembro de una expedición en un país desconocido. Este apelativo deriva tal vez también del interés que demuestra por este continente en su segunda obra *Ashantee*, que se publica, también en la editorial de Samuel Fischer, en la primavera de 1897, muy pocos meses después de que saliera a la luz su primera colección de poemas en prosa.

Esta colección lleva por título el nombre de una tribu africana. Algunos miembros de esta tribu se había trasladado a Viena y se habían instalado en el parque zoológico de Schönbrunn, imitando un verdadero asentamiento de este pueblo. Esta exposición se convirtió en una verdadera atracción para el pueblo. En *Ashantee*, al igual que en su primera colección, incluye una serie de bocetos que denomina *Paulina*²⁷ y algunos textos sueltos.

Altenberg descubre a través de los miembros de la tribu que pueblan temporalmente los jardines de Schönbrunn, el derecho natural en los primitivos pueblos africanos. Aunque nunca conoció estos exóticos países, los descubrió con

²⁶ Véase Spinnen, 1997, pág.120

²⁷ Sin lugar a dudas esta serie de bocetos están dedicados a su madre.

ojos infantiles sorprendidos entre los árboles otoñales del parque zoológico vienés en el palacio de *Schönbrunn*.

Este segundo libro está lleno de bocetos sobre aquel poblado de raza negra, que permanece en Viena durante un año entero con motivo de una exposición étnica. Altenberg dedica estos textos a sus amigos negros que define como "*Paradieses-Menschen*"; en ellos se describe la vida de los negros achantis por un yo integrado en el grupo, no como un marginado que ve el proceder de estos individuos desde la barrera. No cabe duda de que los textos reflejan situaciones reales experimentadas por el autor. El paraíso perdido y vuelto a encontrar no se descubre en los mares del sur, como en el caso de pintor francés Gauguin, sino en la cercana Viena, en el parque zoológico de *Schönbrunn*:

*Neun Uhr abends. Die Tränen sind versiegt. Der Mond macht die Birken im Garten glitzern. Still sind die afrikanische Hütten. Tíokos Hütte ist finster. Monambô ruft mich. Ich trete in die Hütte. Auf dem Boden liegen Monambô, Akolé, die Wunderbare, und Akóshia. Kein Polster, keine Decke. Die idealen Oberkörper sind nackt. Es duftet nach edlen reinen jungen Leibern. Ich berühre leise die wunderbare Akolé.*²⁸

Este segundo volumen de poemas en prosa obtuvo un éxito inaudito entre los críticos de la época, entre quienes hubo alguno que se atrevió a tildar a Altenberg de "*Prophet der kommenden Menschheit*"²⁹.

²⁸ Altenberg, 1993, págs. 47-48

²⁹ Max Messer lo define así en su artículo "Peter Altenberg und sein neues Buch «Ashantee»", publicado el 1º de junio de 1897 en la *Wiener Rundschau*. (Véase Kalab, 1991, pág. 7)

3.1.1.3. WAS DER TAG MIR ZUTRÄGT (1901)

Junto a su interés por el parque zoológico del palacio de *Schönbrunn* en el oeste de Viena, Altenberg siente un cariño especial por el *Prater*, en el otro extremo de la ciudad. Hasta aquí salía sentado, en un coche de caballos o en un automóvil, para observar la caída del sol en un paraje en el que, aún en la ciudad, se respira el aire limpio y la calma del campo. "Dort war ganz staubfreie Landluft und Stille"³⁰.

A lo lejos suenan los acordes de un organillo en el *Wurstelprater*, que llegan acompañados de los columpios del carrusel mientras ante los puestos se amontonan las gentes. Altenberg aprovecha esta situación para crear su boceto *Große Prater-Schaukel*, texto que aparecerá publicado en su colección *Was der Tag mir zuträgt* -volumen dedicado íntegramente a su hermano Georg- en el que expone una amplia crítica al comportamiento del pueblo vienés en el *Prater* donde este parece querer olvidar de esta manera la cotidianeidad de la vida. La colección está compuesta fundamentalmente por el ciclo *Hausball*, junto con pequeños textos sueltos que no incluye en ninguna serie. En un artículo publicado por Stefan Zweig unos días después de la salida al mercado de la edición de este tercer volumen, éste cree encontrar en Altenberg síntomas de desaliento y crítica. Alfred

³⁰ Altenberg, 1993, pág. 5

Gold considera además de estos aspectos en esta colección de Altenberg una clara tendencia a la pose³¹.

*Dies sind eure Absinth-Räusche des Lebens, Mädchen aus dem Volke! Alles wird zuunterst zuoberts gekehrt, gestützt! Und beim Tal-abwärts kreist ihr vor Angst und Erregung! Hier vergeßt ihr, daß der Zins vor der Türe ist und daß man in jedem Augenblicke schwanger werden und verlassen werden könnte! Hier erlebt ihr eure Meerfahrt-Emotionen, Seekrankheit für 10 Kreuzer!
Und nachher in die Wiesen, in die dunklen weiten Wiesen!
Pfeife, Schurl, wenn Polizei kommt!³²*

Aquí, en este mundo de locos, reina por unos instantes la justicia social, aunque para aquellos que son tratados injustamente Altenberg solamente encuentra un interés sentimental.

A pesar de su loca vestimenta, Altenberg no se encuentra a gusto entre tanto puesto de feria, sino que prefiere darse a establecimientos de lujo, tales como el *Ronacher*, el *Tabarin* o el *Moulin Rouge*³³. Entre los tapizados de terciopelo rojo y las maderas forradas de papel de oro de los teatros de variedades y siempre acompañado por sus prismáticos, persigue los pasos graciosos de las bailarinas y los arriesgados saltos de los acróbatas. Sobre estos artistas escribe en su boceto *Reifenkünstler*:

Sie waren ganz in Weiß gekleidet und hatten 1000 weiße Holzreifen [...]. Sie arbeiten wie zu ihrem eigenen ausschließlichen Vergnügen, wie auf weiten englischen Wiesen der Fürstenschlösser [...]. Die weißen Holzreifen wurden zu

³¹ Véase Zweig: "Peter Altenberg" en *Stimmen der Gegenwart*, 1, 2 (1901) y Gold: "Peter Altenberg: Was der Tag mir zuträgt" en *Die Zeit*, 6.4.1901

³² Altenberg, 1993, pág. 57

³³ Lujosos locales nocturnos de alterne en la Viena finisecular.

*lebendigen Wesen, liefen, sprangen, flogen, tanzten, rannten über die biegsamen
Leiber der Spielenden.*³⁴

Altenberg confronta a menudo a acróbatas y payasos con las conversaciones superficiales que se establecen entre el público asistente. En estos textos subyace el mismo punto de vista que aparece en la comedia *Der Schwierige* de Hofmannsthal, en la que el poeta hace salir al Conde Bühl del circo y le deja conversar con Helen de la siguiente manera:

*Sehen Sie, Helen, alle diese Sachen sind ja schwer: die Tricks von den Equilibristen
und Jongleurs und alles -zu allem gehört ja ein fabelhaft angespannter Wille und
direkt Geist. Ich glaub, mehr Geist, als zu den meisten Konversationen.*³⁵

Al igual que Hofmannsthal, Altenberg no posee la seguridad de un equilibrista o un malabarista, sino que permanece a lo largo de toda la vida como amante observador de la patria que desaparece, que consume una nostalgia hacia los nuevos valores, pero que no tiene la fuerza necesaria para mantener el equilibrio entre lo viejo y lo nuevo. Bajo el título *A rebours*³⁶ evoca el siguiente aforismo:

*Décadence?! Geburts-Wehen künftiger Entwicklungen.*³⁷

Estos dolores de parto hacen que Altenberg arruine su vida: el alcoholismo, las estancias prolongadas en hospitales de enfermedades nerviosas y el uso incorrecto de somníferos son las distintas estaciones por las que pasa Altenberg en

³⁴ Altenberg 1979, pág. 208

³⁵ Hofmannsthal: 1954, págs. 220-221

³⁶ Evidentemente Altenberg utiliza la misma rúbrica que utilizara Huysmanns para dar título a su novela, que fue tan importante en el desarrollo creativo del bohemio vienés.

³⁷ Altenberg: 1979, pág. 181

su particular calvario y son las que le llevarán a la muerte dos meses antes de cumplir los 60 años.

Hasta 1900 colabora esporádicamente en la revista múniquesa *Jugend* y de forma habitual lo hará hasta 1914 en la revista, también múniquesa, *Simplicissimus*.

En noviembre de 1898 comienza a trabajar como colaborador habitual en el semanario vienés *Extrapost*, dedicándose sobre todo a la crítica teatral; labor que desempeñará hasta el mes de julio de 1899. Cuatro meses después, en noviembre de ese mismo año, se traslada a vivir a Munich, donde permanece unos meses. A su vuelta de Munich y tras una prolongada reflexión decide abandonar su religión judía; así el 5 de noviembre de 1900 sale definitivamente del *mosaischen Religionsverband*. En 1902, tras vivir de nuevo con su hermano a la vuelta de la aventura múniquesa, se traslada a vivir al Hotel London³⁸. A finales de 1900 se publica con fecha 1901, de nuevo en la editorial S. Fischer, su tercera obra *Was der Tag mir zuträgt* y a comienzos de 1901 empieza con sus colaboraciones esporádicas en *Die Fackel*, colaboraciones que publicará en la revista de Karl Kraus hasta 1910. En la primera y única lectura *Dichtungen seiner Mitarbeiter*³⁹ que Kraus organiza, Peter Altenberg colabora con dos textos en prosa. Es en esta época también cuando colabora, aunque de manera esporádica en el periódico berlinés *Neue Rundschau*. Colabora también en la revista vienesa *Der liebe Augustin*.

³⁸ El hotel London estaba ubicado en el número 17 de la *Wallnerstraße*, en el distrito 1 de Viena.

³⁹ Véase Wageknecht, 1997, pág. 533

En 1905 va a la quiebra la empresa textil que el hermano de Altenberg, Georg, había heredado de su padre. En septiembre de ese mismo año el escritor bohemio vienés patenta los dibujos y modelos de *P.A.-Kollier*⁴⁰ y solicita la aprobación de la autoridad competente⁴¹ para poder vender él mismo los collares en los cafés y locales nocturnos vieneses⁴², aprobación que consigue sin ningún obstáculo. Al mismo tiempo escribe una escena que lleva el mismo título que su colección de bisutería, que publicará años más tarde dentro de la colección *Märchen des Lebens*. En ella describe el escaso éxito de su colección:

Ich bin einfach paff, auf der Straße, in den eleganten Restaurants, im Theater noch immer einer Menge Damen zu begegnen, die noch kein PA-Kollier tragen. Da erfinde ich wunderbare Perlenschnüre in Porzellan, Holz und Seide, und man verhält sich renitent. Soll denn die tiefe Idee, daß man von der Dichtkunst allein nicht leben könne, gar nicht belohnt werden?!? Wer hat denn dieser Idee besseren Ausdruck gegeben als ich, der ich mir beim Magistrat einen Hausierschein erworben habe?!? Dabei haben meine Schnüre die schönsten Namen, die auch gratis sind. Die Namen sind - - - aber ihr kauft sie ja doch nicht! Die Namen sind also: Vorfrühling (apfelgrün - hellbraun), Heidelbeere (schwarzbraun), Spätherbst (dunkellila - hellbraun), die Gmundener Schnur (grün - schwarz - grau), Salamender (gelb - schwarz) usw. usw. Es gibt bereits zwanzig verschiedene Schnüre, aber das interessiert euch natürlich nicht! Freilich, wenn es sich um

⁴⁰ Collares de piedras de río y piezas de madera torneada.

⁴¹ Con tal motivo preparará años más tarde la publicación de el texto *Musterschutz*, en el que transcribe el escrito que él mismo enviara a la autoridad competente solicitando la patente de sus collares.

"Unterfertiger meldet höflichst einen Musterschutz an für folgenden kunstgewerblichen Gegenstand (*Brosche*):

Es sind vom Stein-Schleifer *geschliffene* und *politierte* Donau-Kiesel in allen Farben und Formen, in *beliebigem* Metalle gefaßt mit Nadel, als Brosche, Anhänger, Krawattennadel, Schnalle, etc. etc. zu tragen und zugleich als *patriotische Gabe*, 20% des Reingewinnes der Kriegs-Blinden-Fürsorge, aufzufassen. Das Ganze ist eine vollkommen neue Erfindung des Unterfertigten und dient *patriotischen Gefühlen* und *Zwecken*! Name: Donau-Kiesel

Ergebenst

Peter Altenberg

Schriftsteller

Wien I, Grabenhotel."

⁴² Entra a formar parte de la *Gemischtwaren-Verleiß*, asociación que se ocupa del comercio ambulante.

praktische warme Winterkleider handelte, da seid ihr dabei! Ich will übrigens nicht unartig sein und der Menschheit lieber noch ein wenig Zeit lassen, zur Besinnung zu kommen. Vielleicht ist doch mit ihr ein Geschäft zu machen!? Ich habe zwei junge Arbeiterinnen sitzen, mit Stumpfnäschen und Cleo de Mérode-Frisuren, die einen Taglohn beziehen wie keine Arbeiterin dieser Erde! Direkt einen romantischen Taglohn. Ich selbst beziehe ihn von einem reichen Freunde, den ich anpumpe, unter dem Vorwande, es müsse ein Weltgeschäft werden. Aber es kräht kein Hahn danach. Die Arbeiterin braucht zu jeder Schnur geschlagen dreiviertel Tage. So lange Pausen macht sie. Nein so exakt und delikat ist die Arbeit. Es wird nie eine Fabrikware werden können, nie! Weil man nicht einmal einzelne kauft.

Ich mache auch Schnüre in Halbedelsteine. Die eine heißt "Der graue Tag". Ich darf dieselbe leider nicht schildern, weil ich den Musterschutz für Frankreich, England und Amerika noch nicht erworben habe, und sie sich darauf sonst stürzen würden!

Ich sage daher nur: sie ist weiß, grau und grün.

Jetzt werden die beiden Länder schlaflose Nächte haben.

Gestern, in der Vorlesung eines Dichters, erblickte ich zum erstenmal eine Schnur, "Heidelbeere" benamset, an der wirklich weißseidenen Bluse eines wirklichen lebendigen und überaus süßen Geschöpfes. Ich war tief gerührt. Also doch eine! Später erinnerte ich mich, daß ich sie ihr einige Tage vorher zum Geschenk gemacht hatte.

Eine der Schnüre in Halbedelsteinen heißt "Moos im Schnee". Wenn ich daran denke, daß es Leute geben wird, die sich diese Schnur werden erkaufen können, bekomme ich direkt Verzweiflungen über die heutige Ordnung der menschlichen Gesellschaft. "Was, du Hund, für dein armseliges Geld willst du dir diese Weltenpracht, an der meine ganze Künstlerseele hängt, erkaufen können?! Geben Sie zehn Kronen drauf, und die Schnur gehört Ihnen, wie sie geht und steht..."

Ich bin durch den Gedanken an Erwerb augenscheinlich bereits ganz verkommen. Bisher ließ ich mich von einem geliebten Bruder erhalten, der es leider nicht dick hatte. Aber jetzt, wo ich anfangen, auf eigenen Füßen zu stehen, verliere ich jeglichen Halt.

Ich kann nicht schließen, ohne einen unserer berühmtesten Schauspieler zu zitieren, der an mich schrieb: "Ich habe nie daran gezweifelt, daß Ihre kunstgewerblichen Erdichtungen mit Ihren anderen gleichen Schritt halten ..."

Ich denke seitdem ununterbrochen gespannt darüber, ob das ein Lob oder eine Beschimpfung ist?!⁴³

En otoño de ese mismo año comienza con sus colaboraciones habituales en la *Wiener Allgemeine Zeitung*, actividad que desarrolla hasta el año 1909. Se dedica sobre todo a la crítica del cabaret y del teatro de variedades, pero esta actividad crítica no le impide que sus bocetos también salgan a la luz en el periódico, incluso mucho antes de que se publiquen en la editorial berlinesa de Samuel Fischer.

⁴³ Altenberg, 1979, págs. 147-148

3.1.1.4. PRODRAMOS (1906)

A finales de 1905 sale a la luz, de nuevo en la editorial S. Fischer, su obra *Prodromos*. El título griego significa "*Vorläufer*" (precursor) y la colección constituye una alabanza a la vida sana y natural. Las ideas reformadoras de Altenberg en cuanto a higiene y dietética son esencialmente prácticas; en ellas propone en textos breves sin título, en muchas ocasiones aforísticos, una alimentación a base de purés, un vestuario cómodo y fuera de las normas sociales establecidas, la conveniencia de dormir en una habitación bien ventilada, etc. Sin embargo, pronto descubrirá que su reforma ha llegado muy pronto y que la sociedad no ha madurado todavía para asimilar estas ideas.

La crítica fue negativa en general; Lublinsky, el gran crítico de la Modernidad, le tachó de revolucionario, con una desmesurada tendencia hacia la exageración y una falta absoluta de visión real del mundo⁴⁴.

El autor no se cierra en la valoración de ciertas corrientes poéticas, sino que abre su poesía al detalle.

Los temas fundamentales de esta colección de bocetos son la mujer y la naturaleza. Ambos motivos de inspiración se ven con los ojos del impresionista.

⁴⁴ Véase Lublinsky, 1981, pág. 302

La intención de Altenberg se centra en la fijación del mundo exterior. En su escena *Individualität*, incluida en la colección *Prodromos* escribe:

Als mein Buch herauskam, 1896, entspann sich bei den wenigen, die überhaupt daran Anteil nahmen, oft eine heftige Auseinandersetzung, darüber, ob man zu betonen habe Wie ich es sehe oder Wie ich es sehe !?

Die letzte Betonung nun ist die einzig richtige:

Denn insofern eine Individualität nach irgendeiner Richtung hin eine Berechtigung, ja auch nur den Schein einer Berechtigung hat, darf sie nichts anderes sein als ein Erster, ein Vorläufer in irgendeiner organischen Entwicklung des Menschlichen überhaupt, die aber auf dem naturgemäßen Wege der möglichen Entwicklung für alle Menschen liegt!⁴⁵

Para Altenberg, lo único válido es el momento; aquello que el hombre puede percibir con la vista en un instante, y considera que para no enturbiar esa impresión recogida por la vista es necesario ser independiente. Por ello defiende el principio del cínico ático que propone que las necesidades sean lo más sencillas posibles. Al igual que en la concepción de vida de Diógenes, en Altenberg se da la misma contradicción: ninguno de los dos ermitaños, viven alejados de la sociedad que les rodea. Diógenes necesitaba la sociedad ateniense para poder producir la negación y autoconciencia cínicas, para poder vivir de la anécdotas carentes de respeto. A su vez, Altenberg necesita al público en los cafés y en la calle; para él este hecho es mucho más importante que la resonancia que producen sus doce libros con esos títulos, muchas veces llenos de misterio.

Junto con su amigo, el arquitecto Adolf Loos, Altenberg polemiza en contra del ornamento y la decoración, aunque sus textos en muchas ocasiones siguen impregnados de detalles que hacen que los objetos que describe estén llenos de

⁴⁵ Altenberg, 1979, págs. 129-130

realidad casi palpable. De tal forma podemos leer la descripción que del escritorio de su madre impregnado del perfume que ésta usaba habitualmente, hace en *Parfüm*, recogido en su colección *Neues Altes*:

Als Kind fand ich in dem Schreibtisch meiner geliebten wunderbar schönen Mama, der aus Mahagoni war und geschliffenem Glase, in einer Lade einen leeren Flacon, der aber noch intensiv nach einem bestimmten, mir unbekanntem Parfüm duftete.

[...]

Ich verband dieses Parfüm mit aller Liebe, Zärtlichkeit, Freundschaft, Sehnsucht, Traurigkeit, die es überhaupt gibt.

Aber alles bezog sich auf meine Mama. [...]

Und eines Tages zog ich denn von Parfümeriehandlung zu Parfümeriehandlung, um in kleinen Probefläschchen vielleicht das Parfüm zu entdecken aus der Mahagonischreibtischlade meiner geliebten verstorbenen Mama. Und endlich, endlich entdeckte ich es: Peau d'Espagne, Pinaud, Paris.⁴⁶

Con el impresionismo y el puntillismo Altenberg, imitando a los pintores que se habían alejado de la ciudad y se habían centrado en el campo, se aleja del Café y descubre en la naturaleza una nueva realidad. En torno al fin de siglo se impone un despliegue hacia lo lejano, no ya a Italia -lugar de evasión muy frecuente a lo largo de toda la historia de la literatura en lengua alemana-, sino hacia los prados y lagos en las inmediaciones de la capital austriaca. Todos los elementos de la naturaleza se recogen, se microfilman y se vierten en la literatura. "*Heim in die anorganische Materie*" es el lema que impregna *Hinter der Weltstadt* (1901) de Wilhelm Blösche. Ya en 1899, Julius Hart designa con el título de su obra *Der Neue Gott*, el nuevo siglo. Es por tanto, una circunstancia común entre los autores de este cambio de siglo: la vuelta a la naturaleza desde la gran ciudad, aquella ciudad que había sembrado de misterio el naturalismo.

⁴⁶ Altenberg, 1993, págs. 75-76

Con su pasión por la figura de mujer grande y extremadamente esbelta, Altenberg se acerca al ideal de los pintores de la *Wiener Sezession*, sobre todo a Gustav Klimt, que en vez de dar a sus obras arabescos, propios de la arquitectura de la *Ringstraße*, decora los fondos con líneas derivadas de la naturaleza. En este entramado de líneas adora el cuerpo femenino desnudo y lo decora con estéticas superficies de nácar y oro. El ornamento se completa de esta manera, pero a la vez queda destacado el sentido de su decoración.

La exposición que Klimt presentara en 1903 en el edificio *Secession* de Viena tuvo un gran entusiasta en Altenberg, quien elogió al pintor en su revista *Kunst. Monatsschrift für Kunst und alles Andere*, con calificativos tales como "zur Sonne sich Sehenden", "Hinaufflieger" y "Wegflieger von irdischen Schwierigkeiten"⁴⁷. Estas críticas están en total oposición a la reacción de la prensa vienesa, quien calificó las ochenta obras de Klimt como "Orgie der Nachtkultur" y "gemalter Wahnsinn". Al igual que Klimt, Altenberg propaga en su prosa temprana el amor que siente hacia la mujer en sus bellas particularidades, y así lo describirá en su *Studienreihe Revolutionär*:

*Es gibt nur eine Unanständigkeit des Nackten - - das Nackte unanständig zu finden!*⁴⁸

Al mismo tiempo, tanto la prosa de Altenberg como las obras de los pintores de la *Wiener Sezession* y del *Jugendstil* alemán -Fidus, Erler, Behrens- expresan un intento de espiritualizar el cuerpo femenino.

⁴⁷ *Kunst. Monatsschrift für Kunst und alles Andere*, 1903, pág. 7

⁴⁸ Altenberg, 1979, pág. 36

*Dein Gewand sei die Erweiterung und Fortsetzung deines Wesens über die Epidermis hinaus. Die letzte Hülle deiner Seele, die dich enthüllt! Faltenreiches, weites Gewand ist das Symbol deiner Vergeistigung, deiner Inmaterialisierung! Der Körper verschwindet, und es bleibt weite, reiche, fließende Bewegung. Weiche seidene Stoffe in tausend Plissees sind daher die wahre "englische Mode". Je mehr Bewegung ein Gewand dir gestattet, desto göttlicher ist es. Das schönste Gewand wären Flügel!*⁴⁹

La mujer aparece en la prosa de Altenberg siempre como un anhelo interminable: *"Die Frau ist ihre Sensucht! Das, was sie nicht geworden ist, ist sie"*⁵⁰.

Al igual que Mallarmé, que escribió preciosos artículos en los que describe con absoluta precisión desfiles de modelos, entre otros, Altenberg se dedica también fuera del mundo literario a estas cosas, como hemos visto más arriba. Los accesorios de moda que él diseña y crea no tienen ninguna utilidad propia, sino que se erigen en monumento al ideal del cuerpo femenino. En su composición *Tope* escribe:

*Ich dichte hie und da auch Toiletten. [...] Immer nur für eine einzige Dame. Sie ist natürlich lang und ganz schlank, wie ein Marathonsieger, hat eine Stumpfnase, Gott sei Dank großen Mund und starke Lippen, hechtgraue Augen, rotbraune Haare und anliegende papierdünne, edelgemuschelte Ohren. Hände und Füße sind lang-schmal.*⁵¹

Para el fin de siglo europeo, el cambio generacional no supuso una serie de consecuencias mortales, como más tarde ocurriría con el expresionismo. A la

⁴⁹ Altenberg, 1979, pág. 38

⁵⁰ Altenberg, 1979, pág. 180

⁵¹ Altenberg, 1979, pág. 86

juventud se le dejaba actuar con ciertos derechos e incluso desde su punto de vista se veía el ocaso como un nuevo amanecer. La revista que en 1896 salió a la luz en la capital bávara llevaba por nombre *Jugend*; en Viena, el órgano del grupo *Sezession*, se llamaba *Ver Sacrum*; salió a la luz en 1898, y en su primer número colaboró Hermann Bahr con un artículo del que citamos el siguiente párrafo:

*Was wir Wiener an subtilen Freuden, an innigen und delikaten Wünschen, an unruhigen Hoffnungen in unseren Seelen haben, daß müßt Ihr uns in Linien und in Farben sehen lassen [...] Wenn ihr durch unsere milden, alten Straßen geht, oder wenn Ihr die Sonne auf das Gitter vom Volksgarten scheinen seht, während die Flieder riecht und kleine Wienerinnen über die Schnur hopsen.*⁵²

En 1897 Otto Stoessl escribe en su *Wiener Brief*: "*Dieser Sonderling Peter Altenberg spürt das Wesen einer künftigen Erde in sich: Die neuen Menschen, die neuen Gesetze, die neue Schönheit, das neue Leben*"⁵³.

En su boceto *Im Volksgarten* parece que Altenberg lleva a la realidad estas pretensiones; describe a una pequeña niña que eleva al cielo azul un globo. En la mirada soñadora y dirigida hacia el infinito de la niña, Altenberg ve reflejada su propia esperanza.

"Ich möchte einen blauen Ballon haben! Einen blauen Ballon möchte ich haben!"
"Da hast du einen blauen Ballon, Rosamunde!"
[...] Sie läßt den Ballon aus, sieht ihm nach, bis er verschwindet in den blauen Himmel. ⁵⁴

⁵² Schäfer, 1968

⁵³ Citado según Kosler, 1984, pág. 8

⁵⁴ Altenberg, 1979, págs. 44-45

Está convencido de que la niña alcanzará un mundo mejor; estos pensamientos le llevan a una cercanía absoluta con Hofmannsthal, que escribía en sus *Verse auf ein kleines Kind* en 1897:

*Dir wachsen die rosigen Füße,
Die Sonnenländer zu suchen:
Die Sonnenländer sind offen!*⁵⁵

Mientras que en su boceto *Zwölf* una dama protesta aparentemente en contra de la matanza sin sentido de un pez a manos de una niña pequeña, el autor defiende claramente las acciones de la pequeña ya que dice "*das Antlitz der edlen Dame war verwittert und bleich - - -. Sie wird niemandem mehr Freude geben, Licht und Wärme - - -. Darum fühlte sie mit dem Fischlein*"⁵⁶.

Como ya hemos apuntado, en Viena son Altenberg y Bahr los dos autores más representativos de esta nueva corriente literaria: la *Moderne*. No sólo muestran el cambio repentino de la decadencia en excursiones poéticas, sino que también lo hacen en escritos teóricos. En octubre de 1903, había salido a la luz la revista de arte dedicada a bibliófilos *Kunst. Monatsschrift für Kunst und alles Andere*, de la que Altenberg será redactor hasta febrero de 1904 -con la publicación del número 5- y con la que colaborará hasta el último número que sale a la luz en los meses de junio y julio de ese mismo año⁵⁷. La revista tiene por objeto preparar al hombre para lo venidero desconocido que se hace presente con

⁵⁵ Hofmannsthal, 1952, pág. 31

⁵⁶ Altenberg, 1993, pág. 8

⁵⁷ En el primer número de la revista se publica el artículo de Alfred Loos *Das Andere. Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich*, que tanto supuso en la nueva concepción de las artes plásticas y en la arquitectura.

el nuevo siglo. En el prólogo al primer número, Altenberg hace una apología de la naturaleza en los siguientes términos:

Die größte Künstlerin vor allem ist die Natur und mit einem Kodak in einer wirklich menschlich-zärtlichen Hand erwirbt man mühelos ihre Schätze. Sehet euch die Birken an, die Pappelbäume, zur Winters- und zur Sommerszeit, die Hausgärten voll Schnee und strohumhüllten Rosenstöcken. Sehet euch den rotgrauen Käfer aus Ceylon an oder die drappfarbige Muschel aus dem Ozean.⁵⁸

Ya desde niño Altenberg se había sentido atraído por las vistas panorámicas cambiantes que le brindaba la ciudad de Viena. Estas vistas son los primeros intentos de incluir la naturaleza dentro de la ciudad, que lleva a cabo en infinidad de bocetos, en los que describe la naturaleza que se respira en Viena, más que la vida agitada de la ciudad. En su boceto *Im Stadtpark*, que se publica dentro de la colección *Neues Altes*, refleja esta idea -el disfrute de la naturaleza en medio de la gran ciudad-, llena de añoranza por los tiempos felices pasados, transportada a través del recuerdo a su niñez:

Als Kinder saßen wir Abend für Abend mit unsern geliebten Eltern im Stadtpark, im Kursalon. Wir bekamen Eis und Hohlhippen und hatten keinerlei Sorgen. [...] Ich, glatzköpfig und sorgenvoll, komme nun in den Stadtpark, Kursalon, auf die Terrasse, an denselben Tisch, an welchem wir einst sorgenlos mit den geliebten Eltern saßen. Ich bestelle dasselbe Eis, Himbeerschokolade, wie als Kind, mit recht vielen und knisternden, also frischen Hohlhippen. Vor mir die Gartenbeete wie einst, ein bißchen bunter, origineller. [...] Nun sitze ich, Glatzköpfiger, Sorgenvoller, wieder im Stadtpark, im Kursalon, auf der Terrasse, an demselben Tisch wie einst mit den geliebten Eltern, esse diesselbe Portion Himbeerschokolade wie einst, mit vielen knisternden, also frischen Hohlhippen - - -. [...] Wir hatten eine schöne Kinderzeit; so tauchen wir denn hinab in Erinnerungen, da wir vom seienden Tege nicht leben können. Wir hatten allzu sanftmütige, hoffnungsfreudige,

⁵⁸ Friedell, 1921, págs. 299-230

schicksalsergebene Eltern. Es war eine Flucht und ein Segen! Man kann nun an Zeiten zurückdenken, die paradiesisch waren - - -. Nicht jeder, der vor sich das Dunkel sieht, kann liebvollen Herzens der lichten Zeiten dankbar sich erinnern - - -

.59

⁵⁹ Altenberg, 1993, págs 76-77

3.1.1.5. MÄRCHEN DES LEBENS (1908), DIE AUSWAHL AUS MEINEN BÜCHERN (1908) Y BILDERBÖGEN DES KLEINEN LEBENS (1909)

En noviembre del año 1908 la editorial de Samuel Fischer publica su obra titulada *Märchen des Lebens*. Está precedida por un prólogo, que curiosamente aparece al final de la colección⁶⁰, en el que rememora sus años de infancia y en el que incluye una apología a la tradición del cuento, tan desterrado en sus primeros años de vida. Recalca una vez más, la importancia de las impresiones del individuo, concretado en el poeta, ante los acontecimientos cotidianos de la vida, ésta vez no solo a través de la vista, sino también del corazón y del oído, como medio de creación artística.

Wir haben die Märchen in die Kinderzeit verbannt, dieses Exzeptionelle, Wunderbare, Rührende, Besondere! Weshalb die Kindzeit damit ausstraffieren, die doch romantisch und märchenhaft genug an und für sich ist?!? Im harten, strengen Leben selbst suche lieber der ernüchterte Erwachsene die märchenhafte Dinge, die Romantik des Tages und der Stunde! Auch die wahrhaftigen, prädestinierten Dichter mit den empfindlichen Herzen, Augen und Ohren, schöpfen nur aus dem tatsächlichen Ereignisse ihre besondere Dinge, lauschen nur der Romantik des Lebens selbst eigentlich! So können also auch wir anderen alle zu Dichter werden, falls wir uns nur die redliche Mühe geben, uns keine Perlen entgehen zu lassen, die das reichhaltige Leben an unseren eintönig flachen Strand hie und da auswirft! Alles ist besonders, wenn es besonders empfunden wird! Und jedes Lokalereignis einer Tageszeitung kann dir die Tiefen des Lebens eröffnen, alles Tragische und Lächerliche, wie die Tragödien Shakespeares! Es ist ein Unrecht, dem Leben

⁶⁰ Este prólogo lleva por título *Nachträgliche Vorrede zu meinem Buche "Märchen des Lebens"*.

gegenüber, das wir alle führen, die Dichtungen nur den Herzen der Dichter zu überlassen, nachdem will alle doch imstande sind, aus unserem einfachen Tagesleben Dichtungen zu schöpfen! Das Privilegium des Dichterherzens höre auf durch den Fortschritt der inneren Kultur des allgemeinen Menschenherzens!

*Peter Altenberg*⁶¹

Sin renunciar a sus ideas tan novedosas y reformadoras, que ya siempre estarán presentes en su obra a pesar de la crítica contemporánea, en su quinto volumen Altenberg opta por mantenerse más fiel a los contenidos y formas de la época. Es un volumen compuesto por un gran número de textos individuales -sin ninguna agrupación en series, que tanto gustan a Altenberg- y por dos ciclos titulados *Krankheit* y *Sanatorium I*, ciclos que el autor incluye en posteriores ediciones y que dedica completamente a su estancia en el hospital psiquiátrico de Inzersdorf. En este libro se descubren nuevos aspectos en la narración como son los temas de su infancia y juventud⁶². Baste recordar algunos de los títulos que encabezan estos textos para corroborar esta idea: *Die Kinderzeit, Erinnerung, Die Kindheit*.

Desde finales de 1907 hasta 1909 colaborará esporádicamente en la revista múniquesa *März*. También a partir de 1907 y hasta 1911 publica alrededor de 200 colaboraciones en la revista berlinesa *Schaubühne*.

Ese mismo año Altenberg hace llegar a Samuel Fischer un volumen titulado *Auswahl aus meinen Büchern*, en el que recopila material publicado hasta la fecha en todas sus obras. En junio de 1908 saldrá a la luz con el título definitivo *Die Auswahl aus meinen Büchern*. A partir de este momento se mezclan en sus textos

⁶¹ Altenberg, 1979, págs. 166-167

⁶² Ya había incluido algún boceto de esta temática en su colección anterior, pero es en *Märchen des Lebens* donde la recurrencia de estos temas es más frecuente.

recuerdos de su infancia, en los que describe y añora el paraíso de los veranos vividos. Sus excursiones de la memoria no son solamente pequeñas evasiones a los lugares de su maravillosa infancia, sino que reconoce también el turismo que se ha establecido que hace que la naturaleza sirva, con ocasión del auge industrial, de descanso y su belleza sea la causa del bienestar económico de muchas familias lugareñas.

El 9 de marzo de 1909 cumple 50 años; con tal ocasión recibe numerosas muestras de afecto tanto por parte de sus compañeros de Café, como del público en general. Con este motivo, su amigo Karl Kraus publica en *Die Fackel*, la revista que él mismo fundó y que dirige, un artículo dedicado a Altenberg. En otoño de ese mismo año publica en la editorial Erich Reiss de Berlín su obra *Bilderbögen des kleinen Lebens*. Ésta es la única obra de el autor que no publica la editorial Fischer. Se trata de un pequeño volumen que no tendrá mucho éxito, ni por parte del público ni de la crítica⁶³.

⁶³ Véase Schaefer, 1980, pág. 120

3.1.2. ESCRITOS DE LA LOCURA

En 1910, entre el 6 de febrero y el 10 de mayo permanece ingresado en el balneario *Fango* de Viena, e inmediatamente después se traslada al sanatorio *Fries* en Inzersdorf. Pocos días antes de su ingreso en el sanatorio, el 1 de febrero de ese mismo año es bautizado en la Iglesia Católica, en la parroquia de San Carlos de Viena. En agosto de ese año aparece publicada en la prensa diaria vienesa y en muchas otras revistas -incluida *Die Fackel*- una suscripción popular en ayuda del Altenberg enfermo, que le da la posibilidad económica de volver a ingresar en el sanatorio de Inzersdorf en diciembre de ese mismo año, donde permanecerá hasta septiembre de 1911. Durante esta estancia colaborará, no muy asiduamente, con la revista berlinesa *Pan*.

Este internamiento en el sanatorio le alejará de Helga Malmberg de modo definitivo. Aunque en ella quede un muy grato recuerdo de los años en los que tuvo la compañía asidua de Altenberg, tal y como lo expresa en la obra que años después, 1962, saca a la luz y que dedica a aquellos años de vida en la Viena finisecular.

3.1.2.1. NEUES ALTES (1911), SEMMERING 1912 (1913), FECHSUNG (1915) Y NACHFECHSUNG (1916)

Durante este periodo de graves crisis mentales escribirá una nueva colección *Neues Altes*, que verá la luz en la editorial Fischer antes de que acabe el año 1911. Es ésta una colección de bocetos y poemas en prosa llena de recuerdos de su familia y de su infancia, entre los que se recogen textos como *Parfüm*, *Im Stadtpark*, *Der Brand*, *Der Tag des Reichtums*, *Vöslau*, y *Erinnerung*, escritos a modo de diario, que dan fe de la falta de salud tanto psíquica como física del autor. Citamos el siguiente párrafo de *Erinnerung* que corrobora esta idea. Ya el título de este breve boceto hace mención a lo que es toda la colección:

Der Rathauspark duftet nun von edlen Bäumen und edlen Sträuchern. Es ist kühl und schattig. Aber damals war es eine endlose graue Wiese mit eingetretenen staubigen oder kotigen schmalen Fußwegen. Eines Tages stand eine grüne Bretterbude da, das erste Wandelpanorama in Wien, genannt "Der Rigi". [...] Wir vergötterten unsere Hofmeister und Gouvernanten, und sie uns. Die Eltern spielten nur eine zweite diskretere Rolle, treten erst in Aktion bei außergewöhnlichen Ereignissen. Sie waren einfach der "Oberste Gerichtshof". Wir lebten "romantische Idyllen", deshalb fiel es uns später so schwer, dem realen Leben Genüge zu leisten -
- -.⁶⁴

En octubre de 1911, tras salir del sanatorio de Inzersdorf, se traslada al balneario de Semmering, donde vive en el hotel Panhans hasta mediado el año

⁶⁴ Altenberg, 1993, págs. 73-74

1912. Durante su estancia en Semmering colabora esporádicamente en la revista vienesa *Der Strom*.

En verano de ese mismo año aparece publicada en la editorial de Samuel Fischer *Ecce Poeta*, la biografía que sobre Altenberg escribiera Egon Friedell. En ella su amigo y el camaleón culturo-filosófico de la época estiliza la figura de Altenberg como prototipo de poeta moderno. Se trata de la obra sobre Peter Altenberg más representativa de las que conocemos hasta la fecha, ya que su autor no sólo es íntimo amigo de Altenberg, sino que quizá sea uno de los mejores conocedores de su obra y del tiempo que le tocó vivir. Friedell coloca a su protagonista en el centro de "*eines weitgespannten kunsthistorischen und literaturgeschichtlichen Überblicks*"⁶⁵.

El 10 de diciembre de ese año ingresa en la institución vienesa para enfermedades nerviosas y mentales *Am Steinhof*⁶⁶, en la que permanecerá hasta abril de 1913. Un mes antes de su salida del sanatorio, en marzo de 1913, la editorial berlinesa Fischer publica su obra *Semmering 1912*, después de que Kraus hubiese publicado algunos fragmentos de esta obra en *Die Fackel*. La obra está fundamentalmente compuesta por impresiones de la naturaleza y del paisaje que le rodea durante esta estancia en Semmering, junto con una serie de bocetos de contenido autobiográfico.

También en ese mes de marzo, el 31, se ejecuta por primera vez en la sala de conciertos del *Akademischen Verbandes für Literatur und Musik* de Viena, la obra

⁶⁵ Stein, 1973, pág. 24

⁶⁶ Niederösterreichische Landes-, Heil- und Pflege-Anstalt für Geistes- und Nervenranke.

de Alban Berg⁶⁷ *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg*, representación que supuso un gran escándalo.

Tras su salida del sanatorio el 28 de abril de 1913, Altenberg se trasada a Venecia donde permanecerá hasta octubre alojado en el hotel Lido.

A finales de octubre de ese mismo año se traslada definitivamente a Viena, donde fija su residencia en el *Graben-Hotel -Wien I, Dorotheergasse 3-*; allí vivirá hasta ser ingresado en el Hospital General de Viena, pocos días antes de su muerte en 1919. Ese año aparece su obra *Wie ich es sehe* en una edición bibliofila limitada de 150 ejemplares en la editorial muniquesta Hans von Weber.

En 1914 conoce a Paula Deman y comienza entre ellos una estrecha relación de amistad. Paula será, junto con otras mujeres como su madre Paulina, Helga Malmberg o Annie Kalmar, mujeres que incidirán profundamente en la vida y en la obra de Altenberg.

En el verano de 1915 aparece en la editorial Fischer la colección de bocetos *Fechsung*. Precedida por un epílogo de veinte páginas dedicado a *Prodromos*⁶⁸, es una obra llena de textos autobiográficos. En este volumen el autor incluye de

⁶⁷ Alban Berg es, junto a Egon Friedell, uno de los personajes más cercanos a Altenberg durante la mayor parte de su vida.

⁶⁸ Comienza este epílogo de la siguiente manera: "Jeder Mann weiß ganz genau, welche Art von Nahrung sein geliebter Hund braucht, um "fit" zu bleiben, wann, wo und wie er schlafen muß, kennt es ihm sogleich an, wenn ihm irgend etwas fehlt, ja, geht sogleich in zweifelhaften Fällen zum Tierhändler, zum Tierarzt. Aber von der geliebten, zartesten Frau sagt er: "Geht ihr denn was ab? Hat sie sich zu beklagen?! Na also!" Er forscht nicht nach, sie hat leider die Sprache mitbekommen, sie, diese dennoch ewige Stumme und Verstumme! Von ihrer Ernährung, von ihrer Verdauung weiß er nichts, das weiß er nur von seinem Hunde. Auch kann er nicht wegen ihr zum Tierarzt gehen, leider. Auch zum Tierhändler nicht, denn er hat sie wahrscheinlich nur von einem Menschen erhandelt. Und den trifft keine Verantwortung. (Altenberg, 1979, pág 7)

forma novedosa retratos de su familia más cercana -*Mein Bruder, Meine Schwester, Meine andere Schwester*- y de parientes lejanos -*Onkel Max, Onkel Emmerich*-.

El acontecimiento histórico más relevante del momento, la Primera Guerra Mundial, se refleja en su obra en un número muy reducido de textos como son *Krieg, Kriegszeiten, Kriegslied einer Fünfzehnjährigen, Friede y Kriegshymnen*. En todo ellos la guerra es tratada temáticamente sólo de forma tangencial, lo que demuestra el desprecio de Altenberg por ese hecho histórico. Así lo muestra *Kriegszeiten*, texto incluido en este volumen en el que parece que el título estuviera absolutamente fuera de lugar, ya que parece no tener ninguna relación temática con el texto:

Hihihi, ich traf eine sehr reiche Dame, die zu mir sagte: "Ich bin jetzt sehr beschäftigt in einem Säuglingsspitale. Säuglinge sind schon eine ziemlich peinliche Sorge für Mütter. Aber für Fremde?! Nicht?! Was ist Ihre Meinung?!"

Ich erwiderte, ich wüßte ihr einen guten Ausweg. "Verkaufen Sie Ihre fünf großen, berühmten modernen Gemälde, die für das Glück der Menschen keinerlei Bedeutung haben, und stellen Sie mit dem Erlös zehntausend gelernte Säuglingspflegerinnen durch ein Jahr an, um Sie zu ersetzen!"

"Sie Anarchist!" sagte sie.

"Ja, ich wünsche, daß die Lüge ermordet werde!"⁶⁹

Nachfechsung, el siguiente libro de Altenberg, es, temáticamente, la continuación de *Fechsung*. En él, y al igual que ocurriera en *Fechsung*, destacan los aforismos que Altenberg titulara *Splitter* -astillas-. Los bocetos tienen un carácter puramente autobiográfico, pero en esta nueva etapa no son recuerdos de tiempos lejanos del autor, sino más bien una autorreflexión de lo cotidiano con

⁶⁹ Altenberg, 1979, pág. 38

temas como la vejez, la enfermedad y la soledad, que prevalecerán en su obra hasta la muerte de Altenberg en 1919.

En octubre de 1915 conoce a Anni Mewes, otra de las mujeres que incidirán de manera definitiva en su vida y de su obra. En los últimos títulos publicados toma a esta mujer como modelo para desarrollar los temas y motivos del eterno femenino.

Durante el año 1917 colabora con la revista vienesa *Ver!* para la que ilustra la portada de su primer número. Se trata de la única ilustración que se conoce de Peter Altenberg.

3.1.3. ESCRITOS TESTAMENTARIOS Y PÓSTUMOS: *VITA IPSA* (1918), *MEIN LEBENSABEND* (1919) Y *NACHLAß* (1925)

En junio de 1918, último año de la Primera Guerra Mundial, la editorial Fischer publica su última obra en vida *Vita ipsa*, "*Das Leben selbst*"⁷⁰, en la que el autor sigue defendiendo su programa reformador, a la vez que tiene que reconocer con resignación, que sus anteriores llamamientos a la humanidad no han tenido ninguna influencia sobre ella. Consecuencia de esto es un cierto tono de amargura en sus bocetos, en el que siempre estará presente la idea de la muerte.

Además, durante ese año colabora con el semanario vienés *Der Friede*.

Pocos meses antes de su muerte, el 1 de octubre de 1918 contesta "eine meiner schauerlichsten Nervenzerstörungen und Lebensmelancholien verhindert mich, irgendwie mich geistig-literarisch zu betätigen. Ich beschäftige mich Tag und Nacht nur mit der Beendigung meines Lebens"⁷¹, a un requerimiento de colaboración hecho por el *Berliner Börsen-Courier* que confirma esta imagen de la muerte siempre presente en su pensamiento y en su vida.

⁷⁰ Kalab, 1991, pág. 11

⁷¹ *Das Litterarische Echo* 21, 10 (15.2.1919), pág. 636

Mientras Hofmannsthal se había recuperado de su crisis lingüística en 1901 con su carta a Lord Chandon, Altenberg nunca pudo superar su propia crisis, lo que le llevó a su temprana muerte.

El 8 de enero de 1919 muere en el Hospital General de Viena -*Spitalgasse*- a causa de una neumonía. El escultor Alexander Járay le hace una mascarilla que servirá para el monumento que colocarán años más tarde sobre su tumba. El 11 de enero es enterrado en una sepultura de honor en el Cementerio Central de Viena. Durante el sepelio, Karl Kraus pronuncia un discurso funerario en el que profetiza que fue uno de los grandes autores, "*die ihre Zeit nur geliehen sind, doch vorbehalten zu besserem Gebrauche*"⁷² y será Adolf Loos quien proyecte el monumento funerario, que no se erigirá hasta 1923.

En abril de ese mismo año aparece publicada su obra póstuma *Mein Lebensabend*. El título de este volumen crea confusión ya que en su contenido encontramos un carácter optimista, que es representativo de toda la obra de Altenberg. Abre la colección la serie *Erinnerungen* compuesta por bocetos autobiográficos. El autor tematiza experiencias y acontecimientos de su infancia y adolescencia en *Matura*, *Die Kindheit*, *Der Hofmeister*, *Mein Vater*, *Erste Liebe*, *Das Hauskonzert*, *Wie ich Schriftsteller wurde*, etc. Con más fuerza que en *Vita ipsa*, en este volumen domina la perspectiva interior, podríamos decir que se trata de un monólogo del autor⁷³.

El boceto *Matura*, que sintetiza con gran sentido irónico una de las ideas rectoras de su biografía, la deficiencia en los estudios:

⁷² Simon, 1979, pág. 262

⁷³ Véase, Schaefer, 1980, pág. 180

Interessiert es Sie, daß ich bei der "Matura" im Wiener "Akademischen Gymnasium" für meinen Aufsatz "Inwiefern ist "Iphigenie" von Goethe ein "deutsches" Drama?!" "ganz ungenügend" erhielt? Sie glauben doch hoffentlich nicht, daß ich heute, nach vierzig Jahren, nicht bei diesem Thema durchfiele! Die anderen, meine werten, eigentlich unwerten Kollegen, merkten sich einfach alles, was man ihnen so im Laufe der "Octava" darüber beigebracht hatte! Ich aber hörte nie zu. Den "Iphigenie" gefiel mir aufrichtig, aber "inwiefern" interessierte mich nicht.

Dos años después de la muerte del autor, en 1921 aparece publicada en Verlag der Wiener Graphischen Werkstätte *Das Altenberg-Buch*, editado por Egon Friedell, en la que su amigo recoge escritos inéditos del autor, incluyendo, entre otros textos, la correspondencia con muchos escritores de la época.

Cuando Altenberg aún vivía, Friedell había amenizado al público del cabaret vienés *Fledermaus* con anécdotas suyas y como relata Helga Malmberg⁷⁴, el autor se encontraba a menudo entre el público.

En 1925 Fischer publica *Nachlaß*, editado por Alfred Polgar. Este volumen salió a la luz por petición de los hermanos de Altenberg, y fue Polgar quien se encargó de ello, ya que era considerado uno de los discípulos del autor bohemio. La obra está constituida en su mayoría por bocetos y poemas en prosa de los últimos meses de vida del autor.

En 1929 el Ayuntamiento de Viena decide dedicar en el distrito 19 de la ciudad una calle a Peter Altenberg.

⁷⁴ Ver bibliografía.

En 1930, la hermana de Peter Altenberg, Marie Mauthner publica *Nachlese* en la editorial vienesa de Richard Lanyi. Prologa la obra un ensayo biográfico, que Marie dedica a su hermano, en el que da interesantes detalles desconocidos hasta el momento sobre la infancia del autor y su entorno familiar en la casa paterna.

En 1932 aparece publicada una edición de textos de Peter Altenberg escogidos por Karl Kraus. Esta edición debería haber salido a la luz muchos años antes en la editorial Fischer de Berlín, pero distintos problemas y motivos de aplazamiento hacen que, tras una denuncia de Karl Kraus a través de su abogado Botho Laserstein, la editorial berlinesa, también a través de su asesor jurídico Richard Frankfurter, de vía libre al autor austriaco para que publique su selección de la obra de Altenberg en la editorial que le parezca oportuna. Comienzan las gestiones para firmar el contrato entre el autor y la nueva editorial, pero sin dejar de lado la editorial Fischer, que estando en posesión de los derechos de publicación⁷⁵ de una serie de obras de Altenberg, opina que no deberá tener más de 400 páginas "*im Format Zauberberg-Dünndruck*"⁷⁶. Con esta limitación no está de acuerdo Kraus, que considera absolutamente inapropiada la publicación de la selección de la obra de Altenberg en papel biblia. Finalmente se aprueba por consenso la publicación de la selección de la obra de Altenberg con no más de 560 páginas en formato normal y el 8 de diciembre de 1931 se firma el contrato entre las tres partes. Esta es la última edición de la obra de Altenberg hasta el año 1963, en el que se imprime la segunda edición.

⁷⁵ De los derechos de autor será propietaria la *Kinderschutz- und Rettungsgesellschaft* de Viena.

⁷⁶ Wageknecht, 1997, pág. 538

3.1.4. RECEPCIÓN DE LA OBRA DE PETER ALTENBERG

Consultados los archivos de la editorial Fischer, comprobamos que la obra de Altenberg tuvo gran repercusión en la sociedad austriaca de comienzos de siglo, ya que hasta 1924 su obra contaba con numerosas ediciones: *Wie ich es sehe* contaba con 18, *Was der Tag mir zuträgt*, con 13; *Mein Lebensabend* y *Vita ipsa* habían alcanzado en seis años doce ediciones. *Fechtsung* había logrado nueve ediciones, *Märchen des Lebens*, ocho, *Semmering 1912*, siete y *Prodomos*, seis. Una obra que no obtuvo prácticamente ningún éxito fue *Neues Altes*, que no llegó a la sexta edición.

Debido a factores sociales a los que ya hemos hecho referencia en este trabajo de investigación⁷⁷, la recepción de la obra de Altenberg y su crítica a comienzos de la segunda mitad del siglo XX es muy deficiente. Así lo expone Stein en su estudio sobre el autor, en el que muestra la indiferencia tanto de la crítica como del público hacia la personalidad de Peter Altenberg y de su obra.

Eine den wissenschaftlichen Anforderungen genügende Arbeit über das Werk "P.A.'s" gibt es bislang noch nicht. Der Dichter Altenberg -ehemals seiner Zeit weit voraus und brennend aktuell- ist heute, gut ein halbes Jahrhundert nach seinem Tod (am 8. Jänner 1919), fast vollkommen vergessen und unbekannt. Einige Anthologien [...] "führen" ihn noch als ein Kuriosum, ein schillerndes Museumstück [...] und einige "Literaturliebhaber" erinnern sich gelegentlich an ihn, lachen über

⁷⁷ Ver capítulo sobre la bohemia.

*das Wiener Original, erzählen sich Anekdoten und geben vielleicht eine Art Gedenkband heraus, der dann geistig getragen wird von dem Motto: "nun seht einmal her, wir hatten in Wien auch so einige Käuze[...]"*⁷⁸

En cuanto a España se refiere, la recepción de la obra de Peter Altenberg es absolutamente inexistente. No hemos podido documentar ninguno de los textos que componen las colecciones del "genio vienés" en lengua española.

No ocurre lo mismo en Francia donde al menos hemos podido documentar un volumen de sus obras escogidas publicado en 1989. Si bien es de reciente publicación, se trata de una edición bastante completa en la que se incluyen bocetos pertenecientes a todas sus colecciones.

⁷⁸ Stein, 1973, pág. 21

3.1.5. ASPECTOS AUTOBIOGRÁFICOS EN LA PROSA DE PETER ALTENBERG

Queremos detenernos muy brevemente en uno de los aspectos más característicos a lo largo de toda la obra de Altenberg. Quizá por ser un bohemio, que busca un estado espiritual perfecto fuera de la sociedad establecida, su vida tiene mucha importancia en su obra, ya que esta se perfila casi como un espejo del alma. Si bien Altenberg no escribió autobiografía, sus textos están llenos de elementos autobiográficos que nos obligan a detenernos un momento en ellos.

Para ello debemos tener en cuenta una serie de factores, que son característicos para definir la autobiografía como forma literaria, como son la reconstrucción de un apartado de la vida o de toda la vida desde una perspectiva concreta, el yo como epicentro en el relato alrededor del cual gira la narración, la formación del pasado en una historia coherente a través de la selección y el énfasis en una serie de momentos y la tensión que debe existir entre autenticidad y ficción.

Peter Altenberg publicó en las doce obras que vieron la luz durante su vida infinidad de textos con referencias autobiográficas. De igual modo, su última obra *Mein Lebensabend*, publicada póstumamente en 1919, está llena de textos que hacen referencia a su propia vida, aunque el título de la misma desvele falsas asociaciones. Este libro no es, en sentido estricto, una autobiografía, al igual que el resto de sus obras.

Según los criterios normativos que Pascal⁷⁹ desarrolla en su crítica sobre las formas clásicas de autobiografía en la literatura alemana desde el pietismo, los textos autobiográficos de Altenberg no pueden considerarse de tal naturaleza; su perspectiva no es unitaria, sus intereses no se reducen al propio yo. Tampoco podemos hablar de una historia coherente, que unifique el pasado. El principio de Altenberg, por contra, es la falta de forma.

Su vehículo de expresión es tan diverso como los temas que utiliza. Sin ninguna conexión ni relación, sus libros están llenos de cartas y notas de diario, diálogos y aforismos, dedicatorias en fotografías y postales, reflexiones, recuerdos de la infancia, descripciones de viajes, de paisajes, de la naturaleza; episodios y anécdotas. Todos estos textos recibieron de parte de su autor el nombre de *Extrakte del Lebens*, quien con ello ya hacía referencia al carácter fragmentario de los mismos, a la vez que hace hincapié en el aspecto autobiográfico de los mismos. "Denn sind meine kleine Sachen Dichtungen?! Keineswegs. Es sind Extrakte! Extrakte des Lebens⁸⁰."

⁷⁹ Ver bibliografía

⁸⁰ Altenberg, 1979, pág. 81

Pero todo ello no es óbice para que podamos hablar como característica importante en la obra de Altenberg de la autobiográfica, ya que en cada texto y en cada aforismo está presente algún episodio de su vida o de personas tan cercanas, que bien podría parecer que se hacen una sola cosa con el autor.

En ocasiones se ha querido comparar a Peter Altenberg con el danés Hans Christian Andersen, ya que ambos coinciden en los títulos de algunas de sus obras; así, la biografía de Andersen lleva por título *Das Märchen meines Lebens* y una de sus obras *Bilderbuch ohne Bilder*, mientras que Altenberg titula una de sus obras *Märchen des Lebens* y escribe *Bilderbögen des kleinen Lebens*. También coincide en ellos su disponibilidad a dejarse fascinar, sin por ello dejar a un lado la realidad. Ya solamente ambos títulos son reflejo claro de ese afán autobiográfico del autor vienés.

No es solamente el hábito de escribir, el que se opone a un estilo ordenado. La ocurrencia espontánea es la que se alza en la obra de Peter Altenberg como programa poetológico; esta ocurrencia es lo genuino de Altenberg, la forma pasa a un segundo plano. En su boceto *Übers Schreiben*, incluido en la colección *Neues Altes* eleva la ocurrencia a programa literario, en la medida que presenta de manera casi espontánea la creación de un pequeño epíteto para la novia de un amigo suyo relojero muerta a los 23 años.

*"Ich war der Uhrmacher Josef T.,
Und dann war ich im Paradiese durch Dich - - -,
Und jetzt bin ich wieder der Uhrmacher Josef T. - - -."*

So rasch, so prompt muß man seine Menschlichkeiten ausschütten; denn später wird es eine fade Sauce! Daher die vielen faden Saucen - - -. ⁸¹

⁸¹ Altenberg, 1979, pág. 224

3.2. PETER ALTENBERG, PROTOTIPO DEL BOHEMIO FINISECULAR

Queremos dedicar en este nuestro trabajo un breve apartado a la figura de Peter Altenberg como prototipo de la bohemia vienesa finisecular. Es cierto que en el caso de la *Jahrhundertwende* vienesa contamos con numerosos autores menores que se perfilan en este espacio geográfico y temporal, pero consideramos que es Altenberg quien destaca entre todos ellos, ya que toda su obra -tanto en la forma como en el contenido- se vislumbran rasgos característicos de la bohemia que pasamos a exponer con mayor detalle en la primera parte de este apartado. En un segundo momento analizaremos los nexos que unen la creación literaria de Peter Altenberg con la literatura decadente que emerge en este fin de siglo.

Quizá sea Helga Malmberg quien mejor describa esa faceta bohemia de Altenberg. Recordemos que ella fue durante muchos años amiga íntima del poeta e incluso mantuvo con él una relación amorosa. En 1961 publica su obra *Widerhall des Herzens*¹, dedicada íntegramente a su gran amigo Peter Altenberg, en la que describe, casi podríamos decir, a modo de diario psicológico, no sólo sus encuentros con Altenberg, sino también las costumbres y el *modus vivendi* del autor. Así lo muestra la siguiente cita en la que Malmberg describe a Altenberg como autor ambulante:

¹ Véase Malmberg, 1961

Er schrieb fast immer nur nachts oder morgens, wenn er keine Ruhe fand und unterbrach so die hellende Kraft eines gesunden Schlafes. War er gefesselt von einer Sache, so schrieb er stundenlang in seinem Telegramstil, ohne sich dessen bewußt zu werden [...] Niemals las er durch, verbesserte, korrigierte. Seine Skizzen wanderten in eine große alte Reisetasche in der Ecke seines Zimmerchens. Von dort nahm er sie einmal im Jahr heraus und schickte sie dem Lektor seines Verlegers S. Fischer in Berlin, der sie "ausmistete", sichtete und ordnete.²

En 1962 Helga Malmberg escribe un artículo en el diario vienés *Neues Österreich* titulado "Wien bei Nacht" en el que relata las noches deambulantes de cabaret en cabaret en la Viena finisecular. Estas experiencias las vivió con Peter Altenberg y es por ello que transcribimos aquí algunos párrafos en los que rememora esas andaduras nocturnas por locales de moda vieneses con gran cantidad de personajes, entre los que figura Altenberg.

Wenn sich diese Tafelrunde in den späten Abendstunden aufzulösen begann, wurden die "Nachtvögel" erst recht lebendig. Peter, der den Tag verschlief und erst am Abend aufwachte, war der Anführer einer Schar vergnügungshungriger und sensationslustiger Menschen, zu denen bald auch ich gehörte. [...] Wo Peter war, dieser begeisterte Zuschauer des Lebens, dieser verkleidete Rattenfänger, da zeigte sich das Leben von seiner strahlendsten Seite. [...] Außer diesem Monatsprogramm gab es noch außergewöhnliche Aufführungen. Die exzentrischeste war die der "Masken" von Peter Altenberg. In den wunderschönen Kostümen der Wiener Werkstätten traten ausgewählte Schönheiten auf. Jede der Frauen sprach nur einen kurzen Aphorismus.

Die Künstlerin:

"In mir wohnt der göttliche Maler, mein Auge! Widerspiegelnd die Schönheit der Welt!

Aber vom Auge zur Hand ist der Weg allzulange - Blühende Wiesen verdorren indessen zur Wüste!"

Die Kokette:

² Malmberg, 1961, pág. 214

*"Mit dem Leben spielen können, ist künstlerisch - Es bleiben genug der
Ausruhestunden für deinen komischen Ernst!"*

Die Weltdame:

*"Sehet, in mir schluchzt ewig ein malträtiertes Kindchen - Aber das rauschen meiner
Seide übertönt es!"*

*Von diesem Stück behauptete Peter selber, daß es "der Höhepunkt der Schmockerei"
sei. "Aber für die Snobs ist es gut genug, gerade das, was sie wollen", sagte er.
[...]³*

³ Malmberg, 23.4.1962

3.2.1. EL BOHEMIO PETER ALTENBERG

La vida de Peter Altenberg, como hemos visto en esta exposición es, ante todo, una vida bohemia. Como veremos más adelante, este estado espiritual se ve reflejado en todas las acciones de sus prosélitos⁴. Sintomático para la literatura de esta nueva bohemia de la *Jahrhundertwende* vienesa es la aparición de estereotipos propios o ajenos, tal y como lo apunta Kreuzer: "*die positiven Eigenschaften des Auto-, die negativen des Fremdstereotyps sind extrem superlativistisch*"⁵. Uno de estos estereotipos, que se alza como figura llena de cualidades negativas en una serie de bocetos de Altenberg es el "*Mittelmäßiger*" o mediocre, que da en el correlato francés título a uno de los textos incluidos en *Ashantee*⁶. Este ser negativo se caracteriza por su modo de pensar y por su modo de actuar. El diálogo afirma la inmediatez de la oposición y sugiere autenticidad, objetividad. La intención del autor se muestra clara: dar una función ejemplificadora, casi podríamos decir moral, a hechos concretos reales.

Podemos decir que Altenberg se constituye en el centro de esa nueva bohemia en la Viena finisecular. Esta nueva bohemia se manifiesta en su literatura de modo patente, en sus temas y sus motivos. Consideramos, por tanto, a Altenberg como máximo exponente de la bohemia vienesa y de igual modo

⁴ Ver capítulo sobre la bohemia.

⁵ Kreuzer, 1971, pág. 140

⁶ *L'homme mediocre*

consideramos como aspecto sintomático de la bohemia finisecular esa dicotomía que se hace patente de forma clarísima en la obra de Altenberg entre el desprecio por la sociedad y la necesidad de expresar la propia individualidad de su persona y de su obra; extremos de esa dicotomía que Spiel considera "*Individualität so ungehemmt wie möglich auszuprägen*" y "*auf das Engste zusammengeschart*"⁷, característicos del prototipo de vienés.

La reflexión de la propia individualidad es un elemento importante en la obra de Altenberg, que se manifiesta en multitud de ocasiones a través de ese rasgo autobiográfico que apuntábamos más arriba. A menudo, su obra presenta características propias que lo hacen diferenciarse claramente de la masa. En esa distinción individual, Altenberg veía un elemento clave para su vocación de poeta y así lo expresó en su boceto *Wesen des modernen Dichters*:

*Wenn du "belastet" bist wie alle anderen, sei es von diesen oder jenen Belastungen des Lebens [...] dann - - - bist du wie alle anderen und demnach kein Dichter! Wozu brauchte man eigentlich dich dann?!
Denn der Dichter soll in irgendeiner Art und Weise (von mir aus sogar pathologisch-dekadent oder sogar schon ein wenig abnormal) von den Vorurteilen des allgemeinen Denkens und Empfindens befreit, erlöst sein, zum Wohle der Gesamtheit!*⁸

En su obra tardía esta diferencia respecto al resto de los poetas finiseculares se ve cada vez más acentuada, debido en ocasiones, a sus propias circunstancias personales, y a su condición de bohemio, estado espiritual que le lleva a mantenerse fuera de la sociedad establecida en la Viena finisecular. El gusto por

⁷ Spiel, pág. 110

⁸ Altenberg, 1979, pág 167

la provocación y la frustración que nace de la antítesis entre el yo y la masa y que Mühsam propone como nuclear en la actitud del bohemio "Die Verzweiflung über die Unüberbrückbarkeit der Kluft zwischen sich und der Masse, die Wut gegen den vertrottelten Konventionsdrill der Gesellschaft mag natürlich den Bohèmien oft genug zum bewußten Auftrotzen gegen das Gewöhnliche verführen, das sich in der brutal zur Schau getragenen Unterstreichung des Anderssein äußert⁹, ha sido también propio del poeta Peter Altenberg.

Aquello que condiciona el sueño de un futuro ideal en Altenberg es el hecho de la duda que le supone la falta de disponibilidad para el desarrollo que descubre en sus coetáneos. Altenberg no sigue los imperativos de la sociedad burguesa¹⁰-imperativos determinados en muchas ocasiones por el éxito editorial-, sino que permanece fiel a sus ideales bohemios, prescindiendo de la catalogación que le ofrece el público. En una sociedad, en la que el autor no es considerado como tal, ese sueño queda latente en una fuerza innata que le hace continuar con su obra, a pesar del fracaso que supuso su tercera obra, *Prodromos*. Una vez más podemos constatar cómo ese estado espiritual puro al que aspiran los bohemios y en el que se sitúa Altenberg, hace que nuestro autor permanezca fiel a sus postulados y no se deje viciar por los parabienes que la sociedad le ofrecía.

Su boceto *Parabel* muestra el optimismo de Altenberg en que ese sueño de desarrollo pueda llevarse a cabo y el consuelo de que esa evolución es posible, de

⁹ Mühsam, pág. 9

¹⁰ Sintomático para ilustrar ese alejamiento de la sociedad en todos los campos de su vida es que Altenberg nunca quisiera volver a aquella alta-burguesía que le había visto nacer, ni a los entornos geográficos en los que se movían los pertenecientes a esta clase social. Altenberg solamente pasó los primeros años de su vida como artista en Gmunden, la localidad de veraneo donde en su infancia disfrutaba de la época estival junto a sus padres y hermanos, y ya luego nunca volvió a ella, sino que preferiría pasar sus vacaciones en los cafés de las afueras de Viena y del *Prater* vienes.

igual modo que el mono, a quien considera "elender Dekadent", consigue, gracias a la evolución en especie humana, andar sobre dos pies.

Ese "forcierte Selbstbewußtsein"¹¹ que aparece marcado en muchos de los textos de Altenberg, parece tener una motivación psicológica. Esta conciencia propia ayudó a Altenberg en los momentos de necesidad y conflicto interior que nacieron debido a la incomprensión de la opinión pública y que acabaron con su vida en 1919, configuró esa estilización hacia la figura del profeta, del maestro, del filósofo. Esto le llevó a familiarizarse con la filosofía de Sócrates y a considerar la escuela de los peripatéticos griegos con burla irónica. Estos elementos se constituyeron el punta del iceberg contra la idealización del *Café Herrenhof* en "*Spätblüte der spätantiken Peripatetikerschule*"¹². Friedell aprovechó la oportunidad que le dió Altenberg para compararlo con Diógenes¹³. filósofo griego a quien Altenberg se acercó a través de su obra¹⁴.

Sloterdijk en su estudio psicológico sobre la literatura -*Literatur und Organisation von Lebenserfahrungen. Autobiographien der Zwanziger Jahre*- ve en el papel de marginado una condición relevante para la autorreflexión:

Der Außenseiter, als Subjekt eines "unordentlichen", gestörten Lebens, steht in viel größerem Maß als der Eingefügte unter Reflexionsdruck, denn er ist derjenige, der an vielen Stellen "gestolpert" ist, dem viele Störerfahrungen zugemutet wurden und

¹¹ Kreuzer, 1971, pág. 50

¹² Dubrovic, pág. 97

¹³ Durante toda su vida, Altenberg leyó y estudio con gran interés toda la obra de Diógenes.

¹⁴ Véase Freidell, 1921

der die gesellschaftlichen Ordnungsangebote für sein Leben nicht hat akzeptieren können.¹⁵

Esta tendencia reflexiva se hizo patente en Altenberg en los últimos decenios de su vida. Cada vez más, esta autorreflexión se convierte en género literario dominante en su obra, hasta llegar a un estado de eremita, bien sea provocado por sus largas y numerosas estancias en centros psiquiátricos o por el retiro que su enfermedad le suponer, consecuencia del aislamiento que significó la falta de aceptación por parte de la sociedad vienesa finisecular.

Sloterdijk indica en su obra un acercamiento a esa relación entre estas crisis y la autorreflexión del autor. Este análisis es perfectamente aplicable a la personalidad de Peter Altenberg, para quien estas graves crisis neurológicas supusieron la consecuencia de su reflexión vital.

Es ist eben nicht so, daß neben der Praxis überall ein Spiegel steht, in dem ich mich sehe, während ich etwas tue, und die Nachttischlampe der Selbsterfahrung brennt nur selten. Es sind ganz bestimmte Krisen, in denen das Individuum unter den Zwang gerät, in den Spiegel zu blicken und sein verletztes Bewußtsein unter einem reflexiven Licht zu betrachten.¹⁶

Característico de esta fase de graves crisis de Altenberg, producida como ya hemos dicho por la constante reflexión, es la valoración ambivalente de la excentricidad. Y parece que estas crisis personales son reflejo de lo que históricamente ocurre en la vieja Europa en el mismo espacio temporal; la I Guerra Mundial de 1914 y la Revolución Soviética de 1917 o, en Austria, el

¹⁵ Citado según Kalab, 1991, pág. 56

¹⁶ Citado según Kalab, 1991, pág. 57

Umsturz, marcan el inicio de unas profundas transformaciones sociales que condenan a la sociedad literaria bohemia a su extinción irremisible.

3.2.2. PÉTER ALTENBERG Y LA LITERATURA DECADENTE

El espacio cultural que rodea el fin de siglo vienés, es, sin duda alguna, la Europa de los Habsburgo, "entorno que fue un conjunto de ideas, sentimiento e ideas sentimentales, que con un cierto componente mesiánico, configuraron la existencia de los pueblos centroeuropeos en una unidad de destino"¹⁷. En este espacio se concentran corrientes, estilos y creaciones que generan un importante número de hombres, quienes configurarán la nueva cultura europea. También se había incubado una de las versiones más legítimas de la Ilustración europea -la Restauración y el Biedermeier-, que desembocó en una serie de hombres ilustres en el campo de la medicina -Freud entre otros-, así como en el decadentismo pictórico de Klimt o Schiele, que tienen como atmósfera un "escatológico sentimiento cultural: el llamado "alegre apocalipsis" de la Viena cacania"¹⁸. De este sentimiento cultural que se constituye en elemento configurador de la nueva cultura europea, es fiel seguidor, e incluso podemos decir, cofundador, Peter Altenberg.

Peter Altenberg es bohemio y también es decadente; pero no es un decadente en estado puro. "La pureza de lo típico no se da en ningún individuo. Sin embargo, su obra, como la de tantos otros decadentes es efectivamente un intento de autoconcienciación, un ejercicio de auto-observación, una reflexión sobre la

¹⁷ Vega, 1992, pág. 138

¹⁸ Vega, 1992, pág. 140

propia personalidad, elementos estos que constituyen un factor importante en el modo de vivir y crear de la *decadencia*.

Por otra parte, esta auto-observación es un intento de afianzamiento en una existencia en la que el individuo, por una parte, se siente extraño, alienado, desasociado y marginado y, por otra, amenazado en su intimidad por el avance de lo colectivo. A pesar de que esta extrañeza y alienación provienen de factores sociales, económicos y culturales, la reflexión y el intento de integración pasan a través del individuo. La integración es una tarea de autointegración. De este enfrentamiento con el propio yo deriva la crítica de la cultura y de la sociedad que Peter Altenberg ha ejercido con suma lucidez, constituyéndose en un pensador moralista y en un gran conocedor de las motivaciones culturales de su época"¹⁹.

"El artista que no logra abrirse paso a través de los convencionalismos de la sociedad establecida se coloca al margen de la misma, a la que considera poco sensible frente al arte y la literatura, pero está dispuesto, no obstante, a conciliarse en caso de entendimiento. El que, sin ser artista, nace integrado socioeconómicamente pero culturalmente marginado, se constituye en dandi"²⁰. Este estado, junto al de bohemio -aquél que se sitúa fuera de los parámetros de la sociedad establecida-, será el que constituya la persona de Peter Altenberg. "Mientras el bohemio rechaza el sistema estético de la burguesía, el elegante rechaza sus esquemas moral y social. Sus perversiones, su cinismo, su esteticismo

¹⁹ Vega, 1985, págs. 24-25

²⁰ Vega, 1985, pág. 57

y finura resguardados por una cuenta corriente, son el símbolo de su rechazo al sistema"²¹. Otto Mann en su definitiva monografía sobre el tema escribe:

*Da die Menschen zu sehr im Begriff sind, bloß nützlich zu werden, Kraftsummen und berechenbare Faktoren in einem wirtschaftlichen Getriebe, wünscht sein Sondergefühl seine Würde als Kulturwesen, als Selbstwert unangetastet; und indem er in dieser Welt realisiert, protestiert er gegen deren fortschreitende Entseelung.*²²

Peter Altenberg, quien en su obra describe a "*altösterreichische Menschen*"²³ e incide en su propio universo vital, se incluye, con su prosa, en la tradición del folletín vienés, que ya había vivido su culminación con la colección de Stifter publicada en 1884, *Wien und die Wiener*. Junto a esta tradición, Altenberg bebe de una segunda fuente: el poema en prosa francés. Al comienzo de su primera publicación *Wie ich es sehe*, hace referencia al poema en prosa, tan de moda en aquella época en París, de la cual fuera fiel seguidor Marcel Proust. Pero mientras los textos franceses están llenos de rasgos simbolistas, en la obra de Altenberg, parece que queda todo abierto:

Er konnte sich auf Grund des Durcheinandermischens optischer und akustischer Eindrücke wie Huysmans "alchimiste de génie" fühlen, dem es gelang, auf kurzem Raum die Sunstanz des Romans zu erhalten. ²⁴

Por otra parte, en la obra de Altenberg se manifiesta una serie de elementos referidos al *Stoff* y a los motivos de su escritura que están en concordancia con el sentimiento final de una cultura, componente fundamental de la decadencia. La

²¹ Vega, 1985, pág. 57

²² Véase O. Mann, 1962

²³ Bahr, 1897, pág. 15

²⁴ Schäfer, pág. 83

figura que se corresponde con el tipo decadente de mujer *-femme fatale-*, Peter Altenberg la presenta como el tipo de niña adolescente *-das süße Mädl-*.

El fragmento de su boceto *La Zarina*, incluido en la colección *Was der Tag mir zuträgt*, ilustra la idea expresada arriba en la medida que el autor es capaz de vislumbrar en una niña de la calle las características propias de la *femme fatale*. Los dos textos que siguen ilustran esta idea; el primero corresponde a un fragmento de su boceto *La Zarina* y el segundo -.

A.L. (Adolf Loos) und P.A. (Peter Altenberg) sahen sie zum ersten Male in dem Auslagekasten für Photographien am Kohlmarkt. Sie starrten schweigend das Vollkommene an, begannen sogleich alle Frauen zu hassen, die bisher in den ihren Lebensweg getreten waren, und verachteten sich selbst, daß sie es hatten so billig geben können. La Zarina! ²⁵

También este fragmento de *Mitzi von der Lamingson-Truppe*, que pertenece a la colección *Bilderbögen des kleinen Lebens*, refleja la misma idea, más acentuada, ya que en este caso el autor describe el comportamiento propio de una *femme fatale* en una niña de quince años.

*Ich sah dich tanzen in einer "Dänischen Truppe";
Du warst 15 Jahre alt, lang dünn, aristokratisch!
Du wurdest täglich blasser, blasser - - -
Du trankst Champagner mit Kavalieren und sangst!* ²⁶

Esta técnica llena de rasgos impresionistas y puntillistas, comparada a aquella desarrollada por los pintores franceses de fin de siglo, llevó a Altenberg y

²⁵ Altenberg, 1993, pág. 55

²⁶ Altenberg, 1993, pág. 44

a sus contemporáneos a acercarse de nuevo a la naturaleza y a redescubrir su realidad. Esto hace que sus poemas en prosa, llenos de un deseo de alcanzar lo que él llama "*blaue Ferne*", le lleven a convertirse en un nuevo naturalista, pero no con una fuerza capaz de fusionar ese naturalismo con las nuevas corrientes literarias. Una de estas nuevas corrientes es sin duda, la decadencia, que se hace patente, a pesar de que la época en la que vive Altenberg permanece fiel a la línea naturalista-impresionista.

Atendiendo a la personalidad de Altenberg, que corresponde a la de un *Bohemien erster Güte*, afloran en su obra momentos decadentes como por ejemplo, una absoluta falta de forma -tal y como lo contrasta Friedell-, una inexistencia de género, una línea barroca de pensamiento y una excitada retórica²⁷.

*Die ungemähten Wiesen rochen stark wie Waldmeister im Mai. Die braunen Wege
begannen zu glänzen wie Glaserkitt. Die Kieselhaufen an der Straße wurden
reingewaschen, und die Pappeln erzitterten und tranken Regen - - -* ²⁸

Para la mayoría de los críticos de la literatura vienesa finisecular que han trabajado en la obra y la personalidad de Peter Altenberg es desmedido juzgar a ese *enfant terrible* de la literatura vienesa de cafés un defensor de la literatura decadente ya que solamente se descubren en su obra momentos concretos de decadencia, tales como las figuras de la *femme fatale* y la *femme fragile*²⁹. Según estos autores, Altenberg adolece de importancia en el movimiento decadente de la literatura austriaca de la *Jahrhundertwende*; pero esta falta de importancia no se

²⁷ Véase Friedell, 1992, pág. 128

²⁸ Altenberg, 1993, pág. 19

²⁹ Véase Reichenbacher, pág. 129

debe a su *Lebenshaltung*, ya que hablamos de un autor cuya vida está repleta de rasgos decadentes.

Sin embargo Ringel le etiqueta de decadente, tal y como se desprende de la siguiente cita. Considera decadente al autor que solamente se hace necesario para los enfermos y desvalidos y no aquél que es leído y aplaudido por los sanos, por los establecidos en la sociedad burguesa.

Der ist kein Dichter, der für die Gesunden, Befriedigten dichtet, die brauchen ihn nicht! Ein echter Dichter sagt das, woran alle anderen Kranken leiden, daß sie es nicht aussprechen können und dürfen ³⁰

³⁰ Camillo Schaefer, 1992, pág. 10

3.3. PERFIL PECULIAR Y ESPECÍFICO DE PETER ALTENBERG: EL CULTO A LA FEMINIDAD

Altenberg es un personaje muy marcado por las mujeres a lo largo de toda su vida. Dado que, como hemos visto, la biografía, lo biográfico ha tenido una impronta tan marcada en su escritura, es normal que la experiencia de lo femenino sea una de las características de su fenomenología literaria. Visto desde una perspectiva superficial, parece que nuestro autor no tuvo suerte con ellas. En las relaciones que Altenberg mantiene con las mujeres se manifiesta la verdadera bohemia. Si la relación interpersonal del bohemio viene caracterizada por la provisionalidad y lo efímero, en pocos autores de la literatura universal se podrá constatar una mayor dimensión de lo bohemio en este aspecto de la relación entre sexos, que en Peter Altenberg.

No busca a sus compañeras en sus círculos de amistad, tal y como es propio de la sociedad. Él, movido por esa filosofía marginal -los postulados de la bohemia-, busca a sus compañeras de camino en locales públicos de alterne y cabarets.

La trayectoria espiritual que se manifiesta a lo largo de su vida respecto a las mujeres pasa de su amor profundo, un amor espiritual en el que no cabe el sexo, hasta el odio más marcado, tal y como defendiera Weininger a lo largo de su vida.

Este perfil tiene una variante en Peter Altenberg que parcialmente se corresponde con uno de los rasgos del tipo de hombre de esta decadencia moral al que Peter Altenberg ha añadido una característica particular. Queremos exponer un estudio del tema femenino en la obra de Peter Altenberg para cubrir lo que consideramos una laguna existente en este aspecto.

3.3.1. ¿FRAUENLOB O FRAUENHAß?

Entre los años 1896 y 1901, la prosa de Altenberg revela una clara preferencia por la temática referente al género femenino, de tal modo que Egon Friedell apuntaba en 1912:

Die Frau steht im Zentrum aller Dichtungen, die Peter Altenberg damals geschrieben hat und die er jemals schreiben wird. Er hat eigentlich niemals etwas anderes beschrieben als die Frauen, die Männer sind blaß gezeichnet. Sie sind nur da, damit sich die Frauenseele in ihnen reflektiere; also gerade umgekehrt wie bei allen anderen Dichtern.¹

Estos son los años en los que el poeta manifiesta a través de sus escritos su *Frauenkult* trovadoresco que los *Minnesänger* habían sancionado como actitud vital y temática literaria y en los que establece su reputación como trovador moderno, como "*Troubadour der Frauenseele*"². Su enfática defensa de los superiores poderes intuitivos e instintivos de la mujer, nacen del reconocimiento del género femenino como condición más cercana a la naturaleza y a la esencia de la vida, y de su creencia en la capacidad femenina de ennoblecer y elevar espiritualmente al hombre a través de su perfección psíquica y de su refinamiento espiritual, extremos éstos esenciales en su culto a la mujer o *Frauenkult*. Son estas tesis las que justifican la breve descripción que de Altenberg hace Friedell

¹ Friedell, 1992, pág. 175

² Randak, pág. 49

como "*der Positivdruck der Frauenphilosophie Weiningers*"³. Recordemos aquí que Weininger es probablemente el más conocido misógino vienés de la época. Esta tendencia expresada por Friedell en la que contrapone el *Frauenkult* de Altenberg con la filosofía misógina de Weininger, perdura hasta nuestros días y así lo muestra Nike Wagner en su obra *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, en la que ilustra ambas tendencias de la siguiente forma:

*In Wien ist es der junge Philosoph Otto Weininger, der der Frauenfeindlichkeit extremen Ausdruck gibt; in Wien dichtet aber auch der Troubadour der Frauenseele, Peter Altenberg, sein überschwengliches Frauenlob.*⁴

Aún así, el culto a la mujer que expone Altenberg durante estos años no es un culto sin reservas; incluye imágenes de la mujer como devoradora de hombres o como servidora sexualmente encarnada, recordatorio del aspecto más oscuro de su ser; imágenes estas más parecidas a la filosofía de Weininger que al culto que de ellas despliega. Incluido en la serie *See-Ufer, Roman am Lande*⁵ muestra a un criado -Georg- sumiso a los deseos de la mujer de su patrón, mientras que Assarow es la víctima de Madame Oyasouki. Se trata pues de las variaciones que Altenberg hace de la *femme fatale*, cuyos voluptuosos encantos utiliza como medio de subyugación del hombre y que son una reminiscencia de la salvaje sensualidad que mostrara Klimt en su Judith. En su libro *Was der Tag mir zuträgt* leemos en *Tulpen* cómo la mujer tiene la capacidad de destruir al hombre psicológica y emocionalmente, es decir, de subyugarle hasta formas extremas de angustia mental y emocional. Y a la vez dice Altenberg, la mujer es la única

³ Friedell, 1992, pág. 178

⁴ Nike Wagner, pág. 9

⁵ Altenberg, 1997, págs. 52-53

capaz de determinar la seguridad del hombre, la estabilidad psicológica y emocional: "*Nur Weibesliebe ist unseres Wahnsinns Herrin*". En otro lugar de este mismo libro su actitud positiva hacia la mujer se ve en entredicho al describirla como "*armselige Erpresserin*", como opresora que debe asegurar el amor de un hombre para mantener su propia existencia. Es más, revela una actitud de las mujeres asociada a los postulados filosóficos de Weininger, para quien el hombre está hecho para guiar el destino femenino, mientras que considera a la mujer desprovista de toda fuerza para influir en el suyo propio.

En su colección de aforismos *Die Liebe*, en la que anticipa en clave cáustica y humorística un acercamiento a su obra tardía, expone que una explotación mutua es la base de toda relación humana, a excepción de aquella que existe entre un abuelo y su nieta y así lo expresa en *Wahrheit*: "Großpapa und Enkelin --- einzig unverlogene, wahrhaftige Beziehung zwischen zwei Menschenseelen⁶!"

En *De Libertate* sugiere, de manera parecida a como hará en su obra posterior, que el hombre soltero es más afortunado que aquel relacionado con un miembro del sexo opuesto. "Nicht um die Geliebte weinen, die du verloren - um die weine, die dir geblieben sind⁷!"

Ya en su primera obra encontramos rasgos evidentes que nos hacen ver de forma clara su evolución hacia una pronunciada misoginia en su obra tardía. Para catalogar a Altenberg como un moderno trovador -personaje que él mismo se forjó para ganar en popularidad en piezas tales como *Gedichte an Ljuba*, en la que adopta la actitud imaginaria y poética del *Minnesänger* y en la que lamenta la

⁶ Altenberg, 1979, pág. 90

⁷ Altenberg, 1979, pág. 90

degradación del ser a causa del amor cortesano de la sociedad actual- es necesario simplificar en demasía su vida y su obra.

Su actitud de desprecio hacia la mujer ofrece una perspectiva centrada en las relaciones entre sexos opuestos y la posición de la mujer en la sociedad vienesa y austriaca del fin de siglo.

En *Nachfechungen* escribe respecto de las mujeres y de su egoísmo: "Frauen wollen nie unser Glück, sondern ihr Glück, nur hoffen sie, daß ihr Glück unser Glück sei! Ja, wenn wir sie genug gern hätten! Aber haben wir⁸?!" El egoísmo femenino del que habla Altenberg lleva implícito el sufrimiento de los hombres, ya que parece que no concibe a la mujer sin un compañero del sexo masculino.

La ambivalencia de Altenberg respecto a las mujeres podría explicarse, por ejemplo, desde el punto de vista de su experiencia personal; en este sentido es interesante ver el papel que Paulina Engländer, su madre, juega en su vida y cómo lo percibe y lo describe en la serie *Revolutionär*⁹, en la que muestra a una madre insensible, a una mujer más bien ignorante y muy agresiva con su marido, con sus hijos y con los criados de la casa. En *Mama* la recuerda lleno de melancolía; con más afecto, por su capacidad de sacrificio y por su devoción en los primeros años de su vida, no sin hacer una crítica a su vida frívola, despreocupada de sus obligaciones. Quizá podríamos vislumbrar cierto complejo yocástico de Paulina hacia su hijo, que al igual que en el mito de Edipo, siente la misma predilección y superprotección hacia Peter, como hiciera Yocasta con su hijo Edipo.

⁸ Altenberg, 1979, pág. 82

⁹ Altenberg, 1979, págs. 13-39

Meine Mama ist tot. Nichts von ihr ist übrig, sie ist aus der Welt verschwunden.

Wenn sie für das Theater, eine Soiree, einen Ball frisiert, angezogen wurde, war ich als Kind verzweifelt und wie in Todesangst. Ihr Weggehen abends aus der Wohnung kränkte mich unbeschreiblich. [...]

Hier also, um diese stille Stunde, war meine schöne Mama in unendlichen Leiden gelegen, hatte mich zur Welt gebracht. Ich hörte gleichsam mein erstes Winseln, sah Mama zu Tode erschöpft von ihrer Lebenspflicht. [...]

Mama ist tot. Nichts von ihr ist übrig. Sie ist aus der Welt verschwunden auf Nimmerwiedersehen. Sie hat mir einen gesunden Leib, Intelligenz und Seele mitgegeben, also ihre Verpflichtung als Mutter ideal erfüllt.

Sie ruhe in Frieden---.¹⁰

De igual modo ocurre con la breve descripción que de ella hace en su *Selbstbiographie*, donde la recuerda como una bella y delicada dama. Sin embargo, no parece que sus sentimientos sean del todo acertados, ya que aunque comienza su boceto "Meine Mama war ehemals eine zarte, wunderschöne Dame mit edlen Händen und Füßen und schmalen Gelenken. Wie eine Gazelle.", continúa no teniendo tan buenas palabras para ella, cuando dice que al traer su padre una bella niña inglesa para que la recogieran en el seno familiar, "Meine Mama sah, daß es wirklich das schönste Mädchen Englands sei, und sagte ganz traurig: "Wird sie nun bei uns bleiben müssen?!" In Folge dessen war mein Vater so gerührt, daß er das "schönste Mädchen Englands" wieder in die Heimat zurückschickte."¹¹

¹⁰ Altenberg, 1979, págs. 154-155

¹¹ Altenberg, 1979, pág. 83

Solo con buenos sentimientos la recuerda lleno de añoranza en *Vöslau* de la que dice recordando los días felices de su infancia en los que pasaba temporadas en esta pequeña población austriaca:

*Nur meine wunderschöne Mama, die mich im Damenbade sorgsam auf ihren Armen wiegte, ist längst nicht mehr. [...] Meine Mama hielt mich zärtlichst mitten im Teiche, der für mich ein Ozean war! Sie verschwendete ihre romantische Zärtlichkeit an ein egoistisches, verständnisloses Kindchen, das ihren Hals in Angst umklammerte.*¹²

Parece que el objetivo de Altenberg, tanto en su vida como en su obra, es percibir el ideal dentro de lo real; para dar sustancia a sus *Märchen des Lebens* o para realizar su *Romantik des Alltags*. En su obra pretende resolver la tensión existente entre estos dos opuestos "*Ideal und Leben*". Sus mujeres también vacilan entre estos dos polos. En *See-Ufer* las contempla desde la periferia de la vida; su objetivo son las mujeres de mediana edad y de clase media que pasan los veranos fuera de la ciudad con los niños, mientras los maridos permanecen en la urbe trabajando. Wysocki describe a esas mujeres "*von der männlichen Geschichte ausgeschlossen*"¹³, excluidas del proceso de toma de decisiones que dicta el curso de la historia y de sus propias vidas. Altenberg reconoce, en los rostros de todas las mujeres, de cualquier edad y condición social, una sed de experiencias, y así lo describe en el boceto *Familienleben*, incluido en su libro *Wie ich es sehe*, en el que sugiere la figura de una dama llena de belleza impasible por la que parece que no ha pasado ninguna experiencia a lo largo de toda su vida.

Sie war eine Dame mit unzerstörbaren feinen Zügen. Die Schönheit hatte sich gleichsam zu dem "aristokratischen Zug" versteinert. Sie sah aus wie ein Mensch,

¹² Altenberg, 1979, págs. 213- 214

¹³ Wysocki, pág. 26

wenn er zu der Zeit sagt: "Du allein machst mich alt, Du allein, sonst Nichts! Ich habe nichts genossen, Nichts erlebt ---" Sie konnte nicht einmal pathetisch sagen: "Ich habe gekämpft und gelitten --!" Womit hätte sie denn kämpfen sollen?!¹⁴

Además de su enorme deseo por participar plenamente en todos los aspectos de la vida, las mujeres de Altenberg a menudo demuestran una tendencia a lo trascendente. Para su creador ambos niveles son aceptables ya que a través de ellos revela la realidad mundana de sus vidas y responde a sus sueños imposibles, mostrándolas llenas de ideales románticos, tal y como hace prácticamente en la totalidad de la colección *Was der Tag mir zuträgt*¹⁵.

Esta ambigüedad inherente al autor respecto a las mujeres podría ser un resultado ecuánime de su sentido de las mujeres y de la capacidad ideal de estas aliada con la realidad en la que viven; de tal manera la refleja en su *French aphorism*:

*Il y a un mystère, qui nous fait vivre --- la femme!
Il y a une réalité, qui nous fait mourir --- la femme!¹⁶*

Para explicar la ambivalencia de Altenberg respecto de las mujeres en términos de su experiencia actual y de su polarizada *Weltanschauung* -busca resolver la tensión existente entre ideal y vida- es esencial evaluar su mencionada condición de bohemio, de marginado dentro del contexto social y cultural.

¹⁴ Simpson, pág. 70

¹⁵ Ver por ejemplo sus bocetos *Theaterabend, Flirt, Des Dichters Freundin, Goisern, ...*

¹⁶ Altenberg, 1979, pág. 108

En un análisis histórico del estado social de la mujer, Nike Wagner subraya la posición subordinada de la mujer en la sociedad burguesa europea del siglo XIX:

*Zentrum dieser bürgerlichen Ideologie ist die Überzeugung von der Dominanz des Mannes in der Gesellschaft. Er bestimmt den ideellen Rang und die soziale Funktion des anderen Teils der Menschheit, der Frau. Damit bestimmt er auch über das Verhältnis der Geschlechter und über die Moral, die das geschlechtliche Verhältnis regieren soll. Wesentlicher Bestandteil dieser bürgerlich-männlichen Geschlechtmoral ist die Übereinkunft darüber zu schweigen. [...] Außerhalb dieser familiären Struktur gibt es keine Normalität für die Frau, sondern nur die anormale d.h. amoralische Situation der unverheirateten Frau, auf die das Schicksal der alten Jungfer wartet, oder der unverheirateten Frau, die den verschiedenen Formen der Prostitution ausgeliefert ist.*¹⁷

Las ambiciones de las mujeres estaban, por tanto, severamente restringidas. En una sociedad dominada por los hombres -tal era la sociedad austriaca del cambio de siglo- la mujer estaba destinada a vivir una existencia subrogada y relegada a un mero estado de mujer objeto. Siguiendo los pasos de los naturalistas, que, tal y como apunta Nike Wagner, fueron los primeros en intentar el cambio en la situación social y sexual de las mujeres y en desmitificar a la mujer, Altenberg propone un ataque frontal contra la imperante moral masculina burguesa.

Su defensa de las prostitutas¹⁸, por ejemplo, y su defensa de un acercamiento abierto a temas sexuales reflejan la crítica a esa moralidad masculina imperante en

¹⁷ Nike Wagner, págs. 12-13

¹⁸ Él, al igual que Karl Kraus, las considera víctimas inocentes de la hipocresía social.

la sociedad. En su obra *Prodromos* incluye un aforismo en el que defiende la libertad de discusión de temas sexuales:

Sexuelle Dinge nicht besprechen?!? Wie wenn der Botaniker sagte: "Wir wollen uns auf das Wurzelleben der Pflanzen nicht weiter einlassen ---." ¹⁹

Su *Frauenkult*, que nace de una positiva valoración de la mujer está claramente concebido desde su origen como una alternativa a esa moralidad y es la base que utiliza para revisar las relaciones entre ambos sexos. Al igual que Schnitzler, Altenberg reacciona en sus escritos contra el punto de vista funcional de la mujer, tan frecuente entre los hombres de la época. En *Zwei Fremde*, incluido en su libro *Wie ich es sehe*, Anita actúa como abogada de las mujeres:

*Was sind wir?! Brennholz
Man zündet uns, Wir brennen, wärmen -
Aber eigentlich sind Wir Etwas, was Niemand
weiss --- Bäume! [...]
Etwas in die Welt hinein Wachsendes sind Wir,
in einem Walde, wo kein Mann geht und Alles
still ist. Nicht zerhacktes Brennholz!²⁰*

Altenberg contrapone el punto de vista de la sociedad sobre el papel de las mujeres que las contempla con un sentido de finalidad, con un sentido de garantizar la continuidad de la sucesión familiar, como "*schöne Zwecke*" que sirve al hombre para satisfacer las necesidades sexuales y sugiere cuánto más grande sería su valor si les dejasen libertad para poder crecer y perfeccionarse ellas

¹⁹ Altenberg, 1979, pág. 134

²⁰ Altenberg, 1979, pág. 21

mismas. Altenberg argumenta en *Zwei Fremde* que su misión espiritual es mucho más noble que el mero servicio biológico que prestan al sexo opuesto.

Y de igual manera apuntamos aquí la crítica que Altenberg hace de aquellos hombres que tienen una muy baja estima de las mujeres:

*Wie der Bauer sein Kartoffelfeld betrachtet Ihr die Frau. Etwas, was Ihr sätet um zu ernten.*²¹

²¹ Altenberg, 1979, pág. 155

3.3.2. LA FEMME FRAGILE Y LA SUBLIMACIÓN DE LA NEUROSIS SEXUAL

La subordinación histórica de la mujer en la sociedad, su tratamiento como ser inferior al hombre social, biológica e intelectualmente ha dado multitud de textos teóricos y tratados filosóficos en la segunda mitad del siglo XIX, en los que el hombre parece querer remediar esa ignorancia ampliamente extendida sobre la mujer²². Las imágenes estereotipadas de la mujer que abundan en la literatura vienesa de la *Jahrhundertwende* pueden considerarse a la vez como intención solapada de una parte de los hombres por descubrir el enigma del sexo opuesto, tal y como apunta Nike Wagner:

Die klassische Typologie des literarischen Fin de siècle Weibes kennt jedoch weniger Rücksicht auf das subtile Zusammenspiel psychischer und sozialer Faktoren die eine Figur über den Typus hinaus lebendig machen kann. Das Rätsel Weib wird gelöst, nicht indem die Frau differenziert, sondern indem sie simplifiziert wird. ²³

La oposición de dos estereotipos -la *femme fragile*, por un lado y la *femme fatale* por otro- que caracteriza toda la creación literaria de la época, es representativa de las soluciones demasiado simplificadas que artistas y poetas proponen cuando por primera vez se enfrentan a la naturaleza femenina. Tal y como Friedell observa con acierto, el despreciar a la mujer bien como un ser

²² Véase Nike Wagner, págs. 75-76

²³ Nike Wagner, pág. 138

asexuado, bien como una virgen delicada y sensible o bien como un diablo, constituye más bien una explicación mitológica, ya que en ninguno de estos puntos de vista se toma como base factores ginecológicos, sino más bien "*das instinktive Werk der Frauen und das bewußte Werk der Dichter*"²⁴. Es más, Wagner defiende que tanto la *femme fragile* como la *femme fatale* son de hecho, transfiguraciones de los deseos eróticos.

*Der Sexualangst und Sexualablehnung auf der einen Seite entsprechen die Sexualekstase und Sexualüberschätzung auf der anderen. In beiden Fällen ist ein entrealisiertes, enthumanisiertes Kunst-Geschöpf das Resultat.*²⁵

Cada uno de los tipos de mujer, tanto la asexuada *femme fragile* como la exageradamente sexual *femme fatale* es un aspecto de los que Wagner denomina "*künstlerische Selbsttherapie*", es decir, cada uno representa la sublimación del ansia y la neurosis sexual del artista:

*Vor der spiritualisierten, infantilisierten Frau kann keine Angst aufkommen, und einer übersexualisierten Frau zu unterliegen ist schließlich keine Schande.*²⁶

En su estudio sobre la *femme fragile*, aquella pálida, delicada e idealizada imagen de la mujer que llena la literatura con los románticos, Thomalla la retrata como "*eine typische Gestalt der Dekadenz und des Ästhetizismus*"²⁷, como la sublimación de la enfermedad y la muerte y la personificación de la belleza particularmente estéril, característica de la literatura de decadencia. Thomalla esboza brevemente el origen sociológico de esta figura y la sitúa en parte como

²⁴ Friedell, 1992, págs. 177-178

²⁵ Nike Wagner, pág. 138

²⁶ Nike Wagner, pág. 149

²⁷ Thomalla, pág. 14

reacción contra la intención de la mujer de afirmarse y emanciparse, y en parte como un síntoma que nace de la necesidad del hombre de restablecer la hegemonía en un mundo que se siente incapaz de cambiar debido a su impotencia política. Pero el empeño de Thomalla estriba en querer demostrar que ambas, *femme fragile* y *femme fatale* son producto de la represión sexual de finales del siglo XIX y que la *femme fragile* tiene sus orígenes psicológicos en aquello que contempla como infantilismo sexual del artista²⁸.

De acuerdo con Thomalla, el tratamiento de problemas sexuales en la literatura garantiza una amplia audiencia alrededor del fin de siglo, especialmente en la sociedad austriaca, en la que, según esta investigadora, es habitual entre el público lector de clase media, la neurosis sexual.

Außerdem galt in den literarischen Zirkeln die erotische Lust am Erotisch-Komplizierten als Zeichen eleganten Raffinements, womit nicht nur die Spielarten der psychopatia sexualis von der Homophilie bis zum Sadismus gemeint waren: man kokettierte auch mit der eigenen Impotenz. ²⁹

Thomalla sugiere que el tratamiento de mujeres asexuadas que nacen de encuentros sexuales, está psicológicamente condicionado por la impotencia de sus creadores, entre los que Altenberg es un autor representativo y típico. En su caso, la naturaleza problemática del sexo es obvia y urgente. Mientras que en su obra temprana su revulsión hacia el acto sexual está implícita en su concepción ideal de marido -que debe ser custodio y amigo de su mujer y quererla como un padre o una madre quiere a sus hijos-, su obra tardía contiene una condenación violenta

²⁸ Véase Thomalla, pág. 74

²⁹ Thomalla, pág. 61

del acto sexual que resume en la carta que escribió a Lina Loos en los siguientes términos:

Lina, für mich sind Sie das Opfer der schamlosen Sexualität des Mannes, dem nichts heilig und künstlerisch ist, sondern eine Freß-Gelegenheit! Niemals hat man Achtung vor diesen aschblonden Haaren, diesen lieblichen Achselhöhlen mit dem unbeschreiblichen zarten und beglückenden Dufte, vor dem Schimmer dieser oft verzweifelten und jammernden Augen, vor diesem elfenbeinfarbigem Rücken der in einer edelsten elfenbeinfarbigem Rundung endete oder seine Krönung fand, vor diesen glattpolierten Beinen. Niemals wußte sie es dem Schicksale in exaltierter Weise zu danken, diesen ambarfarbigem Leib langsam in seine eigene Extase der Natur! Die männliche Eitelkeit, der männliche Wollust-Egoismus siegten über diesen mysteriösen und märchenhaften Welten und schaffen diese Dichtung Weib zu einer Kloake um für ihre überschüssige Säfte...

Fluch Ihnen!!!

Ihr PA³⁰

Como refuerzo documental a esta profunda aversión hacia al acto sexual, la carta de Altenberg resulta reveladora de su propio temperamento erótico. Randak sugiere que Altenberg es un maníaco-erótico y le trata como un *voyeur*, papel que resulta ser el más confortable y seguro para él. Para Randak, la actitud de Altenberg hacia las mujeres parece concentrada en las siguientes líneas:

Das Obers abschöpfen können ist alles! Die Tiefe, d.h. die stinkende Flachheit dem Philister.³¹

La belleza femenina y las sensaciones que produce su contemplación parecen bastar a Altenberg, para quien un paraíso lleno de perfecciones de deseos eróticos, largamente prometido, indica desilusión y sufrimiento.

³⁰ Friedell, 1921, pág. 181

³¹ Randak, pág. 132

En una carta escrita a Karl Kraus, tras la muerte de su joven amiga común y actriz llena de talento Annie Kalmar³², debido a una tuberculosis, Altenberg ataca frontalmente la premisa básica sobre la que se apoya la moralidad masculina imperante en la sociedad contemporánea, por la cual la mujer queda relegada a la posición de objeto sexual. Esto es, incidentalmente, lo que Weininger defiende firmemente atendiendo a la afirmación que asevera que "*das Weib sucht seine Vollendung als Objekt*"³³. Altenberg expone este aspecto de la moralidad masculina en una carta que dirige a Karl Kraus:

*Weil Ihr nicht die Kraft habt idealer Ziele, erniedrigt Ihr diese herrlichsten, gutmütigsten, erziehungsfähigsten, dankbarsten Geschöpfe zu Sexuellen Freaks, die dann an innerer Leere, an inneren Enttäuschungen elendlich zugrunde gehen müssen.*³⁴

Al igual que Schnitzler hiciera en su *Reigen*, Altenberg pretende desmitificar el sexo, para desvelar el vacío y la falta de sentido de una experiencia que, en su opinión, se inicia debido a los instintos básicos del varón. Dirigiéndose a todos los hombres del mundo, Altenberg se lamenta:

³² A ella dedica, tras su muerte uno de sus textos incluidos en la cuarta edición de su libro *Wie ich es sehe*, que sale a la luz en 1904. Esta edición está aumentada por lo que no debe sorprender que aparezca este texto escrito tras la muerte de Annie Kalmar en 1901.

Annie Kalmar

Geb. 1878, gest. 1901

Ideale Grabschrift:

Wie ein adeligstes Paradigma der eigentlichen Pläne des Schöpfers mit diesem Kunstwerk "Frau" wardst du, Lieblichste, in dieses "Tal der Unzulänglichkeiten" gesendet, Annie Kalmar!

Auf daß die Männer es lernten, an der süßen Anmut eines Lächelns bereits glücklichselig werden zu können!

Aber sie lernten es nicht!

Sie fraßen sich satt und entfernten sich.

Da zog denn der Schöpfer vorzeitig sein adeligstes Paradigma zurück, rief es wieder zu sich, da es doch unnütz war unter den Menschen! (Altenberg, 1979, pág. 46)

³³ Camillo Schaefer, 1979, pág. 73

³⁴ Citado según Simpson, pág 76

*Ich halte Euch Alle [...] für armseligste, tief, tief bedauernswerte Organisationen, die unter dem Drang eines bedürfnisreichen Schwanzes das Weib ersehnen wie ein Scheißen-Müssender den Abort ersehnt!*³⁵

Sea como fuere, Altenberg admite no tener objeciones hacia la plenitud sexual, que es la consecuencia psicológica de lo que él llama "*seelische Unentrinnbarkeit*", necesidad espiritual.

Thomalla sugiere que Altenberg adolece de "*Männlichkeitskomplex*", una carga que parece anticipar, cuando defiende de esta manera su actitud hacia los temas sexuales:

Ich weise es mit tiefster Entrüstung, mit hohnlachender Verachtung zurück, daß mir das mangle, was eine wahre Beziehung mit der Frau herstelle und wende diese Anklage vielmehr gegen Euch! ³⁶

Aún así, su predilección por la delicada y asexuada *femme fragile* es una medida de su neurosis sexual, y su vocación de amante platónico y su papel de *Minnesänger* constituyen un intento de sublimar esa neurosis.

El ideal de Altenberg de relación platónica entre ambos sexos está expuesto en la carta que escribe a Lina Loos, que ya hemos mencionado. En ella, argumenta que solamente el entendimiento y la cooperación mutuas son los elementos que constituyen la base de su ideal de "*organische Freundschaft*", que él define como delicada armonía en la que la mujer mantiene una relación de ayuda mutua con él en favor del personal perfeccionamiento y de la paz mental de

³⁵ Citado según Camillo Schaefer, 1979, pág. 79

³⁶ Citado según Camillo Schaefer, 1979, pág. 69

ambos. Esta filosofía está latente en toda la obra de Altenberg y denota el punto posterior de intersección entre su propia filosofía de los sexos y la de Weininger; filosofía ésta que aboga por una relación platónica entre el hombre y la mujer.

"*Sie haben noch etwas von den Troubadouren*", observa el marido de Paulina haciendo referencia a Altenberg en *Compliment de Coeur*. A través de esta caracterización Altenberg promueve la actitud del *Minnesänger* concebido como una figura ideal que presta servicio en favor del crecimiento de la sensible alma femenina. En el antiguo ritual de amor cortesano o *Ritterdienst*, -*Minne*- de los poemas medievales, Altenberg descubre a la vez, un modelo y un paralelismo de su *Frauenkult*. El *Frauendienst* medieval, patente en los escritos de Freidrich von Hausen y Heinrich von Morungen, envuelve la adoración hacia una noble dama, adoración por la que el poeta es capaz de sacrificarse. El amor que le ofrece a su dama es una humilde donación de sí mismo, sostenida únicamente por la promesa de misericordia y por su enoblecimiento espiritual; mientras que el *ethos* del amor cortesano es en sí mismo concebido como fe y virtudes cristianas. Y en este sentido es interesante hacer notar cómo Altenberg, desilusionado por una sociedad con mentalidad productora de bienes económicos, recupera tradicionales virtudes cristianas en su obra. Enfatiza el valor de la humildad, especialmente en el amor, e insiste que es más gratificante dar que recibir. Para reforzar esta idea recurre en muchas ocasiones a la paradoja del rico y el pobre que tantas veces sirviera de tema en el *Minnesang* y en los escritos cristianos, que defienden que la pobreza material da al hombre riqueza espiritual. Por ejemplo, en el boceto *Im Volksgarten*, donde describe el deseo de una niña por tener un globo azul para lanzarlo al cielo, desatendiendo los consejos de su tío que la anima a darle el globo a una niña pobre. Finalmente, la niña, al conseguir un

manejo de veinte globos, decide no lanzarlos al cielo y dárselos a la niña pobre que la contempla con envidia³⁷.

Al igual que los poetas cortesanos, Altenberg insiste en la importancia de un amor distante. Y al igual que los antiguos trovadores, a menudo vislumbra el amor como una maldición, una pasión potencialmente autodestructiva que lo consume todo. En la serie *Gedichte an Ljuba*, por ejemplo, adopta una metáfora que parece encontrar su origen, a través de Heinrich von Morungen, en la antigüedad y que compara la naturaleza y los efectos del amor con la atracción fatal que la mota de polvo siente por la luz.

Mientras que la serie *Gedichte an Ljuba* presenta la típica imagen de la habilidad de Altenberg de centrarse a sí mismo en el rol de trovador, es igualmente capaz de enfatizar las emociones en conflicto de la mujer enamorada de la misma manera que antaño lo hiciera la "frowenklage", el antecesor lírico del Minnesang.

Como reminiscencia del *Frauendienst* medieval, Altenberg también abunda en la idea de que el servicio a una dama favorece los bienes espirituales, del mismo modo que interpreta su *Frauenkult* en términos religiosos. Pero, mientras que el *Frauendienst* de los *Minnesänger* medievales es esencialmente religioso, el *Frauenkult* de Altenberg no persigue expresar o reafirmar la creencia religiosa.

Las relaciones platónicas y el *Frauenkult*, además de modelar la filosofía de Altenberg hacia el *Frauendienst* medieval, se presentan como sublimación de su

³⁷ Véase Altenberg, 1979, págs. 44-45

neurosis sexual. Su sentido de misión como poeta ofrece la posibilidad de retratarlo como "*die Neutralität der Dichterexistenz*"³⁸, término que utiliza Thomalla. Al igual que Rilke y Hofmannsthal, Altenberg se considera custodio del alma femenina:

*Ich besitze in mir alle Seelen, die im Sein des schweren Alltags so oder so verloren gehen, sich nicht ausleben, vor der Zeit ersterben. Siehe! Denn ich bin nichts anderes als Gottes Aufbewahrungsort für alle verkümmerten und zerstörten Frauenseelen. In mir leben sie alle weiter, das träumende Bürgermädchen, die traurige Gefallene, die Verstossene, die Verkaufte, die Alternde, die Bucklige, die Verrathene, die Hysterische, die Allzuschöne und die Allzuhässliche!*³⁹

Define al poeta como abogado del gran número de mujeres que sufren en silencio. Éste se mantiene lejos del hombre mundano debido a su gran comprensión intuitiva de las mujeres y a su función de reconocimiento de las mujeres y de auxilio en el proceso femenino de autoperfeccionamiento.

³⁸ Thomalla, pág. 65

³⁹ Altenberg, 1979, pág. 84

3.3.3. EL RETRATO REALISTA DE LA MUJER EN LA OBRA DE PETER ALTENBERG

Como hemos podido comprobar hasta ahora, la actitud de Altenberg hacia la mujer está desprovista de toda consistencia. El temor que siente de ella, que ya se hace patente en sus primeros escritos, va creciendo con el paso del tiempo, convirtiéndose en misoginia en su obra tardía. Sus últimas colecciones reflejan su desilusión por el hombre y muestran una extrema polarización de sus puntos de vista, proceso que se verá acelerado con la llegada de la I Guerra Mundial. Durante este tiempo, el tratamiento que hace de la mujer está falto de toda benevolencia y es descomprometido, sobre todo cuando intenta hacer de la mujer meros clichés. Por contra, los retratos de los primeros años, sobre todo aquellos que crea en *Wie ich es sehe*, son frescos y están llenos de vibraciones. Así lo plasma Friedell en su obra *Ecce Poeta*:

*Er sieht die Frau mit stereoskopischem Blick, als ein rundes plastisches Gebilde,
von allen Seiten.*⁴⁰

Sobre todo en su serie *See-Ufer* produce personajes que sean capaces de vislumbrar su capacidad de entendimiento de las mujeres y que lo hagan desde su

⁴⁰ Friedell, 1992, pág. 191

punto de vista. Su simpatía se vuelve hacia las esposas burguesas y sus hijas; niñas inmersas en el mundo de la clase trabajadora; actrices y prostitutas. Responde tanto a los sueños de juventud como a las desilusiones de la madurez, desde la que las mujeres son conscientes de haber dejado pasar la vida ante ellas sin haberla disfrutado. Comparte con Schnitzler el conflicto destructivo que en ellas se crea entre su ser más profundo y el papel que están obligadas a asumir en la sociedad.

En la primera parte de la serie, Altenberg adopta un acercamiento cronológico a la hora de explorar la naturaleza de la mujer en distintos estados de desarrollo, y lo demuestra a través de los títulos que da a los distintos textos: *Neun und elf*, *Zwölf*, *Neunzehn*, *Siebzehn bis dreißig*, *Fünfundzwanzig* y *Fünfunddreißig*. De tal manera, al dar más importancia a lo general más que lo particular y el anonimato de sus sujetos, Altenberg subraya su naturaleza representativa.

En *Neun und elf* Altenberg analiza el temperamento tan distinto de dos niñas, que son, tal y como reconoce en *Mein Lebenabend*, seres ficticios de dos amigas que tuvo durante sus estancias veraniegas en Gmunden. Mientras que Margueritta es extrovertida, Rositta está caracterizada por una profunda espiritualidad y un temperamento romántico, que la hacen más vulnerable a la hora de enfrentarse a la vida. En oposición a su hermana, ésta es delicada; parece tocada por los síntomas de la decadencia, que se manifiestan en su necesidad de sueño. Altenberg valora esta hipersensibilidad como evidencia de refinamiento espiritual.

"Margueritta ist die Menschenfreundin", sagte die Mutter zu dem jungen Manne, "Rositta ist anders - -. Sie liebt die Einsamkeit, die Natur und die Tiere. Jetzt hat sie ihr Herz einem gelben Dachshund geschenkt, Herrn von Bergmann. Sie hatte das Glück, ihm gestern vorgestellt zu werden. Sie hat heute die Taschen voll Würfelzucker für ihn - - - aber es ist eine unglückliche Liebe."

"Wieso unglücklich - - ?!" sagte das Kind, "ich liebe ihn ja! Ich denke immer an ihn - -. Das macht mich doch glücklich?!"

Rositta war neun Jahre alt, zart und bleich.⁴¹

En *Zwölf* el lector se enfrenta a una heroína de naturaleza bien distinta, caracterizada brevemente como *"das Kind mit den braunblonden Haaren und den Gazellenbeinen"*⁴². Mientras que su apariencia física es una variación del ideal de mujer de Altenberg, los atributos animales que le infunde el autor la retratan como a una niña de doce años que vive aún en un nivel instintivo. Contrasta su resolución y actividad con el letargo de una mujer mayor y desvitalizada, que personifica la esterilidad del Imperio austro-húngaro.

Sie stand da, mit dem großen unerschütterlichen Ernst des Fischers. Sie nahm das Fischlein von der Angel und schleuderte es zu Boden. Das Fischlein starb - - -. [...] Und doch lag im Antlitz des grausamen braunblonden Kindes eine tiefe Schönheit und eine künftige Seele - - -. Das Antlitz der edlen Dame aber war verwittert und bleich - - -.⁴³

Dentro del contexto de sus primeras obras, *Zwölf* es excepcional en su crítica del refinamiento exagerado y la hipersensibilidad, aspectos que aprueba en cualquiera de los textos de esta etapa. En este caso, la crítica de una dama culta de clase media se hace patente en el pez. Un paralelismo interesante se presenta en

⁴¹ Altenberg, 1979, pág. 7

⁴² Altenberg, 1993, pág. 7

⁴³ Altenberg, 1993, págs. 7-8

Beja Flor, donde una mujer, ya próxima a la madurez, siente que ha perdido la vida, pero sabe que le queda algo por lo que vivir, los animales.

*Sie war eine bleiche Dame von vierzig Jahren. Sie hatte eine Welt verloren. Sie besaß noch eine Welt.*⁴⁴

Su simpatía por los animales se convierte en su razón de ser y de existir. Altenberg revela la existencia de un estrecho lazo que se ciñe entre ella y un pez herido que cuida en el laboratorio, al que trata de devolver la salud, y sugiere similitudes entre ambas existencias. ¿No refleja la vida estrecha del pez la naturaleza de la existencia vacía de Stefanie? Y, aunque Altenberg la trata de manera amable, el texto nos reuerda que aquellas delicadas emociones que se esconden en cada mujer, responden a desilusión y oscuras esperanzas, como ya apuntara Altenberg en *Zwölf*:

*Aber diese zarte Regungen der Seele entblühen erst auf dem Grabe aller zerstörten Träume, aller getöteten Hoffnungen - - -.*⁴⁵

Las jóvenes heroínas de Altenberg en su serie *See-Ufer* nos dan una pronta referencia de su preferencia por las niñas. Esta inclinación queda manifiesta en las palabras de Albert Königsberg, una figura semiautobiográfica que expresa sus sentimientos del mismo modo que Altenberg:

*"Man wird über den Kleinen sprechen -", dachte der Sohn, "Gott wie fad, ich liebe nur kleine Mädchen, die haben Gracie, riechen gut und man kann sie auf die Haare küssen - - -."*⁴⁶

⁴⁴ Altenberg, 1993, pág. 34

⁴⁵ Altenberg, 1993, pág. 8

Es este tipo de atracción hacia las niñas, lo que hace que Thomalla defina a Altenberg como un ser lleno de una pronunciada anomalía sexual y de un exagerado infantilismo. Las muchachas pálidas y delicadas como Rositta, que siembran las páginas de su obra, son en opinión de Thomalla representación de la "*unschuldige femme enfant*" favorecida por tantos escritores de mediados del siglo XIX entre los que podríamos nombrar a Ruskin, Ernest Dowson o Edgar Allan Poe. Puras y asexuadas, no son otra cosa que una variación de la *femme fragile*, a quienes cierto tipo de hombres entregan sus confidencias en sus relaciones con el sexo opuesto. Y dice Thomalla respecto a este alejamiento de la mujer de la realidad desde su más temprana edad:

*Die Frau in ein kindliches oder ästhetisches Reich zu entrücken, war die sicherste Methode sie aus der Reichweite der Macht zu verbannen und ungefährlich zu machen.*⁴⁷

Quizá haya que considerar el compromiso de Altenberg con la joven de trece años Bertha Lecher también desde este punto de vista, es decir, como una manera de rodear el problema de su sexualidad.

*Mit 23 Jahren liebte ich ein wunderbares 13jähriges Mädchen abgöttisch, durchweinte meine Nächte, verlobte mich mit ihr, wurde Buchhändler in Stuttgart, um rasch Geld zu verdienen und für sie sorgen zu können, später. Aber es wurde nichts aus alledem. Nie wurde etwas aus meinen Träumen.*⁴⁸

Para tal menester, como apunta Thomalla, ¿qué mejor que un amor que no puede consumir? Para Altenberg, el conocimiento de la sexualidad implica la

⁴⁶ Altenberg, 1979, pág. 28

⁴⁷ Thomalla, pág. 75

⁴⁸ Altenberg, 1979, págs. 84-85

pérdida de inocencia, naturalidad y honestidad, virtudes de las que gozan todas sus jóvenes heroínas. En *Maske der Vierzehnjährigen*, incluido en su libro *Bilderbögen des kleinen Lebens*, Altenberg argumenta que, cuando la hipocresía se alza como componente esencial en las relaciones sociales, la habilidad de establecer el bien de la propia naturaleza se cultiva ya antes de la pubertad. Al identificar la corrupción de la propia naturaleza humana con la pubertad, etapa esencial en el crecimiento y desarrollo del ser humano, Altenberg subraya su trágica inevitabilidad. En la pieza *Nach dem Ball*, que precede inmediatamente a *Maske der Vierzehnjährige* en *Bilderbögen des kleinen Lebens*, Altenberg trata los problemas asociados a pubertad y vida adulta con más simpatía. Retrata a una madre sentada junto a la cama de su hija, que acaba de participar en su primer baile. Recuerda la noche de su primer baile que significó el fin de su infancia y le arrastró hasta la hipocresía de la vida adulta. Es un lamento de la pérdida de la inocencia juvenil:

*Diese eine Nacht hat mich ruiniert und aufgeklärt. Ich hielt mich für wertvoll! Ich geriet in den Schwindel und in die Verlogenheit der Welt! Ich verlor meine edle Kindheit auf Nimmerwiedersehen, in dieser ersten Ballnacht!*⁴⁹

Altenberg, el guardián del alma femenina, no pierde tiempo en darse cuenta del trabajo que tiene pendiente con las niñas. Se ve a sí mismo como su protector, siempre dispuesto a defenderlas del opresor, del "*homme médiocre*"⁵⁰ a quien se atreve a definir como "*Vampyr der Seele*" en la vida de las niñas. Sin embargo, la predilección de Altenberg por las niñas hay que analizarla en el contexto de

⁴⁹ Altenberg, 1979, pág. 191

⁵⁰ *L'homme médiocre* es el título de uno de sus bocetos incluidos en la colección *Ashantee*. Con este calificativo Altenberg pretende acercarse al prototipo de hombre perteneciente a la burguesía vienesa de fin de siglo.

interés más general que despiertan en él los niños como sujetos de arte en la segunda mitad del siglo XIX:

Im Kindermotto spiegelt sich die alte Sehnsucht nach dem verlorenen Goldenen Zeitalter von Reinheit, Unschuld und Unmittelbarkeit wider -einem ersehnten Zustand, den man in dem unschuldigen Alter der Kindheit allein noch repräsentiert sah.⁵¹

En *Neunzehn*, Altenberg pone su atención en un grupo social de mujeres que le suponen cierta simpatía. Sus dificultades sociales y psicológicas le preocupan en su obra temprana y son estas dificultades las que dan tema para *Fünfundzwanzig* y *At home*, así como a *Neunzehn*. En estos bocetos de mujeres casadas, o de jóvenes casaderas, existen fragmentos de tragedia. Mientras Altenberg simpatiza con las mujeres burguesas de mediana edad, cuya expresión melancólica proclama su empobrecimiento existencial, también se muestra apasionado con las esperanzas y los sueños de las mujeres jóvenes, de quienes sabe que van a ser relegadas por su estado social a una existencia vacía. En los tres textos que hemos nombrado esboza el desarrollo de la vida de mujeres jóvenes desde un trasfondo social aceptable hasta la trágica naturaleza de su existencia tras el matrimonio. En *Neunzehn*, Altenberg comienza fijando, con su acostumbrada economía, el estado social de su heroína, a partir de una temprana referencia a su localización:

Sie wohnte in dem wunderschönen Hotel am See-Ufer.⁵²

⁵¹ Thomalla, pág. 71

⁵² Altenberg, 1979, pág. 37

Con el uso del calificativo "*wunderschön*", sugiere una naturaleza llena de lujos, rodeada de todo aquello que el dinero da. Al igual que Fräulein Margarethe en *At home*, esta joven personifica a la hija de la Generación de los Fundadores, cuyo poder económico dictaba la forma de una existencia libre de preocupaciones materiales, una paz que para Altenberg supone un empobrecimiento espiritual.

Fräulein Margarethe sitzt in ihrem Zimmerchen mit der kühlen Oktoberluft, den dunkelbraunen Tapeten mit den tausend gepreßten Chrysanthemen und dem staubigen hellbraunen Tonofen mit den Goldlinien.

Auf ihrem Anlitz liegen die Farben des "plein-air". Sie schält mit einem goldenen Messerchen eine Isenbartbirne und reiht die feuchten sanftigen Stückchen auf ein weißes Tellerchen. Dann steckt sie eins nach dem anderen in den Mund, läßt sie zerschmelzen, vergehen und feiert eine edle stille Orgie der Geschmacksnerven.⁵³

Altenberg busca en estos textos una adhesión a los hechos externos de sus heroínas, una descripción de la apariencia de sus vidas, más que el interno vacío de emociones. En *Friede* describe la vida diaria de Christine -una mujer madura- llena de rutina que vive el esplendor de la sociedad que habían creado los fundadores,

Sie erwacht, streicht sie braun-blonden Haare zurück, stellt sich zum Waschtische, der nach Doering-Seife duftet und Pasta Boutemard, taucht das liebliche Gesicht ins laue Wasser, seift sich ein, schwemmt die Seife fort und trocknet sich. [...]

So geht es weiter - - -

Dann Frühstück. Ein bißchen müde sitzt sie da. Vom Ruhen ruhend. Immer diesselbe Tasse, dasselbe gestickte Deckchen, derselbe Duft nach Tee.

Ein bequemer, gut eingerichteter, klappender Mechanismus, dieses Morgenleben!⁵⁴

⁵³ Altenberg, 1993, págs. 22-23

⁵⁴ Altenberg, 1993, pág. 37

En *Neunzehn* hace una exposición de la joven de diecinueve años durante las vacaciones de verano en los mismos términos. Se trata de la descripción de un día en la vida rutinaria y aburrida de la joven:

Der Tag war lang - - bis zum Abend.

Sie stand spät auf - -. Dann saß sie auf der schattigen Promenade auf einer Bank -.

Nach dem Speisen ging sie in ihr kühles Zimmer.

Um fünf, um sechs, machte sie einen Spaziergang mit den Eltern, den Geschwistern.

Abends speiste die Familie unter grünen Laubengängen, die in elektrischem Lichte schimmerten.

Der Tag war lang bis zum Abend - - -.⁵⁵

El énfasis en detalles superficiales demuestra aquí con éxito la falta total de contenido y significado en la existencia de la joven; por tanto, podemos decir, que este método resulta más efectivo en este caso que un profundo análisis de su fatiga existencial. Es decir, la preocupación de Altenberg por los detalles externos subraya con más fuerza la pérdida de los valores interiores de individualidad y de razón de ser. Este método bien puede ser comparado con las técnicas pictóricas que Klimt utiliza en el mismo espacio temporal del fin de siglo para sus retratos. Altenberg, al igual que Klimt, prefiere delimitar su obra en dos dimensiones, de manera que al enfatizar la naturaleza superficial de las mujeres vienesas de clase media, da nueva luz a la realidad que subyace tras ella, y muestra la neurosis que bulle tras la superficie, escondida tras la belleza formal de éstas. Y, también al igual que Klimt, a menudo, en su obra temprana, desprecia los sujetos femeninos de manera muy sutil, concentrándose, al igual que hace el pintor, únicamente en detalles de su porte exterior. *Fünfunddreißig* es quizá el ejemplo más destacado

⁵⁵ Altenberg, 1979, pág. 9

de esta técnica, en la que no hace uso, como es habitual en él, de su economía en las descripciones:

Ein gelbbrauner Strohhut mit Veilchensträußchen und Veilchenblättern an langen dünnen grünen Stielen. Das Kleid aus Rohseide, mit einem breiten hellbraunen Sammtgürtel. Der Griff des Schirmes ein Bergkristall, Oktaëder, an einem braunen Zuckerrohr. Flachsblonde Haare. Schnürstiefel aus rotem Juften. Das fünfzehnjährige Töchterchen hat braunrote Haare, braune Augen und wunderbare Hände.⁵⁶

En su estilo, el cual envuelve de ironía todas y cada una de las características individuales, y en su insistencia en la importancia de la impresión visual, la descripción de Altenberg se acerca en gran medida a la obra temprana de los pintores impresionistas franceses, que de igual manera escogían a sus sujetos de la clase media francesa. Nos referimos en este caso a *Juego de Croquet* de Manet de 1873, a *En la playa, Trouville* de 1870 o a su obra *Mujeres en el jardín*, creada entre 1866-1867. Aunque la obra de Altenberg ve la luz veinte años después que la de los pintores franceses, éste es capaz de adaptar sus técnicas pictóricas a sus personales necesidades. Su predilección por la clase media trasciende todo interés en el efecto puramente óptico; parece más bien una predilección nacida de un interés profundamente humanitario. Pero atendiendo a los aspectos materiales, Altenberg es capaz de sugerir las limitaciones y convenciones que atan sus vidas y la importancia de mantener las apariencias en la sociedad establecida. En *Neunzehn* examina cómo las convenciones sociales, unidas a la buena posición económica determinan la calidad de vida de estas jóvenes mujeres y sugiere cómo hacen crecer su frustración psicológica al impedir su desarrollo personal. Estas convenciones las apartan del mundo laboral y las acercan al ritual del cortejo -

⁵⁶ Altenberg, 1997, pág. 51

inevitable prelude del casamiento, que las envuelve a todas de manera similar-, y las excluyen de toda posibilidad de desarrollo personal y de la posibilidad de alcanzar la felicidad.

Hie und da kam ein Jüngling zu Besuch, der sie liebte - - -.

Müde und ruhig widmete sie ihm die Stunden, die er ihretwegen dort verbrachte. Er ruderte sie auf den See hinaus - - er fühlte sich sehr glücklich.

Sie saß am Steuersitze.⁵⁷

La rigidez esencial y la falta de vida de estas mujeres se censuran en aquellas convenciones sociales que dictan los esquemas de su existencia. Cada sujeto femenino del artista se ve atrapado por elementos adyacentes de los cuales no sabe zafarse o no tiene esperanza en poder conseguirlo. En *Neunzehn*, Altenberg esboza simbólicamente el transcurso de la vida de una de estas mujeres, describiendo su inevitable desilusión y desesperación: "Als sie im Coupé saß und in den Herbst, in den Winter hineinfuhr, in fröstelnder Langweile⁵⁸."

Neunzehn da pie a otra pieza *Siebzehn bis dreißig*, de naturaleza bien distinta, que inmediatamente atrae la atención del lector, ya que cambia de perspectiva. Mientras que los textos a los que nos hemos referido y que preceden a este están escritos en tercera persona, en éste Altenberg lo hace en primera persona. Si hasta ahora el escenario se había ubicado en lugares de veraneo cercanos a un lago, en este texto Altenberg centra la acción en un escenario urbano. El personaje principal es una joven perteneciente a la clase trabajadora, no como en los anteriores, en los que sus heroínas pertenecían a la clase burguesa. Al igual que en *Zwölf*, por ejemplo, Altenberg hacía referencia a las

⁵⁷ Altenberg, 1979, pág. 9

⁵⁸ Altenberg, 1979, pág. 9

"Gazellenbeine" de su joven heroína, en *Siebzehn bis dreißig* dice de su personaje femenino que "sie war gebaut wie eine Gazelle"⁵⁹.

Altenberg emplea los motivos individuales de sus personajes femeninos, para destacar la afinidad fundamental de todas las mujeres, de toda edad y clase social, la confrontación a su común dilema existencial y a su destino común en una sociedad patriarcal como lo era la austriaca y vienesa de principios de siglo. En *Siebzehn bis dreißig* Altenberg se aparta de su técnica favorita -aquella que le permite cristalizar la existencia femenina a partir de unos cuantos momentos bien escogidos- para dar paso a una descripción de los años cruciales en la vida de una mujer, testigos de la mayoría de los cambios en esa vida. Esa pasión por la vida, expresada en hijas burguesas y extinguida en los rostros de madres y viudas, es el tema central de *Siebzehn bis dreißig*. Aquí el autor pacta con las implicaciones de una muchacha perteneciente a la clase obrera, cuyas ilusiones van desapareciendo. Su deseo urgente de vivir, del cual una faceta es su ambición social, le conduce al casamiento con el dueño de un café; el matrimonio acaba repentinamente con la muerte del marido y ella queda en el mundo con un niño del que deberá cuidar durante toda su vida. Más adelante el narrador nos la presenta empleada en casa de un amigo suyo, enfermo de tifus, a quien cuida durante una temporada, sacrificando su vida, convencida de que el amor que siente por él y el sufrimiento que le supone estar cerca sin recibir ningún afecto le darán sentido a su vida. Pero sus expectativas de ven frustradas, cuando, llegado el verano, deja de prestar servicios en casa de aquel soltero. Pasa de un hombre a otro, de quienes depende su seguridad económica y, en definitiva, su vida. Estas líneas sugieren que quizá

⁵⁹ Altenberg, 1979, pág. 9

el comportamiento de los hombres esté condicionados automáticamente por los cambios climáticos y de las estaciones.

Ich kam einmal zu dem ersten Friseur der Residenz. [...] An der Kassa saß ein ganz junges Mädchen, mit hellblonden seidenen Haaren. [...] Sie sah mich an, mit einem Blick, der sagte: "Wer du auch seist, einer unter Tausenden, ich sage dir, das Leben liegt vor mir, das Leben - - -! Weißt du das?!" [...]

Sie heiratete einen Cafétier, der in einem Jahre zugrunde ging. [...] Der Cafétier ging zugrunde. Ich traf sie auf der Straße mit einem Kinde. Sie sah mich an, mit einem Blick, der sagte: "Ich habe das Leben dennoch vor mir, das Leben, weißt du das - -?!" [...]

Ein Freund von mir hatte den Typhus. Er war Junggeselle, reich und bewohnte die See-Villa.

Als ich ihn besuchte, machte eine junge Dame, mit hellblonden, seidenen Haaren, die Eisumschläge. Ihre zarte Hände waren ganz aufgerissen vom Eiswasser. Sie blickte mich an: "Das ist das Leben - -! Ich habe ihn lieb - -! Weil das das Leben ist - -!"

Als er genesen war, überließ er die Dame einem anderen reichen jungen Manne - -. Er trat sie einfach ab, ganz einfach - - -.

Das war im Sommer.

Später überfiel ihn die Sehnsucht - - im Herbst.

Sie hatte ihn gepflegt, sich an ihn angeschmiegt mit ihrem süßen Gazellenleibe - -.

Er schrieb ihr: "Komm zu mir - -!"

Eines Abends im Oktober sah ich sie mit ihm in den wunderschönen Hausflur treten, in dem acht Säulen aus rotem Marmor schimmerten.

Ich grüßte sie.

Sie blickte mich an: "Das Leben liegt hinter mir, das Leben - -! Weißt du das?!"⁶⁰

Altenberg vuelve a retomar el problema de la reconciliación de las necesidades individuales en la sociedad establecida en *Wie es geht*, en donde refleja la pobreza económica de una actriz, que le lleva a mantener una aventura

⁶⁰ Altenberg, 1979, págs. 9-10

con el autor de la obra que representa en un pequeño teatro de provincias. Altenberg entiende la necesidad de la actriz de prostituirse bien para salvar su seguridad económica, o bien simplemente para poder comer. En *Wie es geht* sugiere que son estas dos causas, la pobreza y el hambre, las que hacen que no le quede otra opción que entregarse a los placeres del autor.

*Sie war eine ganz kleine Schauspielerin des Sommertheaters, hatte Himmels Augen und hungerte.*⁶¹

Nike Wagner describe en su obra *Geist und Geschlecht* la vida de estas jóvenes actrices que para optar al éxito, debían favorecer los deseos de aquellos que estaban a su alrededor:

*Bühnen, insbesondere Sommertheater, sahen damals Vergnügungsetablissemments ähnlicher als seriösen Konstitutionen. Die jungen Schauspielerinnen, die Rollen ergattern und berühmt werden wollten, galten als Freiwild. Zeigten sie sich den Wünschen einflußreicher Heeren nicht geneigt, wurden sie nicht mehr engagiert. Das Fallen gehört zum Beruf, die Karriere hängt davon ab. Nur wer fällt, steigt. Überdies erhöhte die schlechte Bezahlung; die Abhängigkeit und die schlechten Arbeitsbedingungen steigerten die Anfälligkeit für Lungenkrankheiten.*⁶²

A través de la elección del título para esta obra, Altenberg sugiere la generalidad de las dificultades de las actrices de la época y la inevitabilidad de su destino, por la que deben caer para poder sobrevivir.

Tanto en *Wie es geht* como en *Blumen-Korso*, Altenberg presenta ejemplos del tipo de trabajos al que podían acceder chicas jóvenes pertenecientes a la clase

⁶¹ Altenberg, 1979, pág. 58

⁶² Nike Wagner, pág. 96

trabajadora o a la pequeña burguesía: cajeras, actrices, dependientas, sobre todo en floristerías o en tiendas de moda. En cualquier caso, siempre eran mal pagadas.

En *Blumen-Korso* presenta la falta de ecuanimidad existente en la sociedad vienes de finales de siglo, contraponiendo las dificultades de los miembros de las clases trabajadoras con el esplendor de esta fiesta anual⁶³. Acentúa que esa fiesta anual debía favorecer muchos bolsillos vieneses, pero también hace ver que en el fondo se trata de una sustitución de flores falsas por verdaderas, que caracteriza la faceta insana de la vida en la ciudad, en la que lo natural es corrompido y pervertido.

Su simpatía por las chicas de la clase trabajadora se verá reflejada a lo largo de toda su obra; en su libro *Mein Lebensabend* bendice a las diligentes camareras, cuyos rostros llenos de estoicismo, su capacidad de autosacrificio y renuncia alaba. Estas muchachas pertenecientes a la clase obrera de finales de siglo ven en el trabajo una posible solución a un dilema existencial en el que se ven incluidas desde su nacimiento, actitud que se refleja en la literatura de la época. Por ejemplo, en la obra de Chejov *Tres hermanas*, Irene ve el trabajo como la sólida salvación para ella y sus hermanas, en la medida que supone una necesaria razón de ser vital. En el breve estudio que Martin hace del estado social de la mujer en el Viena de 1900, hace notar las extensas implicaciones sociales que supone la redefinición de la mujer, de su rol e la sociedad y de su deseo de liberarse de la dependencia económica de los hombres:

⁶³ Se celebra en Viena desde finales del siglo pasado, probablemente desde 1895 tras la Exposición Universal que se celebró en aquella ciudad, una fiesta anual en la que las chicas jóvenes de la clase trabajadora elaboraba flores artificiales, que se vendían en un solar preparado para la celebración junto al Prater.

Dennoch, solcher Wille, sich auf eigene Füße zu stellen, obwohl doch sicherlich eine gute Partie ins Haus stünde, demonstrativ auszubrechen, und sei es in eines der sich mehrenden Büros als Tippmamsell, um nur innerlich frei zu werden, bildet ein Ferment der Gesellschaft.⁶⁴

Entre los años 1896 a 1901 Altenberg continuará enfatizando las dificultades sociales y psicológicas de la mayoría de las mujeres de clase media, que no son capaces de romper con los esquemas convencionales e históricos. En *Flirt*, explora las trágicas consecuencias que suponen a una joven dama la actitud superficial hacia las relaciones interpersonales de la sociedad vienesa. Para esta sociedad, el amor es un juego inocuo, "*geistreich-galantes Spiel*"⁶⁵ que responde inmediatamente a las necesidades de los hombres jóvenes. Ya que la sociedad impone a los jóvenes una estabilidad social y financiera antes de plantearse el matrimonio, estabilidad que solía llegar bien entrados los treinta años, éstos buscan alternativas sociales y sexuales a sus necesidades. La "*süße Mädli*" responde a estas necesidades y durante una temporada disfruta la atención de los jóvenes que probablemente la abandonarán, en concordancia a lo establecido por la sociedad, por mujeres de su misma clase social, con las que crearán vínculos permanentes. Estos son los hechos que Altenberg denuncia en *Flirt*, texto en el que revela, una particular sensibilidad, el destino fatal de estas mujeres. Invita al lector a comparar la soledad de la vida de estas mujeres con los breves momentos de placer que experimentaron en su juventud y a censurar aquellas convenciones que permiten esas relaciones de naturaleza temporal, destrozando la vida humana en un juego de amor que consiente este sufrimiento.

⁶⁴ Günther Martin: "Versuch über die Wiener Frauen um 1900" en *Anatols Leben*, pág. 89

⁶⁵ Wagner, 1982, pág. 11

Später saß sie immer allein. Ihr mattgrünes Kleid schimmerte wie Phosphor. Sie zupfte langsam Rosenblätter ab, gab sie Niemandem zu essen.

Eine Träne fiel auf ihr Kleid.

Aber Niemand sagte: Neektar!⁶⁶

En otro de los textos de su obra temprana *Die dumme Lise*, incluido en su colección *Was der Tag mir zuträgt*, Altenberg examina otra manera en la que las mujeres de la sociedad en la que él vive, están obligadas a vivir dentro de los roles convencionales y los prejuicios masculinos tal y como describe Zweig en *Die Welt von Gestern*:

Aber so wollte die Gesellschaft von damals das junge Mädchen, töricht und unbelehrt, wohlerzogen und ahnungslos, neugierig und schamhaft, unsicher und unpaktisch, und durch diese lebensfremde Erziehung von vornherein bestimmt, in der Ehe dann willenlos vom Manne geformt und geführt werden.⁶⁷

Altenberg también tiene esta misma sensación; la sociedad establecida no quiere que las mujeres piensen. Reconoce que en su sociedad se procura que no existan opiniones personales y que una mujer sea capaz de expresar alguna de estas opiniones significa tacharla de "*eine Hysterische*". Lise, por ejemplo, es tratada por los miembros de su misma clase como estúpida, debido a su rechazo y aparente inhabilidad en atenerse a las normas sociales de comportamiento. En *Giwril* encuentra a un marginado de la sociedad -"*ein Aufwirbler*", para ella un campeón, alguien con quien siente las mismas inquietudes, para quien Lise se convierte en "*die einzige Lügenlose*". En la sociedad en la que viven, ella parece ser el único ser que vive de acuerdo a su esencia humana; parece que todavía no ha aprendido a mantener una estabilidad entre su esencia humana y las normas de

⁶⁶ Altenberg, 1979, pág. 88

⁶⁷ Zweig, 1973, pág. 100

la sociedad establecida, como lo han hecho la mayoría de los miembros femeninos de la sociedad de fin de siglo. Altenberg compara la inocencia desprovista de toda vergüenza de Lise que le permite discutir todo aquello que considera inaceptable, con las maneras artificiales de la sociedad imperante.

Altenberg alaba por encima de todas las virtudes la confianza en uno mismo, la honestidad y la inocencia; y considera que estas tres virtudes muestran su esencia en la vida de los habitantes de Costa de Marfil -consideramos aquí que Altenberg bien puede hacer referencia a las culturas primitivas, que personifica en los habitantes de Costa de Marfil, ya que con ellos vive una estrecha relación durante un estancia de parte de este grupo étnico en Viena- y en las prostitutas. Altenberg las presenta en su obra temprana como "*Gegentyp der bürgerlichen Frau*", ya que en ellas trascienden las convenciones sociales y por tanto poseen mayor libertad personal que las mujeres de la burguesía. En su serie *Revolutionär* celebra el candor de estas mujeres que contrasta con la hipocresía de la sociedad y su respuesta fresca e inocente a la vida. "Nacht-Café, 4 Uhr. [...] Ein junges Mädchen mit einem wunderschönen, bleichen Gesicht lehnt an dem Tisch, an welchem ein junger, bleicher Mann sitzt⁶⁸."

La desnuda perfección física de la muchacha sugiere a Altenberg la inocencia de la humanidad antes de la primera caída y la pérdida del Paraíso, idea que mantiene a lo largo de su colección *Ashantee*. Retrata a la prostituta -que también define como ser primitivo- como ejemplo de humanidad que no siente vergüenza desde el momento en el que asume su potencial ideal de ser humano.

⁶⁸ Altenberg, 1979, págs. 27-28

En numerosas ocasiones, al tratar la paz erótica de estas mujeres, hace uso del dolor que sufren, para marcar su integridad emocional y su pureza espiritual.

El tratamiento sincero que Altenberg hace al acercarse de modo inofensivo a estas mujeres, hizo que el público lector vienés de 1896 lo tachara de escandaloso.

El éxito de los retratos realistas de mujeres en su primera etapa está sobradamente justificado por su habilidad al identificarse con ellas. Egon Friedell rinde tributo a esta "*bisher unerreichte Fähigkeit, sich in das Seelenleben der Frau zu versetzen*"⁶⁹. Para Friedell, esta característica es la que distingue la prosa de Altenberg de aquellos autores que veían a la mujer desde la perspectiva del hombre⁷⁰. En *Die Natur* Altenberg demuestra su capacidad de ver la vida desde los ojos de una anciana, y contrasta la desilusión de esta mujer con el optimismo de las jóvenes generaciones. Altenberg recurre a menudo a este tema, a la yuxtaposición de senectud y juventud, de viejo y nuevo, sobre todo en su serie *See-Ufer*, donde tematiza el transcurrir del tiempo. Además, muestra un especial interés en la manera en la que las mujeres están afectadas por su proceso de envejecimiento. La capacidad de éstas de difundir alegría, luz y calor, de apreciar la calidad de las vidas de aquellos que las rodean -por ejemplo, en *Zwölf* y en *Beja Flor-*, disminuye a medida que van cumpliendo años, a medida que sus sueños y esperanzas quedan sin respuesta. Para estas mujeres Altenberg sugiere en *Die Natur*, la resignación como la única actitud capaz de hacer llevadero el lastre de sus vidas, y la naturaleza como única consistencia capaz de dar alguna compensación a las incumplidas promesas de juventud.

⁶⁹ Friedell, 1992, pág. 175

⁷⁰ Véase Friedell, 1992, pág. 176

Am nächsten Abend ruderte Frau E. allein in einem kleinen Boote - - -.

Sie fuhr langsam dad Ufer entlang - - -.

Da kam die dunkelgrüne dicke Linie der Kastanienbäume an den grauen zyklopischen Kaimauern [...]. Dann kamen Wiesen mit feinen Sumpfgräsern und goldenen Löwenzahn, dann kam Schilf mit hellbraunen Federbüschen, das raschelte. [...] Dann kamen Wiesen, die ganz still dalagen - - -.

Frau v. E. saß, ein bißchen gebückt, in ihrem kleinen Boote und genoß den Abendfrieden - - -. ⁷¹

En su colección *Wie ich es sehe*, Altenberg incluye otra serie que denomina *Frau Bankdirektor von H.*, título que cambiará en su cuarta edición por *Frau Fabrikdirektor von H.* Peter Wagner confirma a Frau v H. como el ideal femenino del autor, dice que es su "Leitbild seelenvoller Weiblichkeit"⁷². Está llena de "überschüssige Seele", como apunta Altenberg en *Am Lande*; llena de capacidad para trascender el mundo material y entrar en comunión con la naturaleza. En esta obra también se la asocia con el agua y el autor, en su actitud característica, la describe como un ser espiritual, lleno de un temperamento romántico cargado de sueños. Podemos comparar la contempalción del lago con aquella que hace Rositta en *Neun und elf*. Ambas mujeres, Rositta y Anita -Frau v. H.- aman la naturaleza; Anita es descrita bebiendo de la naturaleza y posee ese temperamento artístico, condición necesaria de su delicada constitución física.

Mientras que la serie finaliza con un texto en el que el autor explora la relación entre Anita y la naturaleza, comienza con *Ein poetischer Abend*, texto que nos presenta a Anita con humor festivo y enfatiza su creación artística. En concreto, Altenberg muestra a una mujer -Anita- capaz de crear armonía a su alrededor y en las relaciones que mantiene, capacidad que Altenberg considera

⁷¹ Altenberg, 1993, pág. 10

⁷² Peter Wagner, pág. 102

característica propia de un temperamento artístico. Ella es la responsable de crear en la vida una armonía que parece propia del arte; y de esta forma ella representa el ideal de Altenberg de "*Lebenskünstler*".

En *Die Dienstboten*, Altenberg presenta la relación de Anita con sus criados, relación que siempre es de comprensión y que compara con aquella que presenta en *Tristan und Isolde*, donde Hedwig tiene un trato rudo con sus sirvientes, y que Altenberg muestra como ejemplo de la clase media vienesa a quien va dirigida la mayor parte de su obra. Las respuestas llenas de comprensión de Anita a las secretas esperanzas de las jóvenes mujeres que trabajan para ella, implica una crítica a las relaciones entre empleado y empleador que están caracterizadas por la ignorancia y la incompreensión.

En *Café Chantant*, *Quartett-Soirée* y *Venedig in Wien* -las tres piezas incluidas en su colección *Wie ich es sehe-*, Altenberg examina la relación entre Anita y su marido y afirma el entendimiento de éste hacia su delicada y espiritualmente refinada esposa. Además, cada uno de los textos, en los que se presenta en situaciones de la vida cotidiana vienesa de la *Jahrhundertwende*, revelan una nueva faceta del carácter de Anita.

Venedig in Wien describe una relación ideal entre hombre y mujer, en la que se da especial importancia al rol del marido, quien debe estar atento a las necesidades físicas de su mujer y quien debe proveerla de plenitud espiritual.

An einen Platanenbaum gelehnt, steht Frau Fabrikdirektor von II. Sie hat ein blaßes Gesicht. Sie fühlt: "Venetianisches Leben - - -!"

Der Gatte sagt: "Komm', Anna, es ist feucht, Du wirst Dich verh

kühlen - - -." [...]

Der Gatte sagte: "Nimm' meinen Überrock über deine Kniee, Anna, es ist kühl am Wasser und Du bist blaß. Geh' Anna, folge - - -." [...]

"Soll ich deine kleine venezianische Königin singen lassen?!" sagte der Gatte, "ich schicke ihr fünf Dukaten".

"Und ich werde sie auf die Stirne küssen, la regina - - -!"⁷³

Por otro lado, en *Quartett-Soirée*, el autor se ocupa principalmente de los efectos que la música ejerce en la psique, efectos de los que solamente Anita parece disfrutar. En *Café Chantant* utiliza a Mademoiselle Paquerette para presentar el tema favorito en sus escritos, tema que tiene mucho que ver con su entendimiento de la filosofía de Nietzsche: el reconocimiento en la sociedad de síntomas de decadencia cultural. Considera necesaria una revitalización de la sociedad, un movimiento estimulante que le ayude a superar el letargo físico y espiritual en el que se encuentra. Aquellos que, como Anita, están llenos de elasticidad física, de entusiasmo, de "*Schwärmerei*", que en *Café Chantant* describe como "*Bewegung der Seele*", ofrecen una nueva posibilidad de superación a la sociedad, que se encuentra sumida en esa rigidez y torpeza, y que para Altenberg es un estímulo vital.

"Was ist denn mit Dir - - -?!" sagte er, "Anita - - -?!"

"Nichts - - -. Wir sind schwerfällige Wesen, ja, das sind wir. Können wir stehen, gehen, uns verneigen - - -?! Die Aristokraten können es, die sind elastisch. Nichts von sich spüren, wie schön wäre das - - -!" [...]

"Katzen sind graziös, leichtfüßig, beweglich", sagte sie, "man erzählt, daß viele Dichter Katzen liebten, ich verstehe das, sie sind beweglich wie die Künstlerseelen, nichts hält sie auf, sie gleiten - - -. Wir aber sind schwerfällige Wesen, gut für den Hausgebrauch, so "Wäschezettel-Kontrolleusen"! [...]

⁷³ Altenberg, 1997, págs 82-84

Er: "Du bist wie einer, der vom hellen Lande zurückkehrt, von einer Heimat, von Musik - - -. [...]"

"Wo ist die Bewegung hingekommen, die überall ist, woetwas schönes wird?! Die Schwalben, zum Beispiel, die Leoparden, die Dichter -! [...] Auch das Wasser rennt, fliegt. Und wenn es nicht fliegt, wird es ein Sumpf. Wir aber sind schwerfällige Wesen - -. Ah, chanteuse drolatique, danseuse - -!"

Er: "Mademoiselle Paquerette?! Die Excentrique - - -?!" [...]"

Sie: "Ja, Mademoiselle Paquerette ist die Bewegung, die Bewegung, die ihre eigene Orgie feiert, die vor überschüssiger Kaft exzediert, sich ironisiert, sich überschlägt, sich schüttelt und vor Lachen über sich selbst zerplatzen möchte [...] Das ist so schön - - -! Wie die Natur sein! Ich glaube, Katzen merkt man das Alter nicht an. Und Dichtern - - -?! Paquerette wird nie alt werden! Wie stürzendes Wasser ist sie -. Wir aber sind schwerfällige Wesen. [...] sie ist das Leben, einfach, wie es sein sollte, überall - - -. Alles Wirkliche tief vom Innersten heraus Lebendige, hat seine Räusche, seine Exaltationen, seine Enzentritäten, seine Torheiten, seine Kindlichkeiten! Paquerette repräsentiert eine Fülle, einen Überschuß. Das ist so wunderbar, überall wo wir es antreffen, dieses reizende Überschüssige im Leben, an Geist, an Seele, an physischer Bewegung! Wir haben das Notwendige, dieses kriechende Notwendige, in allem!"⁷⁴

Anita reconoce que en la sociedad en la que vive, a la mujer no se le pide que piense, es más, el hombre no la considera capaz de ello. Mientras que los hombres son libres de pensar lo que quieran, las mujeres, entre las que se encuentra Anita, deben contentarse con sentimientos. Ella reconoce la supremacía del hombre y la pasiva subordinación de la mujer.

Queda por tanto claro en la obra temprana de Altenberg, su crítica al punto de vista históricamente reconocido, por el cual el hombre es un ser racional, mientras que la mujer es irracional. Rompe con la tradición y con la supremacía de la moralidad masculina en la sociedad contemporánea en su evaluación positiva

⁷⁴ Altenberg 1979, págs. 11-12

de la irracionalidad y emotividad de la mujer. Al igual que su mentor, presenta la irracionalidad como antídoto del racionalismo científico y el materialismo que invaden la época que le tocó vivir.

3.3.4. MUJER Y FRAUENKULT

Altenberg comienza su tercera colección *Was der Tag mir zuträgt*, publicada en 1901, con una pieza programática titulada *Warum Sie dieses Dichters Werke so sehr liebt*, pieza escrita probablemente por una joven muchacha y dedicada a Altenberg. El texto subraya la importancia de la responsabilidad del poeta hacia el alma femenina y denuncia a aquellas mujeres que, debido a la presión que les supone la vida diaria, no son capaces de atender a sus requerimientos espirituales. Otro texto posterior, *Selbstbiographie*, tiene el mismo significado programático; ambos exponen el *Frauenkult* de Altenberg y dan pautas sobre distintas parcelas de este culto a la mujer. En *Selbstbiographie* Altenberg reafirma su entusiasmo por "*Gottes Kunstwerk Frauenleib*"⁷⁵, quizá porque la perfección desnuda del cuerpo de mujer le proporciona las coordenadas necesarias para visualizar al hombre en su estado ideal. Mantiene que el propósito principal de su obra es hacer que los hombres, que están cegados por la vida laboral y social, exploren la naturaleza del sexo opuesto:

*Meinen kleinen Sachen, die ich schreibe, lege ich nur den Wert bei, den Mann, welchen seine Tausend Pflichten erschöpfen und aushöhlen, ein bißchen aufzuklären über dieses liebliche, zarte und mysteriöse Geschöpf an seiner Seite.*⁷⁶

⁷⁵ Altenberg, 1979, pág. 82

⁷⁶ Altenberg, 1979, pág. 85

Esta intención se confirma en su texto posterior *Selbstanzeige*, donde Altenberg expresa su deseo de retratar a la mujer desde el punto de vista femenino y no desde el masculino. Sea como fuere, en principio, este texto se concibió para ilustrar los beneficios espirituales -de autoconocimiento y de plenitud- que la obra de Altenberg recibió de niñas y mujeres.

Altenberg, junto a pensadores tan prominentes como Kraus y Weininger, cambió el concepto histórico sobre la naturaleza y la relación entre los sexos opuestos, y quiso redefinir la base de esas relaciones. En *Selbstanzeige* describe a hombre y mujer como sigue y sugiere el servicio que uno al otro podrían prestarse:

*Die Frau, siehe, ist die unerbittliche Idealistin, gleichsam vom Schicksal in die Welt gesetzt, um den Mann, diesen perfiden Pactirer mit dem Leben, zu zwingen, seine eigenen Entwicklungsmöglichkeiten zu erreichen!*⁷⁷

Aquí opina que es deber de la mujer -que frecuentemente describe en su obra temprana como idealista-, forzar al hombre para que realice su potencial ideal; de modo parecido lo expresa en su *Selbstbiographie*, donde destaca, que la única posibilidad que el hombre tiene de mantener sus metas de desarrollo es dependiendo de la mujer. Cree que su belleza física puede inspirar perfección espiritual en el sexo opuesto, y considera crucial el soporte activo de ésta en la evolución espiritual del hombre:

Opfere dem unerbittlichen Tage und der harten Stunde, aber wisse es und fühle es, daß deine heiligen und wahrhaften Augenblicke nur jene sind, da dein gerührtes und erstauntes Auge die schöne sanfte Frau erblickt! Wisse es, Verführter des Lebens, daß Du ein Tagelöhner, ein Kärner, ein Gefangener, ein Rekrut bist, ein

⁷⁷ Altenberg, 1979, pág. 99

*Selbstbetrüger und Betrogener des Lebens und daß nur durch die "heilige schöne Frau" Du ein Adliger und ein Kaiserlicher werden könntest!*⁷⁸

Esta es pues la base del *Frauenkult* de Altenberg; su temprano intento en crear una teoría evolutiva que tuviese como meta el refinamiento y progreso espiritual del hombre. Pero las mujeres no se veían a sí mismas como candidatas para llevar a cabo ese proceso evolutivo. Algunos investigadores apuntan que ese *Frauenkult* que hizo de Altenberg un trovador moderno, está firmemente anclado en la moral masculina contemporánea. De aquí se desprende que, aunque Altenberg renuncia a la imagen tradicional de la función social y biológica de la mujer, continúa valorándola como un medio para alcanzar un fin; fin que él considera espiritual. Estas observaciones bien parece que sean válidas para la obra tardía de Altenberg, donde sus textos parecen testigos directos de la desilusión de éste hacia las mujeres y de su interés por retratarlas dentro de la estrecha moralidad masculina de la época; pero parece que en sus primeros escritos, en *Wie ich es sehe* y *Was der Tag mir zuträgt*, Altenberg da a las mujeres un valor muy superior al del hombre e insiste que éstas están situadas en un grado más elevado de refinamiento espiritual. Circunstancia gracias a la que no necesitan desarrollar ningún proceso evolutivo. Es más, en *Selbstanzeige* afirma que al realizar su proceso evolutivo, el hombre actúa en interés de la mujer: "*Deine Vollkommenheit ist ihre Erlösung!*"⁷⁹. Altenberg presenta el *Frauenkult* en sus primeras obras, como un proceso recíproco; como un programa de cooperación mutua cuyos resultados se miden, por un lado en la evolución espiritual del hombre y por otro, en la liberación de la mujer. Además, ese culto a

⁷⁸ Altenberg, 1979, pág. 85

⁷⁹ Altenberg, 1979, pág. 99

la mujer que Altenberg defiende, pretende estabilizar la relación entre ambos sexos y establecer en esta relación una sólida fusión espiritual.

En su escrito retrospectivo *Selbstanzeige*, Altenberg sugiere que la intención última de su libro *Was der Tag mir zuträgt* era la de hacer un retrato idealista de la mujer; intención ésta enteramente realizada a partir de su texto introductorio *Aus dem Tagebuch der edlen Miss Madrilene*. El texto, que propone ser el comienzo de un diario, ilustra la actitud ante la vida que Altenberg recomienda a todas las jóvenes vienesas. Esta intención viene ya indicada en el adjetivo "edel" del título, que el autor utiliza para describir a Madrilene. Altenberg hace uso de este calificativo habitualmente para denotar el refinamiento espiritual y la cultura verdadera, cualidades que él cree deben distinguir al hombre nuevo del así llamado *homme médiocre*. Es también significativo el uso de "Miss" para Madrilene; ella no es austriaca, lo que implica que ya ha alcanzado el nivel de perfección física y espiritual; estado que los compatriotas de Altenberg todavía no han adquirido. La ropa que ella usa nada tiene que ver con la moda dominada por ropa restrictiva que impera en la sociedad austriaca de la *Jahrhundertwende*, moda que Altenberg deseaba sustituir por ropa suelta y cómoda, ya que consideraba que el hombre no puede evolucionar espiritualmente mientras esté físicamente restringido. Por otro lado, esa ropa cómoda favorece la movilidad individual y ampara, como en el caso de Madrilene, la libertad personal. Madrilene, en oposición a sus compañeras de reparto en la serie *See-Ufer*, es retratada como un ser libre de preocupaciones materiales y como poseedora de autoestima y confianza en sí misma; reconoce las imperfecciones de su naturaleza y reivindica el reconocimiento de la mujer en su misión personal e íntima con el hombre.

Ese mundo idílico de Madrilene, un mundo en el que la amistad se basa en una profunda armonía espiritual y en el que la mujer tiene libertad para cultivar la parte espiritual de su ser, es uno de los aspectos de la visión utópica que encierra *Was der Tag mir zuträgt*. Esta colección también descubre una visión idealista de la amistad entre personas de distinto sexo; relación que ya en su serie *See-Ufer* había definido de naturaleza precaria.

En *Landpartie*, texto perteneciente también a su colección *Wie ich es sehe*, sugiere las dificultades de comunicación por las que estas relaciones atraviesan.

Da dachte der Herr an die Stunden, in welchen die Dame sich mit ihm spielte wie mit einem Püppchen, Hündchen und quasi in die Händchen klatschte und jauchzte über ihre riesigen Ungezogenheiten - - -.

Es war wie eine Sehnsucht in ihm nach diesem goldenen Zeitalter - -. Es war die Jugend, das leichte launige Glück - - -.

Aber der Wagen fuhr langsam durch den kalten Wald, und sie hatte den triumphierenden Blick verloren und war müde - - -.

"Singen Sie das Cello-Motiv aus Manon - - -" sagte sie sanft. Er schwieg.

Aber sie fühlte, daß er es innerlich sang, mit lauter, süßer Stimme, wie wenn die erste Begegnung im Gasthofe darin läge zwischen Des Grieux und Manon und alles andere und der Tod auf fremder Erde, wo er sie begrub - - -. ⁸⁰

En *Was der Tag mir zuträgt*, yuxtapone conscientemente su visión ideal de una perfecta relación de pareja con la imagen de una relación tensa, en la que cada miembro de la pareja permanece imperfecto. Esta yuxtaposición pretende crear un efecto de autoconcienciación en el lector que deberá buscar la perfección en sus relaciones. Es más, la inclusión de *So lieben Sklavinnen* apoya esta teoría de Altenberg por la cual dos actitudes contradictorias existen en nivel de las

⁸⁰ Altenberg, 1993, pág. 13

relaciones de pareja y recuerda la enemistad que puede existir entre un hombre y una mujer, enemistad que en la obra de sus primeros años considera básica en este tipo de relación; revela por un lado, el juego cruel de la mujer con los sentimientos del hombre y por otro, la subyugación a la que le hombre se ve sometido por parte de la mujer; demuestra la capacidad femenina de destruir la felicidad masculina; finalmente argumenta que muchas mujeres son incapaces de vivir un amor verdadero, que solamente aman al hombre en su propio beneficio; ese amor es un modo de satisfacer sus propias necesidades emocionales.

Was ist denn das mit dieser gewissen Frauenliebe?! Wie häufig sagt man: "Der?! Oh, es ist völlig ausgeschlossen!" Nun, gerade dieser wurde geliebt! Nicht uns lieben sie, sie lieben unsere Liebe! Daß wir sie lieben, lieben sie! Sie brauchen das, wie die Lunge Sauerstoff, die dürre Erde Regen! Und wenn es nur eine alte Kröte wäre, die um sie traurig würde, sich zurückzöge aus dem amüsanten Sumpfe, ohne Gesang irgendwo hockte und wartete, bis die Dame vorüberkäme, so lebte diese von dieser Krötenliebe!

Daß wir sie lieben, lieben sie an uns!

Ihr aber fragt: "Was ist an ihm?!"

Er, was ist er?! Was braucht er zu sein?! Ein Harrender ist er, ein Harrender!! Sein Harren liebt sie, träumt sein Harren; denn harrend lebt sie, daß einer harre!

Und wenn sie ihn erblickt, fühlt sie nur eins: "Er harrete!"

Das ist an ihm!⁸¹

En un intento de vencer esa falta de adecuación moral y emocional, Altenberg exhorta a cada uno de sus jóvenes contemporáneos masculinos a hacer frente a la verdad de su propia existencia, a superar su nulidad existencial desarrollando una mayor autoestima y una independencia emocional.

⁸¹ Altenberg, 1979, págs. 107-108

Los dramas musicales de Wagner tendrán efectos decisivos en la estética de Altenberg y serán un modelo de comportamiento ejemplar. De sus óperas tomará el título para tres textos suyos incluidos en la colección *Was der Tag mir zuträgt: Der "Fliegende Holländer", Walküre y Tristan und Isolde*.

Un reciente estudio sobre la influencia de Wagner en la literatura europea estima la autoridad que el gran músico austriaco ejerció en Altenberg y argumenta que este autor es el único que sabe expresar el estilo de parodia de Wagner y su *Weltanschauung*:

A frequent source of amusement was the dichotomy between the overwrought sublimity of Wagner's heroes and heroines, and humbler, often more domestic realities; another Viennese, Peter Altenberg, in his collection of impressionistic sketches entitled What the Day brings (1901) gives a witty description of a wife who casts herself in the role of Senta, longing to "redeem" her husband who stands before her in his underwear gargling: of a young man who returns in ecstasy from a performance of Tristan and finds his Isolde in the maid: and of a young lady whose raptures at a performance of "Die Walküre" are interrupted by her husband who solicitously offers her coffeecream chocolates with nut centres.⁸²

El contraste que expone Altenberg entre la visión romántica de Wagner respecto a las relaciones entre ambos sexos y la realidad mundana de sus textos está determinado por una seria intención didáctica. Su deseo no es vaciar de contenido la elevada visión de Richard Wagner, si no más bien enfatizar la honda

⁸² Una causa frecuente de diversión era la dicotomía entre la agitada sublimidad de los héroes y las heroínas de Wagner y la timidez, a menudo las realidades domésticas. Otro vienes, Peter Altenberg en su colección de bocetos impresionistas titulada *Was der Tag mir zuträgt* (1901) da una jocosa descripción de una esposa que se considera a sí misma Senta y se propone redimir a su marido que permanece de pie ante ella en ropa interior; de un hombre joven que vuelve a casa extasiado después de una representación de *Tristán* y encuentra a su Isolde en la criada; y de una joven dama, cuyo éxtasis durante la representación de *Las Valquirias* se ve interrumpida por su marido, quien solícitamente le ofrece bombones de café rellenos de avellana. (Simpson, pág. 107)

naturaleza espiritual y trascendental de las relaciones entre los personajes wagnerianos, para con ello demostrar su ejemplar significado. Es decir, la ópera wagneriana provee en gran medida la inspiración del concepto idealista de las relaciones entre ambos sexos que Altenberg defiende y la veneración que siente a lo largo de toda su vida hacia este músico vienés⁸³, hace sostener la idea de que Altenberg no sólo, no quiso nunca parodiar sus temas, sino que defendió siempre su filosofía de vida.

De esta manera en *Der "Fliegende Holländer"* propone la similitud entre Senta y todas las mujeres: "*Wie Senta im «Fliegenden Holländer» sind alle Frauenseelen*"⁸⁴. Considera que las mujeres experimentan una profunda necesidad espiritual de redimir al hombre, de proveer su perfección espiritual; pero esa necesidad no se satisface ya que, por una parte, el tipo de hombre al que aspiran es más ideal que real y por otra, las exigencias materiales que reclaman los maridos las dejan espiritualmente frustradas.

Altenberg no sólo utiliza las heroínas wagnerianas como paradigma de mujeres ideales, sino que también hace uso de sus óperas como vehículo de expresión de su *Frauenkult*. *Walküre* es un claro ejemplo del modo de adaptación del modelo wagneriano a sus requerimientos específicos. A pesar del momento lleno de cotidianeidad en el que el marido ofrece bombones a su mujer, el tono del texto es serio y elevado. La división de la ópera en tres actos le da la oportunidad a Altenberg de aprovechar este marco para desarrollar gradualmente el sujeto que presenta -la mujer-, así como su propia naturaleza y la relación que le une a su

⁸³ Altenberg se refiere en numerosas ocasiones a lo largo de su extensa obra a Wagner como *Gott Wagner*. Véase *Prodromos* y *Mein Lebensabend*.

⁸⁴ Altenberg, 1979, pág. 62

marido. Altenberg describe cómo ya durante el primer acto, la joven esposa comprende el significado verdadero del alejamiento de Sieglinde de su marido y se identifica con ella. Descubre en el matrimonio entre Sieglinde y Hunding un paralelismo con su propia situación, descubrimiento que le hace ser consciente de su total dependencia a su marido, de su ser como posesión suya. La huída de Sieglinde con Siegmund le sugiere la posibilidad que una mujer tiene de liberarse de la dominación masculina y de conocer una relación en la que ambas partes sean iguales. Altenberg, además, pretende con este texto, en el que enfatiza la dimensión espiritual de la relación, cambiar la mentalidad burguesa, que considera la relación entre Sieglinde y Siegmund incestuosa:

Die Dame betete innerlich: "Richard Wagner! Mein Gott! Ich höre Dich! Wie einfach ist es! Wie evangelisch! Jaawohl, der brüderlichste Bruder seiner Frau sein! Das isr es. Die schwesterlichste Schwester seines Geliebten! Was braucht man da zu grübeln?! So ist es."⁸⁵

Como se desprende de esta cita, Altenberg se opone radicalmente a la concepción de la mujer como ser matrimonial y sexual subordinado a los deseos del hombre. Considera un error el hecho histórico de la consumación del matrimonio y por ello exhorta a sus contemporáneos a tratar a sus mujeres como un padre o una madre trata a su hijo, como un hermano trata a su hermana. A lo largo de su colección destaca la dimensión espiritual y psicológica de la relación entre ambos sexos y ejerce una feroz crítica sobre el aspecto sexual de ésta, considerando que el sexo poluciona el amor y distrae al hombre de su fin último espiritual. En *Walküre* propone que la mujer no debe prestarse más a ser únicamente un objeto sexual, que satisface las pasiones nocturnas del hombre; es

⁸⁵ Altenberg, 1979, pág. 70

más considera que el hombre debe reconocer en las emociones de la mujer, la proyección de su propio ser, que se ha ido desvirtuando a lo largo de los siglos por la importancia cada vez mayor de su papel de trabajador y de mantenedor económico de la sociedad.

Claro ejemplo del retrato que Altenberg hace de la relación entre sexos opuestos es *Der Freund* en el que el autor considera ideal la postura del hombre frente a la mujer como amigo. Ya el título de esta obra denota lo que Altenberg considera el rol ideal del marido: el de amigo; hay que resaltar que el retrato que Altenberg hace de *Der Freund* está altamente idealizado.

Si comparamos el retrato realista e idealizado de la mujer que Altenberg hace en su obra temprana con aquél que desarrolla en *Prodromos*, publicada en 1906, podemos reconocer éste último menos interesante, ya que es más generalizado. Aquí ya no distingue entre mujeres de distantes edades y de diferentes estratos sociales, pero sí pretende incluirlas a todas dentro de una de las siguientes categorías: "*die edle Frau*" o "*das gewöhnliche Weib*"; a esta última a menudo también se refiere como "*die unideale Frau*" o "*unerzogene Frau*". La actitud de Altenberg hacia estas mujeres es positiva si ellas completan su relación de pareja con sus maridos, y negativa, cuando no son capaces de ello.

*Die Frau. Vielleicht ist gerade an ihr wertvoll, was "unbenützlich" ist. Wie am Spinat seine Form und seine Farbe. Natürlich benützt man ihn zur Ernährung, zum Verspeisen, wegen Eisengehalt und anderer wichtiger Ingredienzien. Aber sein Wert?!? Aus der Erde wächst er frei, dunkelgrün und eigentümlich gedreht; niemandem zu Nutzen in diesem Zustande und dennoch wunderbar!*⁸⁶

⁸⁶ Altenberg, 1979, pág. 127

En esta colección Altenberg exhorta a las mujeres a que utilicen con justicia su indiscutible poder sobre los hombres, de tal modo que éstos puedan prosperar y desarrollarse espiritualmente.

Aunque se acerca a la problemática de la evolución a través del énfasis en lo psicológico, Altenberg continúa en *Prodromos* de acuerdo con su posición respecto del *Frauenkult*. De hecho Altenberg da muestras de clara evidencia que sugieren que él sigue considerando que la mujer dedicada a ello puede ser causa de la evolución espiritual del hombre; causa, que en la mayoría de las ocasiones, es más efectiva que la que puede ejercer él mismo siguiendo los consejos que Altenberg dicta sobre dieta e higiene.

*Von der Betätigung der Gesetze der Diätetik und der Hygiene hängt ausschließlich die Evolution der Menschheit in geistig-seelischer Beziehung ab!*⁸⁷

En *Seelische Liebe* Altenberg define al hombre como "*der genialste Akkumulator und Regenerator*"⁸⁸; y defiende que la labor de la mujer consiste en aumentar los recursos espirituales del hombre; la incita a actuar como "*Lebensenergien Vermehrer*"⁸⁹ o la define como "*ein Tonikum für seine Gottes-Ähnlichkeiten*"⁹⁰. *Prodromos* está cuajado de monólogos de mujeres - *Frauenmonolog-*, que Altenberg utiliza para dar a conocer su concepción particular de la mujeres en un momento de mayor madurez personal. Al hacer uso de comunicadores anónimos de sus pensamientos, Altenberg consigue una recepción favorable de sus ideas en algunos estratos sociales vieneses y confía en

⁸⁷ Altenberg, 1979, pág. 120

⁸⁸ Altenberg, 1979, pág. 135

⁸⁹ Altenberg, 1979, pág. 135

⁹⁰ Altenberg, 1979, pág. 135

que este reconocimiento haga que sus ideas sean puestas en práctica. El texto que sigue es un claro ejemplo de ese *Frauenmonolog* que Altenberg utiliza y que dirige principalmente a sus lectoras femeninas:

Ich möchte die Summe der Lebens-Energien meines Geliebten, in körperlicher seelischer geistiger und ökonomischer Beziehung, betreuen und beschützen, erhalten und vermehren zu jeder Stunde. Ich möchte für diese Edel-Maschine "Mann" das sein was reine Bergesluft und leichte feine Nahrung sind! Ein Tonikum für seine Gottes-Ähnlichkeiten!

Und erlischt eines Tages meine magische Anziehungskraft, so will ich sanftmütig aus seinem Leben verschwinden, gedenkend der heiligen Tage und Nächte, da er gedieh gleichsam unter meinen Atemzügen!⁹¹

Aquí, Altenberg expresa que el papel de la mujer es preservar y aumentar los recursos vitales del hombre y ejercer una influencia beneficiosa en su desarrollo espiritual. El segundo párrafo implica su propia esperanza apasionada en que la mujer tenga la valentía de abandonar al hombre cuando ya no tenga ningún papel que desarrollar a su lado. Esta esperanza estará presente en cada uno de los textos que componen esta colección, a menudo en forma de desapasionada súplica a la mujer, pidiéndole respeto hacia el hombre que busca soledad e independencia. Esta reflexión hace necesaria la inclusión de *Ein Liebes-Brief*, probablemente escrito por Elisabeth Barret-Browning⁹² a su marido, en la que reconoce su necesidad de libertad para poder desarrollarse espiritualmente y en la que renuncia a él en favor de este ideal.

Finalmente en *Religion*, otro monólogo femenino, Altenberg desarrolla el papel crucial de subordinación de la mujer en el desarrollo masculino. En este

⁹¹ Altenberg, 1979, pág. 135

⁹² Dama perteneciente a la burguesía vienesa, amiga de Altenberg.

texto la mujer se ve a sí misma simplemente como un objeto estético cuya belleza enriquece la espiritualidad masculina y ejerce un efecto catalizador en su evolución:

Mit meinem Leib, diesem bezweckten Geschenk Gottes, will ich ihn reicher machen und reicher, da ich denselben nur mit bekam, um aus diesem Menschen "Mann" den Menschen "gottähnliches Wesen" zu machen! Der Schöpfer dachte sich in genialer Weise mich als Mittel aus, den Mann durch mich zu seinem Ebenbilde zu erhöhen!⁹³

Valdría la pena comparar la evaluación de la mujer que Altenberg hace aquí con las ideas básicas de la moralidad masculina de la época, que relegan a la mujer al estado de objeto. En *Religion*, Altenberg diferencia entre la actitud de su sujeto anónimo y la de las otras damas, quienes intentan humillar a los hombres, despertando egoístamente sus celos, ese cáncer del alma, que según Altenberg, disipa los recursos vitales masculinos y frustra su evolución. Altenberg se siente muy crítico hacia aquellas mujeres que anteponen la gratificación sexual al entusiasmo religioso. En *Prodromos* advierte a los jóvenes de los peligros que corren ante la posible relación con una de esas mujeres. Sus demandas físicas pueden acabar con sus recursos vitales, y pueden privarles del sentido de su ideal de evolución:

*Sie adaptiert uns für das Seiende, bewahrt uns vor ungewissen und dennoch möglichen "werdenden Welten", die aus unseren überschüssigen Kräften erblühen wollen. Sie nimmt selber deine treibenden überschüssigen Kräfte in sich auf, dich scheinbar erlösend, dich auf das "normale Maß" immer zurückbringend!
Deine Träumereien, deine Utopien, deine Wahrheitsahnungen, deine Fanatismen nimmt sie liebevoll gleichsam in ihrem Becken auf! Sie kann dich vor allem bewahren, was dir scheinbar unzutraglich ist, indem sie dich es erhoffen läßt, daß in*

⁹³ Altenberg, 1979, pág. 124

*deinem Söhnchen, deinem Töchterchen deine von dir nicht errichten Ideale zur Betätigung kommen werden. Sie betrügt die naturgemäße Entwicklung um Generationen! Sie entzieht dich deinen Idealen, um sie auf deine Kinder zu übertragen, die sie dann doch nicht erfüllen!*⁹⁴

La crítica de Altenberg hacia la vertiente sexual de las relaciones de pareja, que encuentra expresión a lo largo de toda la colección, debe ser tratada desde el punto de vista de la convicción de que el hombre puede alcanzar su meta espiritual conservando y acumulando sus recursos vitales:

*Jeder wird zum Dichter wenn er seine überschüssigen Kräfte in sich anhäuft die zu "Symphonien des eigenen Lebens" werden!
Nur der, der immer gerade so viel immer wieder ausgibt als er besitzt, bleibt eingesperrt in kleinen Kreisläufe, ein ödes Geschlechts-Tier!*⁹⁵

Repite una vez más y sin cansarse, la importancia del valor del amor espiritual en el que cree, que activa el alma y actúa como catalizador en el proceso evolutivo del hombre; argumenta que las relaciones de pareja tienen que tener por objeto "*eine seelische Angelegenheit*"⁹⁶ y que el sexo solamente está justificado como la expulsión de reservas espirituales superfluas.

Entre los años 1908 y 1913, Altenberg hace un tratamiento distinto de la mujer y la retrata como una yuxtaposición de imágenes negativas en las que ésta aparece como un diablo, asesino del hombre y de imágenes femeninas en las que muestra entusiasmo por ellas, como por ejemplo, los poemas de amor que incluye en su colección *Mein Lebensabend*. Expresa su interés por las incongruencias del

⁹⁴ Altenberg, 1979, págs. 119-120

⁹⁵ Altenberg, 1979, pág. 121

⁹⁶ Altenberg, 1979, pág. 121

sexo débil, su vanidad y pasión, su egoísmo y falta de idealismo; este interés está marcado en la simpatía que muestra hacia aquellas mujeres cuyo severo destino en la vida seduce su subsistencia. Su entusiasmo por las niñas permanece constante en esta etapa, incluso durante los largos años de su aguda depresión psicológica que delimita su salud y su optimismo. Durante estos años, la belleza natural y la gracia de estas niñas le hacen capaz de restablecer su espíritu.

Junto a esta semblanza de objetividad, la tendencia latente en los escritos de Altenberg de esta época es misógina y muestran reminiscencias de la filosofía de Weininger y de su antecesor, Schopenhauer. Al igual que éste último, Altenberg está convencido de la mendicidad de las mujeres, su aparentemente natural inclinación a la mentira y al fraude. Así lo expresa en *Konzert*, pieza incluida en la colección *Neues Altes*:

*Du warst schön und prächtig, gelb und gold war dein Gewand, und deine geliebten Augen blickten noch in Fernen, aus denen sie eben kamen. Ein Zwerg, ein Wurm, ein gekrümmtes, armseliges Reptil erschien ich dir, ans Irdische dich feig gemahnend, die du aus hehren Fernen kamst, und meiner Liebe allzu gewohnte Seufzer verhallten in den Tönen deiner neuen Musikwelten.*⁹⁷

Es más, redundante en esta idea indicando la injusticia que se desprende del comportamiento de la mujer y su falta de honestidad; llega a decir de ellas que las odia:

⁹⁷ Altenberg, 1979, pág. 204

Ich hasse die Frauen nicht nur wegen der falschen Krawatten, die sie anhaben, wegen der falschen Schirmgriffe, der falschen Hüte, der falschen Manschettenknöpfe und so weiter - ich hasse sie in neuere Zeit.⁹⁸

En *Erste Liebe*, por ejemplo, incluida en *Mein Lebensabend*, presenta la experiencia de la infancia como representativa del tratamiento injusto de una niña de doce años hacia su amigo -se trata del mismo Altenberg-, que consecuentemente imputa a todas las mujeres. Al igual que Schoppenhauer, Altenberg contempla frecuentemente el comportamiento de las mujeres como coquetería, como de deseo de sobresalir y de subyugar al hombre en todas sus actividades.

Ich verstehe unter "Kultur einer Frauenseele", einen Mann, der sich einmal gewidmet hat, nicht zu kränken, bevor man nicht aufrichtig-traurig zu ihm gesprochen hat: "Es ist Schluß!"

Eine Frau kann ihr Schlachtopfer "Mannesseele" grausam umbringen, wie Krebse in siedendem Wasser, oder in milder Form, mit einem Schnitt wie Kälber. Weshalb es ihnen also verzeihe, wenn sie es grausam tun?!

Grausam bereits ist der "kokette Blick"!!!

Sage also, Kanaille, lieber vorher: "Es ist Schluß!"⁹⁹

Durante estos años -entre 1908 y 1913- a menudo retrata a las mujeres de modo dominante y destructivo, describiéndolas como "*Zerstörerinnen unsrer aufgestapelten Lebensenergien, durch Erzeugung von Eifersucht, diesem Krebsbazillus der Seele*"¹⁰⁰.

⁹⁸ Altenberg, 1979, pág. 208

⁹⁹ Altenberg, 1979, pág. 210

¹⁰⁰ Altenberg, 1979, pág. 215

Mientras que en su obra temprana Altenberg se considera el custodio de la delicada e indefensa alma femenina, en esta etapa de sus escritos realiza sus servicios en favor del hombre, víctima de la mujer. Su feminismo se ve eclipsado por violentas exteriorizaciones misóginas, probablemente inspiradas y justificadas por su experiencia personal y acentuadas por *Geschlecht und Charakter*, texto escrito en 1903 por Otto Weininger, que fue ensalzado por la crítica del momento.

El suicidio del autor unos meses después a la publicación de la obra hizo que el libro contara con un éxito asegurado y que en 1925 contara con 26 ediciones. El autor expresa en la introducción los objetivos de su estudio:

Dieses Buch unternimmt es, das Verhältnis der Geschlechter in ein neues, entscheidendes Licht zu rücken.¹⁰¹

Parte de la hipótesis de que el concepto masculino y femenino representan inicialmente los tipos ideales psicológicos, variantes de las ideas platónicas; en segundo lugar apunta a su presencia dentro del cuerpo humano. Argumenta que estos tipos ideales explican la base de todo comportamiento humano. Evalúa positivamente al hombre, ya que lo considera lleno de racionalidad y creatividad y a él le atribuye el progreso histórico. Por contra, desprecia a la mujer, a quien estima llena de una fuerza destructiva, irracional y nihilista, es decir, a quien considera antítesis del hombre.

Aunque resulta difícil estimar la influencia de Weininger en la obra de Altenberg -fundamentalmente por el propio testimonio del autor, que se expresa reticente a la influencia de foros e ideas filosóficas de su tiempo-, parece que

¹⁰¹ Citado según Simpson, pág. 116

pronto se familiarizó con Weininger, a quien poco a poco fue asimilando en su propia *Weltanschauung*. En su obra tardía tenemos a un Altenberg especialmente sensible hacia el destino personal de Weininger en manos de las mujeres, a quien desprecia -igual que hará Strindberg- como artista cuya felicidad y consumación se ha visto distorsionada por las mujeres.

Durch "Hemmungen" entstehen eben außergewöhnliche Persönlichkeiten oder leider bloß "Gehemmte"! Strinberg war "gehemmt" durch Frauen. Was hätte die Welt davon, wenn er richtiger kalkuliert hätte: Frauenseelenleichen sind nur ein guter gediegener, naturgemäßer Dünger für Künstlerimpressionen?! Strindbergs Hemmungen in bezug auf Frauen (er erwartete eben leider etwas von ihnen, was sie nicht leisten können, vielleicht beim bestem Willen sogar nicht, aber wer hat auch hienieden "besten Willen"?) waren "Sporn und Peitsche" seiner "äußersten Dichterenergien", um im "Geistesrennen" als Erster unbewußt ans Ziel zu kommen! Mängel können zu "Genialitäten" werden, zu außergewöhnlichen Lichtblicken.¹⁰²

Pero también es crítico hacia la aparente fragilidad que se manifiesta en la impotencia y la capitulación ante el sexo opuesto.

*Ich hasse, nein, ich verachte die Männer, die "genügsam" sind.
Inwiefern nämlich genügsam?! [...]
"Begeisterung" für eine Schönheit, eine "Lieblichkeit" ist die "elektisch-magnetische" Kraft unserer Maschinerie.
Weil die meisten Männer diese emsige Begeisterung, dieser Strom von Spannkraften in ihrer armseligen, leicht explodierbaren Maschinerie nicht aushalten, haben sie aus unbewußtem Selbsthaltungstrieb das perfid-blödsinnige Bedürfnis, die "Angebetete" reell in Besitz nehmen zu dürfen! So bald als möglich.¹⁰³*

¹⁰² Altenberg, 1979, pág. 159

¹⁰³ Altenberg, 1979, págs. 164-165

Mientras que en su obra temprana Altenberg, contradiciendo a Weininger, se interesa principalmente por el alma de las mujeres, en su obra tardía ese interés se ve desviado hacia su aspecto sexual y, al igual que Weininger, afirma que la mujer vive en un continuo estado de excitación psicológica. En esta etapa examina las implicaciones de esa irritabilidad o excitación psicológica y comienza exponiendo lo que considera la mayor falacia del hombre, su fe en las mujeres. Una fe inconsistente ya que, según él, el hombre es capaz de desbancar psicológicamente a la mujer en cualquier momento. La respuesta femenina a esta acción es de naturaleza puramente física y puede ser atribuida a una fuerza subconsciente, que la mujer controla mínimamente. Acercándose a las teorías de Freud, Altenberg se siente atraído por cómo el comportamiento humano se ve gobernado por el impulso sexual.

Con este fondo filosófico, que considera el amor intangible, las relaciones humanas parecen precarias. En la serie dramática *In einem Kurpark*, incluida en su colección *Mein Lebensabend*, Altenberg sugiere la naturaleza transitoria del amor. En el breve texto *Idylle* identifica más certeramente esas profundas actitudes psicológicas que destruyen la felicidad y el amor: perfección, aburrimiento, histeria, celos, ...

"Geliebtester, gehen wir doch ein wenig in dieses Geschäft, in dem diese junge Verkäuferin bedient, die dir so gut gefällt. Ich weiß es ja, daß du es gerne möchtest - - -"

"Nein, Liebling, wirklich nicht, es war eine vorübergehende Impression. Du bist so gütig, so nobel zu mir - - -"

"Oh, bitte, wir gehen hinein, tue mir die Ehre an, es mir aufzubürden! Tue mir doch diese Ehre an - - -"

"Nein, ich habe keinerlei Interesse. Gehen wir - - -"

*Rotwangig, glücklich hing sie nun an seinem Arme, ging leichtbeschwingten
Schrittes - - -.*

*Zwei Stunden vorher war er allein in dem Geschäft gewesen bei der süßen
Verkäuferin - - -.*¹⁰⁴

Sería interesante poder detenernos a comparar la obra de Klimt fechada en 1895 y titulada *Die Liebe* con este breve texto de Altenberg, ya que parece que éste último se inspire en la pintura para componer esta pieza.

¹⁰⁴ Altenberg, 1979, pág. 191

3.3.5. LA CRÍTICA AL FRAUENKULT

Aunque a lo largo de toda su obra Altenberg no excluye totalmente la posibilidad que el hombre tiene de salvarse por medio de la mujer, en *Bilderbögen des kleinen Lebens* emerge algún elemento de crítica a ese *Frauenkult*. Esta crítica aparece por primera vez en *Frauengunst*, texto en el que Altenberg lamenta el que aún el más inteligente de los hombres persista en su estúpida meta de conseguir los favores de una mujer. Desarrolla este tema en *Die gewöhnliche Frau*, texto en el que al destrozarse las premisas básicas del amor cortesano, el poeta defiende los intereses de la dama y Altenberg demuestra el engaño de estos favores femeninos:

*Wehe dir, der du nicht geschützt bist vor Frauengunst, und verbrennst in
Liebesbrunst!*

*Ein ewig Wachsender bisher, wirst du nun ein Stillgestandener!*¹⁰⁵

Estas líneas primeras introducen el tema y el tono de este poema que, en contra de otros intentos hechos por Altenberg, es en rima. En él, el autor habla en contra del matrimonio, por considerarlo restrictivo en el potencial evolutivo del hombre; incluso la mujer más perfecta es incapaz de autosacrificarse en beneficio de la evolución espiritual masculina. Considerar a la mujer como aquello en lo que la estima el hombre, es decir, en función del tipo de hombre que se encuentre

¹⁰⁵ Altenberg, 1979, pág. 171

ante ella, ésta será de una manera o de otra: "*Die Frau wird das, was wir von ihr glauben!*"¹⁰⁶. Estas premisas son las que hacen posible la desilusión de Altenberg hacia las mujeres; el *Frauenkult* se convierte en pura apariencia.

La actitud de Altenberg hacia la mujer en *Bilderbögen des kleinen Lebens* es más crítica y escéptica que en su obra anterior. A menudo la desprecia y la trata como una criatura vana, solamente capaz de manipular al hombre e incapaz de mostrar gratitud ante los acontecimientos de la vida; describe cómo su idealismo está minado por negativas fuerzas interiores. En *Die Jungfrau von Orleans*, por ejemplo, considera que la mujer pierde su capacidad de autosacrificio y su idealismo cuando supera la pubertad; a partir de este momento se conforma con una vida inmanente, sin ninguna trascendencia. Critica el abandono de éstas en el servicio que debe prestar a toda la humanidad, producido por su concentración en un ser individual -su marido- y en los niños. Además reconoce que el matrimonio y la vida doméstica llevan a la mujer en un estilo de vida confortable y fácil, más fácil que aquel camino proyectado para ella, en el que debería desear la compañía del poeta, del hombre nuevo. Altenberg se siente irritado y engañado por el hecho de que haya tan pocas mujeres poseedoras de la fuerza y el idealismo suficiente, para acompañarle "*in höheren Regionen*"¹⁰⁷.

Neues Altes refleja la frustración creciente de Altenberg hacia el sexo opuesto, cuyas personalidades vacías condena como haría Weininger años antes. Su indignación hacia las mujeres aumenta cuando observa que aparentemente no toleran a sus rivales -los hombres- y requieren de ellos la máxima atención, en vez de asumir su propia inadecuación a la realidad que las circunda. Mientras en

¹⁰⁶ Altenberg, 1979, pág. 190

¹⁰⁷ Friedell, 1921, pág.162-185

Heilmittel, texto incluido en esta colección, Altenberg presenta una imagen absolutamente negativa de la mujer, describiendo sus malos pensamientos e instintos y por encima de ellos su vacío interior, en *Plauderei* expone una vez más, la superioridad de la mujer sobre el hombre en la guerra dialéctica. Por otro lado, *Angstschrei*, toma la forma de una súplica urgente a los hombres para que reconozcan el modo en el que sus recursos vitales son reducidos por las mujeres; Altenberg les incita a que se defiendan de ese gran peligro que son las mujeres, a quienes define como diablos y no como ángeles custodios. Finalmente en *Zynismus*, Altenberg parece que ha perdido toda esperanza en la salvación del hombre a través de la mujer. Solamente pide a las mujeres que no ahonden en la herida que ellas mismas han producido.

En *Semmering 1912* la actitud de Altenberg no es menos mordaz que en *Neues Altes*. Aunque la colección está dedicada a nueve niñas y jóvenes que acompañaron a Altenberg durante los largos meses de su enfermedad, su actitud hacia el sexo opuesto parece inalterada.

*Frauen haben eine kolossale Überschätzung ihrer Macht. Man ist nur zu wohlgezogen und mitleidsvoll, es ihnen jedesmal zu beweisen!*¹⁰⁸

Es una característica de la obra que se encuadra dentro de estos años (1908-1913) y particularmente de *Semmering 1912*, que los textos que condenan a las mujeres tiendan a la inclusión de un número de retratos de éstas más simpáticos. Además de contar con un gran número de textos en los que se retrata y alaba a las bailarinas -por las que Altenberg siente especial admiración, debido a su gracia natural y a su devoción por este arte-, esta colección incluye un texto titulado

¹⁰⁸ Altenberg, 1979, pág. 255

Kusine, relatado temática y estilísticamente como los retratos que el autor hace en su serie *See-Ufer*. En poco más de media página Altenberg describe la vida de esta bella prima suya, atendiendo especialmente al triunfo inicial que tiene en su primer baile y a su caída final cuando, a la edad de 52 años, se precipita al lago desde el acantilado, mientras coge flores. En *Das Hotel-Stubenmädchen*, Altenberg revela su simpatía hacia una joven -en la que reconoce la belleza formal-, quien está obligada a trabajar para mantenerse a sí misma y a su hija de tres años, debido al abandono de su marido.

*[...] zählte einen Haufen Trinkgelder in ihre Schürze. Ich wußte, daß sie ein entzückendes dreijähriges Mädel habe, und der Gatte war verschollen.*¹⁰⁹

Esta comprensión no excluye su crítica a su decisión inicial de casarse, en la que Altenberg descubre la causa de su situación actual. En *Richtige, aber eben deshalb wertlose Betrachtungen*, Altenberg vuelve a retomar la misma idea -la familia como causa de la infidelidad femenina-:

*Es ist eigentlich ganz widersinnig, auf eine Frau eifersüchtig zu sein, die einem noch gar keine Konzessionen gemacht hat. Denn je mehr Konzessionen sie den anderen macht, desto größer ist die Chance, daß sie einem dieselben mache und eventuell noch größere! Es ist die falsche ewige Hoffnung, sie für sich allein erlangen zu können! Aber das kann man nicht. Denn es hängt nicht von dem ab, was sie gewähren oder nicht gewähren will, sondern von der ewigen Reizung ihres Nervensystems, daß tausend Männer das und das von ihr sich ersehen! Das allein läßt sie nicht "zur Treue" kommen. Es wäre denn, daß man alle andere überbiete! Aber solche "Coups" gelingen selten auf der Lebensbörse!*¹¹⁰

¹⁰⁹ Altenberg, 1997, pág. 16

¹¹⁰ Altenberg, 1979, pág. 244

En esta etapa de su obra Altenberg parece hostil a la idea de perdonar a las mujeres su faltas, faltas que inicialmente había intentado despreciar, en un momento en el que la fuerza de su idealismo le hacía apreciar el potencial femenino de perfección y olvidar sus faltas. En esta colección incluso se permite la licencia de catalogar las limitaciones de las mujeres, de las que dice con un tono pesimista:

Alle Frauen rächen sich am Manne für irgendeine Unzulänglichkeit, die sie besitzen! [...] Sie verlassen sich auf die Güte des Mannes, der sich "sekkieren, quälen, ungerecht behandeln" läßt! Sie aber haben recht, denn seine Liebe ist von Gott eingegeben und ihr Schicksal ist irdisch und ein bißchen vom Teufel! Er hat die göttliche Kraft zu leiden mitbekommen, sie die irdische Schwäche glücklich sein zu wollen!¹¹¹

Hay dos textos más en esta colección que merecen nuestra atención debido a que en ellos Altenberg revela su desilusión hacia las mujeres y hacia el *Frauenkult*; el primero es *Bobby*, en el que el autor muestra su preferencia por un fox terrier antes que por una mujer:

Ich ziehe also Bobby allen Frauen vor, freilich sage ich das erst öffentlich am Ende meiner sogenannten "Liebeslaufbahn", mit einem Wort: Nach meiner Schlacht von Sedan.¹¹²

El segundo, *Gespräch*, explica en un tono seco y lleno de humor -tono característico de su obra más tardía- cómo ha sido capaz de mantenerse en el papel de trovador. Recuerda cómo en una ocasión le preguntaron cómo había sido capaz de sobrevivir tanto tiempo en Semmering sin la compañía femenina, y el estupor

¹¹¹ Altenberg, 1979, pág. 246

¹¹² Altenberg, 1979, pág. 243

en el gesto de su interlocutor cuando le contestó que había sobrevivido tanto tiempo precisamente por no haber mujeres cerca.

En esta etapa, la caridad de Altenberg hacia las mujeres y la supervivencia de su *Frauenkult*, dependen enteramente de su capacidad en mantener un idealismo que los acontecimientos ocurridos en los años siguientes a la publicación de *Semmering* pusieron a prueba.

Durante los años de la I Guerra Mundial la actitud de Altenberg hacia las mujeres permanece hostil, aunque en los escritos entre 1908 y 1913 su misoginia se ve aplacada por la simpatía que muestra ante las mujeres que considera víctimas de la vida. No obstante, ya está convencido de la inferioridad de la mujer respecto del hombre, aunque reconoce su superioridad en la batalla de los sexos, hecho que atribuye a su gran elasticidad, su habilidad para pactar con la desgracia y la malicia psicológica y, finalmente y no por ello de menor importancia, su fuerte instinto de supervivencia.

Describe a las mujeres como criaturas derrochadoras, sin corazón y desprovistas de humor, que expolían al hombre y sienten un placer sádico en el sufrimiento que les provocan. En la serie de aforismos agrupada bajo el título *Die Stupiditäten der Vogel-Strauß-Politik* y que sale a la luz en su colección *Fechsung* en 1915, refleja claramente la concepción misógina de las mujeres. El siguiente aforismo ilustra esta idea:

"Sie ist ja noch ein halbes Kind - - -"

*Ja, aber die andere Hälfte ist ein ausgewachsenes Mistvieh!*¹¹³

Tanto *Fechsung* como *Nachfechsung* se crean en Viena bajo el telón de fondo de la Primera Guerra Mundial; ambas están llenas de esos breves textos que el autor denomina *Splitter*, que son vehículos de expresión de los brotes de misoginia de Altenberg. Creados en una etapa en la que el autor no goza de mucha inspiración, repetitivos y llenos de clichés, nos presentan a un Altenberg algo apagado. En ellos, Altenberg es unas veces provocativo y otras ofensivo, quizás en la esperanza de poder avergonzar a la mujer de su propio progeso. Si analizamos estos pensamientos desde un punto de vista histórico, -Altenberg expone a diario las atrocidades de la guerra y la falta de sensibilidad, el egoísmo y a avaricia de los jóvenes muchachos- es sorprendente que el tono y la actitud del autor se relaje y que los ataques a la barbarie y la falta de humanidad que se desprende de los acontecimientos bélicos sea tan poco relevante. Es más, si queremos realmente descubrir la base y los motivos de la misoginia de Altenberg durante este periodo, deberemos investigar al hombre que se esconde tras esa realidad social.

Podríamos atribuir esa misoginia a su falta de éxito con las mujeres. Altenberg sufrió durante toda su vida el reconocimiento propio de sus propios defectos y de su falta de atractivo, tal y como expone en *Nach abwärts*, donde se reconoce como "diese menschliche Ruine". Se siente impotente ante el hecho de que aquellas mujeres a las que quiso, fueron seducidas por otros hombres¹¹⁴.

¹¹³ Altenberg, 1979, pág. 24

¹¹⁴ Recordemos a Olga Waissnix, de quien estuvo enamorado en su juventud; ella mantuvo una larga relación estable con Arthur Schnitzler. O Annie Kalmar, quien estuvo relacionada con Kraus; e incluso Lina, mujer a quien Altenberg adoraba, acabó siendo la mujer de su amigo Alfred

Al igual que en su obra temprana, *Nachfechtung* refleja la falta de fascinación de Altenberg hacia el *Frauenkult*. Aquí también considera que la mujer aleja al hombre del verdadero camino en la vida, y que el hombre se suicida cuando se permite a sí mismo sentir algo por la mujer. Es más, argumenta que el amor es un escape para aquellos hombres que no son capaces de salvar su propio potencial ideal y apela a éstos a que tengan una resonancia propia.

Vita ipsa es el único volumen del autor, junto con *Mein Lebensabend*, publicado en 1919 póstumamente, en el que parece que su *Frauenkult* vuelve a tomar impulso. Altenberg rememora en textos como *Der Besuch*, *Die Frau* o *De Femina* a la mujer portadora de la misión sublime de servir y ayudar al hombre:

*Die Frau soll das einzige natürlich Bestreben haben [...] dem Manne in seiner schwierige ernsten komplizierten Lebenslage ideal zu helfen, zu dienen!*¹¹⁵

Cabe indicar aquí que el culto a la mujer de Altenberg en su obra tardía no está motivado por la convicción interna y el idealismo que encontraron en su obra temprana su más perfecta vía de expresión; más bien parece una última súplica a la mujer para que ayude al hombre materialmente siempre que no pueda ennoblecerlo espiritualmente.

Finalmente en *Mein Lebensabend*, texto profundamente pesimista, Altenberg rechaza de pleno ese *Frauenkult*, ya que considera que las mujeres son incapaces de aprender y de cambiar. Sugiere que todo el *ethos* del *Frauenkult*, las raíces que se remontan a la Edad Media, es un anacronismo de "*verderbten*

Loos. En los tres casos, estas mujeres acabaron siempre con hombres pertenecientes al círculo cercano de Altenberg.

¹¹⁵ Altenberg, 1979, pág. 99

naturalistischen Zeiten"¹¹⁶. Quizá todo no haya sido más que "*ein raffiniertes Geschäft [...] unter dem falschen Titel: Selbstlosigkeit?!*"¹¹⁷

¹¹⁶ Altenberg, 1979, pág. 149

¹¹⁷ Altenberg, 1979, pág. 149

4. CONCLUSIONES

Nuestro trabajo de investigación sobre la trayectoria vital y creadora del gran poeta del fin de siglo vienés ha intentado fundamentar la vida y obra de Peter Altenberg partiendo tanto de todos aquellos elementos inherentes a la literatura como los que configuran el contexto social en la Viena imperial de la *Jahrhundertwende*.

Tal y como hemos intentado esbozar en la primera parte de este trabajo son tres los elementos sociales que inciden de forma decisiva en su vida y, por tanto, en la creación literaria de Peter Altenberg. Dos de ellos -la bohemia y el dandismo- como fenómenos sociológicos actúan en la vida de nuestro autor de forma incisiva. De modo que todos aquellos postulados que habían defendido los bohemios románticos y que más tarde son asumidos por la bohemia finisecular son patentes en la obra de Peter Altenberg, quien se perfila, en la Viena imperial, como el gran bohemio de la nueva generación de jóvenes autores. Se trata, sin duda, del gran defensor de los nuevos postulados contrarios a esa sociedad burguesa imperante -los fundadores- que desplazan a la antigua aristocracia, pero que asume los

principios y la forma de vida en los que ésta había fundamentado su *modus vivendi*. Altenberg se perfila como objetor de la realidad cotidiana de la que huye para refugiarse en el café.

El dandismo -el otro gran fenómeno sociológico que marca la creación literaria de Peter Altenberg- emerge de nuevo en el espacio temporal del fin de siglo europeo. Tras su desarrollo y apogeo en la sociedad burguesa establecida durante la primera mitad del siglo XIX con la figura de Brummell, durante la segunda mitad del siglo permanece latente y es en el fin de siglo cuando despierta de su letargo para desplegar todo su atractivo en los nuevos poetas quienes, a través del dandismo, persiguen el rebuscamiento, el amaneramiento y el alejamiento de la naturaleza que consideran decadente. Pero ello no debe llevarnos a confusiones, ya que es característico de la nueva generación de dandis la necesidad que éstos tienen de vivir en una sociedad, aunque la consideren decadente -tal es el concepto que de la sociedad burguesa de fin de siglo tienen-, para poder expresar su filosofía vital. Frente al bohemio que rechaza totalmente la sociedad y se construye su propia sociedad marginada, el dandi necesita de la sociedad -aunque la considere decadente- para poder subsistir.

Este florecimiento del dandismo va acompañado de la nueva moral sexual que defienden los autores finiseculares. Tras el endurecimiento que la sociedad manifestaba ante la sexualidad, los nuevos autores, que ya no

necesitan de la naturaleza para sus creaciones literarias, se dejan llevar por las sensaciones e impresiones propias, lo que les hace enfrentarse abiertamente a la sexualidad. Esta nueva moral sexual se aleja de forma definitiva de la tradición judeocristiana y se asienta en una moral que en ocasiones lleva a la absoluta inmoralidad.

Peter Altenberg se perfila como autor de café -*Kaffehausliterat*-, en la medida en que hace del café -el *Central* de la *Herrengasse* vienesa- su hogar. El café se convierte para él y sus compañeros en un universo en el que, por un lado, se aparta de la *establishment* pero en el que a la vez puede observar la vida de la sociedad a través los grandes ventanales del café. Por otro lado los nuevos autores necesitan el espacio del café para sus creaciones literarias. Son características en ellos las reuniones en el café, en las que no sólo discuten todo aquello que les preocupa, sino que lo manifiestan en su obra poética, escrita en el café.

En el café los géneros preferidos son en su mayoría breves. La obra de P.A. -tal y como le gustaba que le llamasen a Peter Altenberg- está compuesta por aforismos, anécdotas, poemas en prosa, que nacen de la cotidianeidad del café. Son, tal y como él mismo dice, *Extrakte des Lebens*, pequeñas consideraciones en las que el elemento configurador son las impresiones y sensaciones del autor. Estos breves textos no implican la crítica del sistema, sino que son el resultado de una actitud vital: la falta de

memoria, el rechazo de la misma. El aforismo se convierte en el café finisecular en una manifestación momentánea y espontánea del propio yo.

La plasmación de estas sensaciones que definen la nueva literatura viene marcada por la saturación que el fin de siglo sufre de los movimientos que han configurado el panorama literario de la segunda mitad del siglo XIX, el realismo y el naturalismo. Son el impresionismo, el simbolismo y, más tarde, el expresionismo los movimientos que configuran la nueva realidad artística. Es el impresionismo el que, siguiendo los postulados filosóficos de Mach, rompe con la tradición y se perfila como un movimiento que pone de manifiesto una voluntad de originalidad. El simbolismo, partiendo de la impresión, la elabora subjetivamente y la colma de realidad interior. Los autores simbolistas son los responsables de la ruptura con la métrica francesa y del alejamiento de la claridad y lógica que había imperado en la poesía clásica francesa. El expresionismo reniega del pasado como de algo carente de contenido, muerto. La búsqueda de una realidad esencial supone un intento de fusión entre esencia y existencia, que lleva a sus seguidores a una vuelta a los valores espirituales absolutos, en los que la subjetividad ocupa un lugar preferente. Al igual que el impresionismo y el simbolismo, en el expresionismo es el individuo quien da sentido a la realidad exterior, si bien este movimiento está marcado por un profundo sentimiento de angustia.

Todos estos elementos configuran la trayectoria vital y la creación poética de Peter Altenberg, quien se perfila como arquetipo y prototipo del *Kaffeehausliterat* vienés.

Nacido en el seno de una familia acomodada y de tradición judía, Altenberg rechaza todo aquél sistema social que ha conocido en su infancia y juventud y se coloca fuera de la sociedad establecida desde donde que escribe su obra, que bien puede considerarse la esencia de todos los postulados filosóficos y vitales en los que se mueve la nueva generación de autores. Éstos, nacidos en una sociedad burguesa caracterizada por los principios reguladores de los fundadores, la rechazan y se sitúan en una marginalidad voluntaria, desde la que crean una nueva visión cosmológica que va a determinar toda su vida.

Dentro de la trayectoria creadora de Peter Altenberg es necesario detenernos en el aspecto configurador de la misma. En esta creación se hace patente la presencia autobiográfica. Su vida marca toda su obra -podríamos decir que se trata del espejo del alma- debido, quizá a su condición de bohemio, condición que busca un estado espiritual perfecto fuera de la sociedad establecida. La mayoría de sus creaciones están marcadas por un yo que se constituye en epicentro del relato alrededor del cual gira la narración y de una tensión cuyos ejes son la autenticidad del relato y la ficción.

Altenberg es en su vida un ser muy marcado por las mujeres y esa experiencia de lo femenino se hace patente en toda su obra literaria. Si bien este tema se ve modificado en su fenomenología literaria, es, sin duda, un elemento más que caracteriza a nuestro autor como bohemio. Recordemos que la relación interpersonal del bohemio viene caracterizada por la provisionalidad y lo momentáneo y en Altenberg ese aspecto efímero respecto de las relaciones entre sexos se traduce en toda su obra de manera clara. No busca a las mujeres dentro del círculo de amistad, sino que, movido por esa marginalidad que le caracteriza, busca el eterno femenino en locales públicos de alterne y cabarets.

La trayectoria espiritual que se impone a lo largo de su vida respecto al género femenino pasa de su amor profundo hacia las mujeres -un amor espiritual en el que no caben las relaciones sexuales- en los escritos a partir de 1901 - *Was der Tag mir zuträgt*, *Prodromos*, *Märchen des Lebens* y *Bilderbögen des kleinen Lebens*- hasta el odio más marcado -aquél sentimiento que tan bien caracterizara Weininger- en sus escritos primeros y últimos -*Wie ich es sehe*, *Ashantee*, *Neues Altes*, *Semmering 1912*, *Fechsung* y *Nachfechsung*-. Sus textos póstumos y testamentarios están nuevamente marcados por ese *Frauenkult* que había caracterizado los escritos de Altenberg entre los diez años que separan *Was der Tag mir zuträgt* y *Neues Altes*.

La mujer vista por Altenberg pasa inicialmente por un estado de indefinición marcado por la dicotomía amor-odio que siente hacia ella. En este primer estado Altenberg distingue bien entre la *femme fragile* y la *femme fatale*, y contrariamente a lo que se podría esperar en la sociedad burguesa del fin de siglo, la *femme fragile* es el retrato de todas aquellas mujeres que deben pasar por la marginación y la prostitución para poder salir adelante. Por el contrario, la *femme fatale* será aquella que, bien posicionada en la sociedad, se constituye en obstáculo para el desarrollo espiritual del hombre.

Más adelante el autor verá en la mujer al ser marginado por la sociedad regida por hombres en la que debe mantenerse inerte para poder subsistir. En este segundo estado es el hombre quien no deja espacio vital disponible para que la mujer pueda desarrollarse espiritualmente. Esta situación lleva a la absoluta infelicidad de la mujer y a la sublimación de ésta por parte de Altenberg.

Finalmente el autor vuelve a sus postulados iniciales que se ven abocados a una total misoginia. Está convencido de la inferioridad de la mujer respecto del hombre, aunque reconoce cierta superioridad a la habilidad del sexo femenino para pactar con la desgracia y la malicia psicológica y al fuerte instinto de supervivencia que se hace patente en las mujeres.

Peter Altenberg es fiel reflejo de la sociedad marginada en la que se sitúa con los nuevos autores del fin de siglo vienés. Se trata de un autor que no sólo hace una magnífica aportación a la literatura con su obra, sino que también contribuye de forma definitiva en la creación de la nueva mentalidad artística que se fragua durante los primeros veinte años de nuestro siglo.

5. BIBLIOGRAFÍA

En la bibliografía que presentamos a continuación no sólo aparecen las obras y autores que han sido citados a lo largo del trabajo, sino también todos aquellos que han sido consultados para su realización.

Por tratarse, el nuestro, un estudio que comprende tanto aspectos puramente literarios como sociológicos, hemos recurrido a diferentes campos del saber que han determinado la estructuración de la bibliografía en distintos apartados.

5.1. TEORÍA DE LA LITERATURA

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel: *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1986
- Amorós, Andrés: *Introducción a la literatura*. Madrid: Castalia, 1987
- Benjamin, Walter: *Über Literatur*. Francoforte del Meno: Suhrkamp, 1969
- : *Iluminaciones / 2*. Madrid: Taurus, 1972
- Curtius, Ernst Robert: "Entstehung und Wandlung des Dekadenzproblems in Frankreich" en *Internationale Monatszeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*, 15 (1921)
- : *Ensayos críticos acerca de la literatura europea*. Barcelona: Seix Barral, 1959
- Fischer, Ernst: *Literatura y crisis en la civilización europea*. Barcelona: Icaria, 1977
- Freud, Sigmund: *Der Dichter und das Phantasieren en Bildende Kunst und Literatur*. Francoforte del Meno: Fischer, 1982
- Friedrich, Hans: *Manierismus* en *Fischer Lexikon Literatur*, ed. Friedrich und Walter Killiy. Francoforte del Meno: Fischer, 1965
- Fülleborn, Ulrich: *Das deutsche Prosagedicht. Zu Theorie und Geschichte einer Gattung*. Munich: Wilhelm Fink, 1970
- Kaufmann, Walter: *Tragedia y Filosofía*. Barcelona: Seix Barral, 1978
- Kreuzer, Helmut: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1976
- Lausberg, Heinrich: *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos, 1983
- Lima, Alceu A.: *A estética literária e o crítico*. Rio de Janeiro: Agir, 1954

- Magris, Claudio: *El Danubio*. Barcelona: Anagrama, 1997
- Márquez Guerrero, Miguel Ángel: *Teoría de la literatura I*. Huelva: Universidad, 1997
- Menandro: *Sobre los géneros epidícticos*, ed. F. Romero Cruz. Salamanca: Universidad, 1989
- Pascal, Roy: *Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt*. Stuttgart, Berlín, Colonia, Maguncia, 1965
- Penning, Dieter: "Der Begriff der Überwirklichkeit" en *Phantastik in Literatur und Kunst*, ed. Thomsen & Fischer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980
- Race, William H.: *Classical Genres and English Poetry*. Londres-Nueva York-Sidney: Croom Helm, 1988
- Smith, Horatio: "Relativism in Bonald's Literary Doctrine" in *Modern Philology*, XXXII (1934)
- Soergel, Albert & Hohoff, Curt: *Dichtung und Dichter der Zeit*. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1964
- Spang, Kurt: *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis, 1993
- Thomsen, Christian W.: *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buuchgesellschaft, 1980
- Wellek, René & Austin Warren: *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1985
- Wilson, Edmund: *El castillo de Axel*. Barcelona: Destino, 1996
- Wilson, Simon: *What is Pre-Raphaelism?* Londres: The Tate Gallery Publications Department, 1984
- Wright, Elisabeth: *Psychoanalytic Criticism 1984*. London: Routledge, 1989

5.2. HISTORIA GENERAL DE LA LITERATURA

Laaths, Erwin: *Geschichte der Weltliteratur*. Munich: Knauer, 1953

Muschg, Walter: *Historia trágica de la literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965

5.3. DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS

- Arnold, Heinz Ludwig (ed.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Munich: edition text + kritik GmbH, 1978
- Brauneck, Manfred: *Autorenlexikon deutschsprachiger Literatur des XX. Jahrhunderts*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1984
- Brockhaus, F. A.: *Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden*. Mannheim: Brockhaus, 1989
- Genius, Adolf: *Neues Großes Fremdwörterbuch*. Regensburg, 1916
- Harenberg, Hugo: *Harenbergs Lexikon der Weltliteratur. Autoren - Werke - Begriffe*. Dortmund: Kexikon Verlag, 1989
- Heuer, Renate (ed.): *Lexikon der deutsch-jüdischen Autoren*. Munich: KG Saur Verlag, 1992
- Internationale Bibliographie zur Geschichte der deutschen Literatur*. Berlin: Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1977
- Jens, Walter (ed.): *Kindlers Neues Literaturlexikon*. Munich: Kindlers Verlag, 1988
- Killy, Walther (ed.): *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Munich: Bertelsmann, 1988
- Kohlschmidt, Werner & Wolfgang Mohr (ed.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Berlin: Gruyter, 1958
- Olles, Helmut: *Literaturlexikon 20. Jahrhundert*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1971
- Real Academia Española: *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992

Schweikle, Günther & Irmgard: *Metzler Literaturlexikon*. Stuttgart:

Metzler, 1984

Smith, Horatio: (ed.): *Quellenlexikon zur deutschen Literaturgeschichte*.

Duisburg:, 1994

Wiesner, Herbert (ed.): *Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*.

Munich: Nymphenburger, 1981

Wilpert, Gero von (ed.): *Lexikon der Weltliteratur*. Munich: Deutsches

Taschenbuchverlag, 1997

5.4. LITERATURA ALEMANA Y AUSTRIACA

Acosta, Luis (ed.): *La literatura alemana a través de sus textos*. Madrid: Cátedra, 1997

Adel, Kurt: *Geist und Wirklichkeit. Vom Werden der österreichischen Dichtung*. Viena: Bergland, 1964

Alker, Ernst: *Geschichte der deutschen Literatur*. Stuttgart: Körner, 1950

Bahr, Ehrhardt (ed.): *Geschichte der deutschen Literatur. Vom Realismus bis zur Gegenwart*. Munich: Francke UTB, 1988

Bartels, Adolf: *Geschichte der deutschen Literatur*. Braunschweig: Georg Westermann, 1937

Betz, Irene: *Der Tod der deutschen Dichtung*. Würzburg: Universidad, 1937

Beutin, Wolfgang et al.: *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler, 1984. (Trad. española de B. Balzer y M. González: *Historia de la literatura alemana*. Madrid: Cátedra, 1992)

Castle, E. (ed.): *Geschichte der deutschen Literatur in Österreich-Ungarn im Zeitalter Franz Joseph I., ein Handbuch unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen*. Viena, 1909

-----: "Die Vollendung der deutsch-österreichischen Literaturgeschichte" en *SchZk* 13 (1937/38)

Dornheim, Alfred: *Vom Sein der Welt. Beiträge zur mythologische Literaturgeschichte von Goethe zur Gegenwart*. Mendoza: Sociedad Goetheana Argentina, Grupo Mendoza, 1958

- Fechter, Paul: *Geschichte der deutschen Literatur*. Gütersloh: Bertelsmann, 1952
- Fischer, Jens Malte: "Deutsche Literatur zwischen Jahrhundertwende und Erstem Weltkrieg" en *Jahrhundertende-Jahrhundertwende*, ed. Hans Hinterhäuser. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft, 1976
- Hofmannsthal, Hugo von: *Österreich im Spiegel seiner Dichtung* en *Reden und Aufsätze II*. Francoforte del Meno: Fischer, 1979
- Kindermann, Heinz: *Wegweiser durch die moderne Literatur in Österreich*. Innsbruck: Österreichische Verlagsanstalt, 1954
- Kohlschmidt, Werner: *Geschichte der deutschen Literatur*. Stuttgart: Reclam, 1982
- Kudszus, Winfried & Heinrich C. Seeba: *Austriaca: Beiträge zur österreichischen Literatur*. Tübingen: Niemeyer, 1975
- Leiß, Ingo & Hermann Stadler: *Deutsche Literaturgeschichte, Bd. 8. Wege in die Moderne, 1890-1918*. Munich: DTV, 1997
- Magris, Claudio: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Salzburgo: Otto Müller, 1966
- Mann, Thomas: "Gibt es eine österreichische Literatur?" en *Reden und Aufsätze II*. Francoforte del Meno: Fischer Verlag, 1965
- Müller, Günther: *Geschichte des deutschen Liedes. Vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1959
- Nagl/Zeigler/Castle: *Deutsch-österreichische Literatur*. Viena-Leipzig: Verlag der Wiener Graphischen Werkstätte, 1936/37
- Nürnberg, Helmuth: *Geschichte der deutschen Literatur*. Munich: Bayerischer Schulbuch-Verlag, 1993

- Ruprecht, Erich & Dieter Bänsch (eds.): *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1981
- Schmidt, A.: *Deutsche Dichtung in Österreich. Eine Literaturgeschichte der Gegenwart*. Viena, 1937
- Sebald, Winfried G.: *Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur*. Salzburg-Viena: Residenz Verlag, 1991
- Siguán, M^a Luisa: *Historia de la literatura alemana. El siglo XX: de 1890 a 1990*. Barcelona: Ariel, 1992
- Sorensen, Bengt Algot (ed.): *Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 2*. Munich: Beck Verlag, 1997

5.5. SOCIEDAD, CULTURA Y LITERATURA DEL FIN DE SIGLO

- Andics, Helmut: *Der Untergang der Donaumonarchie*. Viena-Munich-Zurich: Wilhelm Goldmann Verlag, 1974
- Asholt, Wolfgang & Walter Fähnders (eds.): *Fin de siècle: Erzählungen, Gedichte, Essays*. Stuttgart: Reclam, 1993
- Arntzen, Helmut: "Karl Kraus und Hugo von Hofmannsthal", in *Sprache im technischen Zeitalter*, 26 (1968)
- Bachmaier, Helmut (ed.): *Paradigmen der Moderne*. Amsterdam: Benjamins, 1990
- Bahr, Hermann: *Renaissance. Neue Studien zur Kritik der Moderne*. Berlín: Fischer Verlag, 1897
- : *Sezession*. Viena: Wiener Verlag, 1900
- : *Selbstbildnis*, Berlin: Fischer, 1923
- : *Die Überwindung des Naturalismus*. Stuttgart: Kohlhammer, 1968
- : *Studien zur Kritik der Moderne*. Francoforte del Meno: Rütten und Loening, 1994
- Baltz-Balzberg, Regina: *Primitivität der Moderne: 1895-1925 am Beispiel des Theaters*. Königstein: Hain, 1983
- Bauer, Roger: *Karl Kraus: Von der Prosa zum Vers en Laßt sie koaxen. Die kritische Frösch' in Preußen und Sachsen! Zwei Jahrhunderte Literatur in Österreich*. Viena: Europaverlag, 1977
- Bauer, Roger et al. (eds.): *Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Francoforte del Meno: Klostermann, 1977
- Berlin, Jeffrey B. et al. (eds.): *Turn-of-the-century Vienna and his legacy*. Nueva York: Edition Atelier, 1993

- Bilke, Martina: *Zeitgenossen der Fackel*. Viena: Löcker und Wögenstein, 1981
- Bloch, Ernst: *Paradoxa und Pastoralen bei Wagner*. Francoforte del Meno: Suhrkamp, 1965
- Breicha, Otto & Gerhard Fritsch (eds.): *Finale und Auftakt, Wien, 1898-1914. Literatur. Bildende Kunst. Musik*. Salzburgo: Müller, 1964
- Brix, Emil (ed.): *Die Wiener Moderne: Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema "Aktualität und Moderne"*. Viena: Verlag für Geschichte und Politik, 1990
- Brix, Emil & Allan Janik: *Kreatives Milieu: Wien um 1900*. Viena: Verlag für Geschichte und Politik, 1993
- Broch, Hermann: *Hofmannsthal und seine Zeit en Schriften zur Literatur I*. Francoforte del Meno: Suhrkamp, 1975
- Burger, Fritz: "Der Impressionismus in der Strauss-Hofmannsthalschen Elektra" en *Die Tat* 1, 5 (1909/10)
- Buschbeck, E.: *Wiener Notizbuch, Wiener Spaziergänge, Sommerbekanntschaften, Söhne des Landes*. Viena, 1947
- Cansinos- Assens, Rafael: "Ritmos y matices" en *La Correspondencia de España*, 23.8.1818
- Carrère, Emilio: *Retablillo grotesco y sentimental*. Madrid: Mundo Latino, s.f.
- Cowley, Malcolm: *Exil's Return. A Literary Odyssey of the 1920's*. Londres, 1961

- Csáky, Moritz: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne: ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*. Viena: Böhlau, 1996
- : *Die Wiener Moderne. Ein Beitrag zu einer Theorie der Moderne in Zentraleuropa en Nach Kakanien*, ed. Rudolf Haller. Viena: Böhlau, 1996
- Deutscher Historiker-Gesellschaft, Arbeitsgemeinschaft für die Geschichte Österreichs un der deutsch-österreichischen Beziehungen unter Leitung von F. Klein (eds.): *Österreich-Ungarn in der Weltpolitik 1900-1918*. 1965
- Diersch, Manfred: *Empiriekritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien*. Berlín: Rütten und Loening, 1973
- Feijóo Fernández, Jaime: "Contemporaneidad y posterioridad: la pregunta por Kraus" en *Anuari de Filología* (1990)
- Fernández Polanco, Aurora: "Art Nouveau Internacional" en *Fin de siglo: Simbolismo y Art Nouveau*. Madrid: Historia 16, 1989
- Fischer, Ernst: *Von Grillparzer zu Kafka. Sechs Essays*. Francoforte del Meno: Suhrkamp, 1975
- Fischer, Jens Malte: *Dekadenz und Entartung en Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, ed. R. Bauer. Francoforte del Meno: Klostermann, 1977
- : *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*. Munich: Winkler, 1978
- Friedell, Egon: *Kulturgeschichte der Neuzeit. Aufklärung und Revolution: vom siebenjährigen Krieg bis zum Wiener Kongreß*. Munich: Beck, 1929

- : *Aphorismen und Briefe*, ed. Walther Schneider. Munich: List, 1961
- Friedländer, Otto: *Letzter Glanz der Märchenstadt*. Munich: Beck, 1980
- Fritz, Host: "Die Dämonisierung der Erotischen in der Literatur des Fin de siècle" en *Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Francoforte del Meno: Klostermann: 1977
- Fuchs, Albert: *Geistige Strömungen in Österreich. 1867-1918*. Viena: Löcker, 1978
- García Ael, Cristina: *El "Umsturz" en la literatura austriaca*. Madrid: Universidad Complutense, 1985
- García García, Olga: "1918 y la idea austriaca de Hugo von Hofmannsthal" en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIII (1990)
- : "Tendencias tematólogicas de la literatura austriaca después del Umsturz" en *Anuario de Estudios Filológicos*, XV (1992)
- : "Leopold von Andrian, un Restaurationsdenker" en *Revista de Filología Alemana*, 1 (1993)
- : "Ensayo sobre la Viena dual" en *Turia*, 34 (1995)
- : "Deutsche Literatur wäre in dem Sinne föderal ... ein Gespräch mit Richard Wagner" en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIX (1996)
- Goldschmidt, Hans E.: *Quer Sacrum. Wiener Parodien und Karikaturen der Jahrhundertwende*. Viena: Jugend und Volk, 1976
- Greve, Ludwig & Werner Volke (eds.): *Jugend in Wien. Literatur um 1900. Katalog der Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, Nr. 24* Munich: Kösel, 1974
- Haas, Willy: *Die Belle Epoque*. Munich: Desch: 1967
- Halbe, Max: *Jahrhundertwende. Erinnerungen an eine Epoche*, ed. Anneliese Halbe. Munich: Langen Müller, 1973

- Haller, Rudolf (ed.): *Nach Kakanien. Annäherungen an die Moderne.* Viena: Böhlau, 1996
- Hamann, Richard & Jost Hermann: *Stilkunst um 1900.* Munich: Nymphenburger Verlag, 1975
- Heller, Erich: *Flucht aus dem zwanzigsten Jahrhundert. Eine kulturkritische Skizze.* Viena: Saturn, 1938
- Herzfeld, Marie: *Fin-de-siècle en Fin de siècle: Erzählungen, Gedichte, Essays,* eds. Wolfgang Asholt & Walter Fähnders. Stuttgart: Reclam, 1993
- Hillebrand, Bruno: *Literarisches Leben im Kaiserreich 1871-1918.* Stuttgart: Metzler, 1982
- Hinterhäuser, Hans: *Jahrhundertende-Jahrhundertwende.* Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft, 1976
- : *Fin de siècle.* Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1977
- : *Fin de siglo: figuras y mitos.* Madrid: Taurus, 1980
- Horia, Vintila: *Introducción a la Literatura del Siglo XX. Ensayo de epistemología literaria.* Madrid: Gredos, 1976
- Huysmans, Joris-Karl: *Gegen den Naturalismus en Fin de siècle: Erzählungen, Gedichte, Essays,* eds. Wolfgang Asholt & Walter Fähnders. Stuttgart: Reclam, 1993
- Illig, Heribert (ed.): *Das Friedell-Lesebuch.* Munich: Beck, 1988
- Illner, Birgit: *Die Kunst der Wissenschaft. Überlegungen zu den Kategorien der Wissenschaft und der Literatur mit Bezugnahme auf die Psychoanalyse in Wien der Jahrhundertwende.* Viena: Universität, 1994

- Janik, Allan y Stephen Toulmin: *La Viena de Wittgenstein*. Madrid: Taurus, 1998
- Jenaczek, Friedrich: *Zeittafeln zur "Fackel". Themen - Ziele - Probleme*. Gräfelfing: Gans, 1965
- Jeziorkowski, K.: "Gründer in Wien. Versuch über Mackart" en *Austriaca, Beiträge zur österreichischen Literatur*. Tübingen: Niemeyer, 1975
- Johnston, W.: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte: Gesellschaft und Ideen im Donauraum; 1848-1938*. Viena-Graz: Böhlau, 1992
- Kassner, Rudolf: *Die Moral der Musik*, en *Werke III*. Puffingen: Neske Verlag, 1976
- Leitgeb, Sabine: *Aspekte der Wiener Moderne: Annäherungen*. Klagenfurt: Universität für Bildungswissenschaft, 1993
- LeRider, Jacques: *Das Ende der Illusion: die Wiener Moderne und die Krise der Identität*. Viena: Österreichischer Bundesverlag, 1990
- Lorenz, Dagmar: *Wiener Moderne*. Stuttgart: Metzler, 1995
- Lublinski, Samuel: *Die Bilanz der Moderne en Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890-1910*, ed. E. Ruprecht & D. Bänsch. Stuttgart: Metzler, 1981
- : *Der Ausgang der Moderne*, en *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890-1910*, ed. E. Ruprecht & D. Bänsch. Stuttgart: Metzler, 1981
- Mahler-Werfel, Alma: *Mein Leben*. Francoforte del Meno: Fischer, 1960
- : *Mi vida*. Barcelona: Tusquets, 1985
- Mauthner, Fritz: "Fin de siècle und kein Ende" en *Das Magazin für Literatur* 60, 1 (1891)

- Nielsen, Erika (ed.): *Focus on Vienna 1900*. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1982
- Pérez Gay, José María: *El imperio perdido*. Mexico: Cal y Arena, 1993
- Plejanov, Geuorgui V.: *El arte y la vida social*. Madrid: Akal, 1975
- Reale, Giovanni & Dario Antiseri: *Historia del pensamiento filosófico y científico, III. Del romanticismo hasta hoy*. Barcelona: Herder, 1988
- Riedl, Joachim: *Viena infame y genial*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1995
- Rosbacher, Karlheinz: *Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien*. Viena: J & V Edition Wien, 1992
- Sauer, E. Friedrich: *Filósofos alemanes*. México, Fondo de Cultura Económica, 1973
- Scherer, Stefan: *Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 1993
- Schorske, Carl E.: *Wien: Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*. Munich: Piper, 1997
- Semmet, Manfred: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Francoforte del Meno, 1983
- Tesar, H.: *Humor in Wien*. Viena: Universidad, 1950
- Teyssèdre, Bernard: *L'esthétique de Hegel*. Paris: P.U.F., 1958
- Timms, Edward: *Karl Kraus, satírico apocalíptico: cultura y catástrofe en la Viena de los Habsburgo*, Madrid: Visor, 1990
- Turnher, Eugen et al. (eds.): *Kakanien. Aufsätze zur österreichischen und ungarischen Literatur, Kunst und Kultur der Jahrhundertwende*. Viena: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1991

- Vega Cernuda, Miguel Ángel: "Habsburgo, un espacio cultural" en *Historia y Vida*, Extra 64 (1992)
- Wagner, Nike: *Geist und Gechlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*. Frankfurt: Surkamp, 1982
- Willoughby, L.A.: "Austrian nationality and Austrian literature" en *German Life & Letters* 1 (1936)
- Winter, Eduard: *Revolution. Neoabsolutismus und Liberalismus in der Donau-Monarchie*. Viena: Europa Verlag, 1969
- Wittkop, Justus Franz.: *Der Boulevard oder das vergnügliche Leben des Bürgers*. Zurich-Stuttgart: Classen, 1965
- Zuckerhandl, Bertha: *Österreich intim. Erinnerungen 1892 bis 1942*. Hsg. Reinhard Federmann. Francoforte del Meno: Ullstein, 1970
- Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Francoforte del Meno: Fischer Verlag, 1973
- : *El mundo de ayer*. Barcelona: Juventud, 1986

5.6. VANGUARDIAS LITERARIAS

Andreas-Salomé, Lou: "Ketzereien gegen die moderne Frau" en *Die Zukunft*
7, 26 (1898/99)

Aristóteles: *Política*. Madrid: Gredos, 1994

Balzac, Honoré: *Oeuvres complètes*, Paris, 1947

Baroja, Pío: *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1948

-----: *Los últimos románticos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972

Baudelaire, Charles: *Spleen de París*. Barcelona: Visor, 1998

Best, Otto F. & Hans Jürgen Schmitt: *Die deutsche Literatur:
Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*. Stuttgart: Reclam,
1991

Caro, Eugenio.: *Nuestras costumbres literarias*. Madrid: La España
Moderna, Colección de Libros Escogidos, s.f.

Eigl, K.: "Wiener Dichter" en *Der Augarten* 5 (1940)

Fernández Palacios, Ela María: "La metáfora militar en los artículos de
Alfred Polgar" en *Metáfora y creatividad* (1994)

Fischer, Lisa & Emil Brix: *Die Frauen der Wiener Moderne*. Viena: Verlag
für Geschichte und Politik, 1997

Fuchs, A.: *Geistige Strömungen in Österreich 1867-1918*. Viena, 1949

Glaser, Albert: *Deutsche Literatur: Eine Sozialgeschichte.
Jahrhunderwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus: 1880-
1918*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1982

Gómez de la Serna, Ramón: *Automoribundia 1888-1948*. Madrid:
Guadarrama, 1974

Haas, Willy: *Die literarische Welt*, Munich: Paul List Verlag, 1957

- Hermand, Jost (ed.): *Jugendstil*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971
- Hesshaimer, L.: "Dichteroffiziere auf Wiener Boden" en *Die Pause* 8, 7 (1943)
- Hillebrand, Bruno: "Der Modernismus der Künste. Über einige Grundmomente: Nihilismus-Negation-Abstraktion-Provokation" en *German Studies in India* 10, 2/3 (1996)
- Hofmannsthal, Hugo von: *Gedichte und lyrische Dramen*. Francoforte del Meno: Fischer, 1952
- : *Der Schwierige*, en *Lustspiele II*. Francoforte del Meno: Fischer, 1954
- : *Ein neues Wiener Buch*, en *Prosa I*. Francoforte del Meno: Fischer, 1956
- : *El libro de los amigos. Relatos*, ed. Miguel Ángel Vega, Madrid: Cátedra, 1991
- Huysmans, Joris-Karl: *A contrapelo*. Madrid: Cátedra, 1984
- Ibáñez Langlois, José Miguel: *Rilke, Pound, Neruda*. Madrid, Rialp, 1978
- Jiménez Millán, José María: *Los gestos del desafío (Sobre las vanguardias literarias en Europa)* en *Entre dos siglos: Estudios de literatura comparada*. Lérida: Pagès Editors/Universitat de Lleida, 1995
- Jost, Dominik: *Literarischer Jugendstil*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1969
- Karthus, Ulrich: *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung: Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*. Stuttgart: Reclam, 1977
- Katz, M.: *Österreichische Frauendichtung der Gegenwart. Ein Beitrag zur Psychologie der weiblichen Kunst*. Viena: Universidad, 1937

- Kimpel, Dieter: *Nachwort*, in Kark Kraus: *Die demolierte Literatur*.
Steinbach: Anabasis, 1972
- Knobloch, Heinz: "Vom Wesen des Feuilletons (Mit Studienmaterial).
Theorie und Praxis des Feuilletons" en *Beiträge zur
Gegenwartsliteratur* 23 (1962)
- Kraus, Karl: *Die chinesische Mauer*. Francoforte del Meno: Fischer, 1967
- : *Die demolierte Literatur en Frühe Schriften I 1892-1900*. Munich: Kösel
Verlag, 1979
- Kuh, Anton: *Von Goethe abwärts. Aphorismen, Essays, kleine Prosa*.
Viena-Hannover-Berna: Forum Verlag, 1963
- : *Luftlinien*. Viena. Löcker, 1981
- List, S.: *Katholische Dichtung in Österreich*. Viena, 1934
- Loerke, Oskar: *Tagebücher 1903-1939*, ed. Hermann Kasack. Heidelberg-
Darmstadt: Lambert Schneider, 1955
- Loos, Lina: *Das Buch ohne Titel. Erlebte Geschichten*. Viena: Löcker:
1948
- Mach, Ernst: *Erkenntnis und Irrtum: Skizzen zur Psychologie der
Forschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968
- : *Werk und Wirkung*, ed. Rudolf Haller & Friedrich Stadler. Darmstadt:
Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986
- : *Análisis de las sensaciones*. Barcelona: Alta Fulla, 1987
- Mayer, E.: *Der Ausgang des Wiener Impressionismus*. Viena: Universidad,
1936
- Mennemeier, Franz Norbert: *Literatur der Jahrhundertwende II*. Bern:
Peter Lang, 1988

- Methlagl, Walter: *"Der Brenner" und "Die Fackel": Paradigma für Kreativität in der Avantgarde en Kreatives Milieu: Wien um 1900*, eds. Emil Brix & Allan Janik. Viena: Verlag für Geschichte und Politik, 1993
- Middel, Eike: *Literatur zweier Kaiserreiche, deutsche und österreichische Literatur der Jahrhundertwende*. Berlín: Akademie Verlag, 1993
- Mühlher, Robert: *Dichtung der Krise. Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts*. Viena: Herold, 1951
- Musil, Robert: "Das Unanständige und Kranke in der Kunst" en *Pan (II)* 1, 9 (1911)
- : *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Tagebücher, Aphorismen, Essays, Reden*. ed. Adolf Frisé. Hamburg: Rowohlt, 1955
- : *Der deutsche Mensch als Symptom*. Hamburg: Rowohlt, 1978
- Neumann, Gerhard (ed.): *Der Aphorismus. Zur Geschichte, zu den Formen und Möglichkeiten einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976
- Nienhaus, Stefan: *Das Prosagedicht im Wien der Jahrhundertwende: Altenberg-Hofmannsthal-Polgar*. Berna-Nueva York: de Gruyter, 1986
- Nordau, Max: *Entartung*. Berlín: C. Duncker, 1892
- Oliver, G., Puigdomènech, H. y Siguán, M. (coords.): *Romanticismo y Fin de Siglo*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Unversitarias, 1992
- Oswaid, V.A.: "The old age of Young Vienna (Bahr, Schnitzler, Hofmannsthal, u.a.)" en *Germanic Review* 27 (1952)
- Paetzke, Iris: *Erzählen in der Wiener Moderne*. Tübingen: Francke Verlag, 1992

- Politzer, Heinz: "Diagnose und Dichtung. Zum Werk Arthur Schnitzlers" en *Das Schweigen der Sirenen. Studien zur deutschen und österreichischen Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1968
- Rasch, Wolfdrietrich: *Was ist Expressionismus?* en *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende*. Stuttgart: Metzler, 1967
- : *Fin de siècle als Ende und Neubeginn* en *Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, ed. R. Bauer. Francoforte del Meno: Klostermann, 1977
- Requadt, Paul: *Lichtenberg*. Stuttgart: Reclam, 1964
- Rieder, Heinz: *Geburt der Moderne*. Graz: Stiasny, 1964
- Rolicz-Lieder, Waclaw: *Erinnerung an Paul Verlaine* en *Fin de siècle: Erzählungen, Gedichte, Essays*, eds. Wolfgang Asholt & Walter Fähnders. Stuttgart: Reclam, 1993
- Sagarra, Eda: "Die Frauen der Wiener Moderne im Zeitkontext" en *Die Frauen der Wiener Moderne*, eds. Lisa Fischer & Emil Brix, Viena: Verlag für Geschichte und Politik, 1997
- Sandbank, Shimon: "The Sign of the Rose: Vaughan, Rilke, Celan" en *Comparative Literature* 49, 3 (1997)
- Schalk, Fritz: *Fin de siècle* en *Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, ed. R. Bauer. Francoforte del Meno: Klostermann, 1977
- Schnitzler, Arthur: *Jugend in Wien*. Francoforte del Meno: Fischer, 1981
- : *Teniente Gustl. Frau Beate y su hijo. El Padrino*, ed. Miguel Ángel Vega Cernuda, Madrid: Cátedra, 1995
- : *La Ronda. Anatol. Ensayos y aforismos*, ed. Miguel Ángel Vega Cernuda, Madrid: Cátedra, 1996

- Schwägermann, Rolf: *Die Wendung zur lyrischen Kurzform in der deutschen Prosa, 1890-1915*. Nueva York: The City University of New York, 1974
- Siguán, M^a Luisa: *Cambio de siglo (1890-1920)*, en *La literatura alemana a través de sus textos*, ed. Luis Acosta. Madrid: Cátedra, 1997
- Simon, Hans Ulrich: *Sezessionismus*. Stuttgart: Metzler, 1976
- Sommer, Kurt (ed.): *Wien poetisch*, Viena: Brandstätter, 1987
- Strelka, Joseph P.: *Zur Wiener Dichtung um 1900: Bedingungen ihrer literarischen Größe en Kreatives Milieu: Wien um 1900*, eds. Emil Brix & Allan Janik. Viena: Verlag für Geschichte und Politik, 1993
- Thomalla, Ariane: *Die "femme fragile". Ein literarischer Frauentyp der Jahrhundertwende*. Düsseldorf: Bertelsmann Univ. Verlag, 1972
- Torre, Guillermo de: *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1974
- Ujhely, M.: *Die Anfänge des Expressionismus in Österreich bis zum Jahre 1918*. Viena: Universidad, 1925
- Vega Cernuda, Miguel Ángel: *Arthur Schitzler: aspectos socioliterarios de su obra*, Madrid: Universidad Complutense, 1985
- : "La cuestión judía en la obra de Arthur Schnitzler" en *Revista de Filología Alemana*, 1 (1993)
- Wagner, G.: *Die Einflüsse der Wiener Sezession auf das zeitgenössische Schrifttum und die daraus ergebende Wechselwirkungen*. Viena: Universidad, 1939
- Walzel, Oskar: "Wesenszüge des deutschen Impressionismus" en *Zeitschrift für deutsche Bildung* (1930)

- Weinzierl, Ulrich: *Polgar und Kraus, in Er war Zeuge. Alfred Polgar. Ein Leben zwischen Publizistik und Literatur.* Viena: Löcker und Wogenstein, 1977
- Weisenberger, Klaus: *Prosa ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Prosa.* Tübingen: Niemeyer, 1985
- Wunberg, Gotthart (ed.) *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende.* Francoforte del Meno: Athenäum, 1971
- : *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910.* Stuttgart: Reclam, 1981
- Zeller, Bernhard (ed.): *Jugend in Wien, Literatur um 1900.* Stuttgart: Klett, 1974
- Zmegac, Victor: *Zum literarhistorischen Begriff der Jahrhundertwende um 1900 en Deutsche Literatur der Jahrhundertwende.* Königstein: Verlagsgruppe Athenäum, Hain, Scriptor, Haustein, 1981
- : *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende.* Königstein: Athenäum, 1992/1994

5.7. LA BOHEMIA

Aznar Soler: "Bohemia y burguesía en la literatura finisecular" en *Modernismo y 98*. Barcelona, 1980

-----: *La bohemia literaria española durante el modernismo*. Barcelona: Universitat, Centre de Publicacions, Intercanvi Científic i Extensió Universitaria, 1981

-----: "Modernismo y Bohemia" en *Bohemia y Literatura. De Bécquer al Modernismo*. Sevilla: Universidad, 1993

Bark, Ernesto: *La santa bohemia (Recuerdos bohemios)*. Madrid: Biblioteca Germinal, 1913

Darnton, Robert: *Bohème littéraire et révolution*. Paris, Galimar, 1985

Dilthey, Wilhelm: *Gesammelte Schriften. Die Wissenschaft vom Menschen, der Gesellschaft und der Geschichte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1961

-----: *Gesammelte Schriften. Grundlegung der Wissenschaft von Menschen, der Gesellschaft und der Geschichte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1961

Easton, Malcom: *Artists and Writers in Paris. The Bohemian Idea, 1803-1867*. Londres: 1964

Esteban, José & Zahareas Anthony N. (eds.): *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*. Madrid: Celeste, 1998

Geiger, Theodor: *Aufgabe und Stellung der Intelligenz in der Gesellschaft*. Stuttgart: Metzler, 1949

Grellmann, H.M.G.: *Historischer Versuch über die Zigeuner*. Göttingen, 1787

- Hauser, Arnold: *Introducción a la Historia del Arte*. Madrid: Guadarrama, 1973
- : *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona: Labor, 1980
- : *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Munich: Beck, 1983
- Heyden-Rynsch, Verena van der: *Riten der Selbstaflösung*. Munich: Matthes & Seitz, 1982
- Honigsheim, Paul: "Die Bohème" en *Kölner Vierteljahreshefte für Soziologie* 3 (1923/24)
- Kreuzer, Helmut: *Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung*. Stuttgart: Metzler, 1968
- : *Die Boheme. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler: 1971
- Kuttenkeuler, Wolfgang: *Der Außenseiter als Prototyp der Gesellschaft en Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, ed. R. Bauer. Francoforte del Meno: Klostermann, 1977
- Labracherie, Pierre: *La vie quotidienne de la bohème littéraire au XIX siècle*. París: Hachette, 1967
- Lidsky, Paul: *Los escritores contra la Comuna*. México: Siglo XXI, 1971
- Marx, Karl: *Las luchas de clases en Fancia (1848-1850)*. Madrid: Ayuso, 1975
- : *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*. Barcelona: Ariel, 1977
- Mayer, Hans: *Außenseiter*. Francoforte del Meno: Suhrkamp, 1975
- : *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*. Madrid: Taurus, 1982
- Mühsam, Erich: "Bohème" en *Die Fackel* 8, 202 (1906)

- Murger, Henry: *Escenas de la vida bohemia*. Barcelona: Maucci, s.f.
- Piñero, Pedro M. & Rogelio Reyes (eds.): *Bohemia y literatura. De Bécquer al Modernismo*. Sevilla: Universidad, 1993
- Reyes Cano, Rogelio: "Viaje y literatura en el fin de siglo español: El viaje urbano de los bohemios" en *Bohemia y Literatura. De Bécquer al Modernismo*. Sevilla: Universidad, 1993
- Robin, Claire Nicolle: "La bohemia como viaje imaginario" en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Zaragoza, 1994
- Rosenhaupt, Hans Wilhelm: *Die Kritik des Dichters an der bürgerlichen Gesellschaft en Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, ed. V. Zmegac. Königstein: Verlagsgruppe Athenaium, Hain, Scriptor, Haustein, 1981
- Salomon, Albert: *Fortschritt als Schicksal und Verhängnis*. Stuttgart: Ferdinand Enke, 1957
- Schiller, Freidrich: *Werke*. Heidelberg: E. Bülow, 1850
- Thion Soriano-Molla, Dolores: *Ernesto Bark, un propagandista de la Modernidad*. París: Universidad, 1995
- Unamuno, Miguel de: "La regeneración del teatro español" en *El caballero de la triste figura*. Madrid: Espasa-Calpe, 1963
- : "Los melencidos" en *Meditaciones y ensayos espirituales*. Madrid: Escelicer, 1967
- Zamacois, Eduardo: *Tipos de cafés. Siluetas contemporáneas*. Madrid: Imprenta de Galo Sáez, 1936

5.8. DANDISMO Y DECADENCIA

Almagro Jiménez, Manuel: "El sexo en 1922: Algunos cambios en la representación de la sexualidad" en *El sexo en la literatura*. Huelva: Universidad, 1997

Balzac, Honoré: *Tratado de la vida elegante*. Barcelona: Anagrama, 1974

Balzac, Honoré et. al.: *El dandismo*. Barcelona: Anagrama, 1974

Barbey d'Aurevilly, Jules: *Del Dandismo y de George Brummell*. Barcelona: Anagrama, 1974

-----: *Un Dandy anterior a los Dandis*. Barcelona: Anagrama, 1974

Baroja, Pío: *El amor, el dandismo y la intriga*. Madrid: Caro Raggio, 1979

Baudelaire, Charles: *El pintor de la vida moderna*. Barcelona: Anagrama, 1974

Bourget, Paul: *Theorie der Dekadenz en Fin de siècle: Erzählungen, Gedichte, Essays*, eds. Wolfgang Asholt & Walter Fähnders. Stuttgart: Reclam, 1993

Feldmann, Jessica R.: *Gender on the divide: the dandy in modernist literature*. Nueva York: Cornell University Press, 1993

Fernández Polanco, Aurora: "La lección de los ingleses: artesanos y dandis" en *Fin de siglo: Simbolismo y Art Nouveau*. Madrid: Historia 16, 1989

Gnüg, Hiltrud: *Kult der Kälte: Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur*. Stuttgart: Metzler, 1988

Gómez Canseco, Luis et al. (eds.): *El sexo en la literatura*. Huelva: Universidad, 1997

- Gutierrez Girardot, Rafael: "Georg Büchner entre el Dandysmo y la Revolución" en *Cruz y Raya*, 3 (1967)
- Koppen, Erwin: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*. Berlín: de Gruyter, 1973
- Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia sexualis*. Munich: Matthes & Seitz Verlag, 1994
- Kreuzer, Helmut: *Don Juan und Femme fatale*. Munich: Fink, 1994
- Litvak, Lily: *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch, 1979
- Mann, Otto: *Der moderne Dandy; ein Kulturproblem des 19. Jahrhunderts*. Berlín: Springer, 1925
- : *Der Dandy. Ein Kulturproblem der Moderne*. Heidelberg: Rothe, 1962
- Navarro Domínguez, Eloy: "Autosatisfacción y sublimación en *Morbideces* de Ramón Gómez de la Serna" en *El sexo en la literatura*. Huelva: Universidad, 1997
- Neumeister, Sebastian: *Der Dichter als Dandy. Kafka, Baudelaire, Thomas Bernhard*. Munich: Fink, 1973
- Polaino-Lorente, Aquilino: *Sexo y cultura. Análisis del comportamiento sexual*. Madrid: Rialp, 1992
- Praz, Mario: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969
- Prill, Ulrich: *- sind das nicht Zeichen der décadence? Zur Textkonstruktion des Fin de siècle am Beispiel Elémir Bourges: Le Crépuscule des Dieux*. Bonn: Romantischer Verlag, 1988
- Rasch, Wolfdrietrich: *Die literarische Décadence um 1900*. Munich: Beck, 1986

- Recio Ariza, M^a Ángeles: *Decadentismo: Sentimiento y literatura decadentista*. Salamanca: Universidad, 1997
- Reichenbacher, Leopold: *Dekadenz und Dandy(tum) in der Literatur des fin de siècle bzw. in ausgewählten Werken Friedrich Huchs, Thommas Mann und Peter Altenberg*. Viena: Universität, 1994
- Schaefer, Oda: *Der Dandy*. Munich: Fink, 1964
- Schmidt-Dengler, Wendelin: *Decadence and Antiquity. The educational preconditions of Jung Wien en Focus on Vienna 1900*, ed. E. Nielsen. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1982
- Schubel, Friedrich: *Das englische Dandytum als Quelle einer Romandichtung*. Uppsala: Lundequist, 1950
- Sichelschmidt, Gustav: *Wie im alten Rom. Dekadenzerscheinungen damals und heute*. Kiel: Arndt Verlag, 1990
- Stauf von der March, Ottokar: "Décadence. Randglossen" en *Die Gesellschaft* 10, 4 (1894)
- Spiel, Hilde: *Wien. Spektrum einer Stadt*. Munich: Piper, 1971
- Sydow, Eckart von: *Die Kultur der Dekadenz*. Dresden: Sibyllen Verlag, 1921
- Vega Cernuda, Miguel Ángel: "La psicopatía sexual en la literatura: Entre la *Justine* de Sade y *La hiena de la Puszta* de Sacher-Masoch" en *El sexo en la literatura*. Huelva, Universidad, 1997

5.9. EL CAFÉ

- Bachmaier, Helmut: *Kaffeehausliteraten, en Paradigmen der Moderne*, ed. Helmut Bachmaier. Amsterdam: Benjamins, 1990
- Brandstätter, Christian & Werner J. Schweiger: *Das Wiener Kaffeehaus*. Viena-Munich-Zurich: Molden Edition, 1981
- Braudel, Fernand: *Bebidas y excitantes*. Madrid: Alianza, 1994
- Dubrovic, Milan: *Veruntreute Geschichte. Die Wiener Salons und Literaturcafés*. Viena: Böhlau, 1985
- Fehrer, Sonja: *Altenberg-Polgar-Friedell: die Wiener Kaffeehausliteratur der Jahrhundertwende*. Viena: Universität, 1992
- Graf, Hansjörg (ed.): *Der kleine Salon. Geschichten des Wiener Fin de Siècle*. Stuttgart: Goverts, 1970
- Guggitz, Gustav: *Das Wiener Kaffeehaus. Ein Stück Kultur- und Lokalgeschichte*. Viena: Deutscher Verlag für Jugend und Volk, 1940
- Jünger, Wolfgang: *Herr Ober, ein Kaffee! Illustrierte Kulturgeschichte des Kaffeehauses*. Munich: Wilhelm Goldmann Verlag, 1955
- Kersten, Hermann: *Dichter im Café*. Viena-Munich-Basilea: Verlag Kurt Desch, 1959
- Kuh, Anton: "Central und Herrenhof" en *Querschnitt* 6, 8 (1926)
- : *Zeitgeist im Literatur-Café. Feuilletons, Essays und Publizistik. Neue Sammlung*, ed. Ulrike Lehner. Viena-Munich: Löcker, 1983
- Oberzill, Gerhard H.: *Ins Kaffeehaus. Geschichte einer Wiener Institution*. Viena-Munich: Verlag für Jugend und Volk, 1983
- Ortner, Alois: *50 Jahre Café Central. Meinen verehrten Gästen*. Viena: Richard Lányi, 1926

- Prehler, Ilse: *Das Kaffeehaus als kulturelle Einrichtung in Europa des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts. Herkunft, Entstehung, Entwicklung und Bedeutung*. Viena: Universidad, 1985
- Schivelbusch, Wolfgang: *Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft. Eine Geschichte der Genussmittel*. Munich-Viena: Carl Hanser Verlag, 1980
- : *Historia de los estmulantes. El paraíso, el sentido del gusto y la razón*. Barcelona: Anagrama, 1995
- Torberg, Friedrich: *Kaffeehaus ist überall*, en *Tante Jolesch oder der Untergang des Abendlandes in Anekdoten*. Munich: Langen Müller, 1975
- : *Traktat über das Wiener Kaffeehaus*, en *Tante Jolesch oder der Untergang des Abendlandes in Anekdoten*. Munich: Langen Müller, 1975
- : *Ergänzungen zum Kaffeehaus*, en *Das Erben der Tante Jolesch*. Munich: Langen Müller, 1978
- : *Kaffeehaus war überall*. Munich: Deutscher Taschenbuchverlag, 1984
- Teply, Karl: *Die Einführung des Kaffees in Wien. Georg Franz Koltschitzky. Johannes Diadato. Isaak de Luca*. Viena-Munich: Verlag für Jugend und Volk, 1980
- Weigel, Hans (ed.): *Das Kaffeehaus als Wille und Vorstellung*. Viena: Molden, 1979
- Weinzierl, Regine: *Das Kaffeehaus und die Entstehung bürgerliche Öffentlichkeit im frühneuzeitlichen Europa*. Viena: Universidad, 1990
- Zey, René (ed.): *Im Café. Vom Wiener Charme zum Münchner Neon*. Dortmund: Harenberg Kommunikation, 1987

5.10. OBRA DE PETER ALTENBERG

Altenberg, Peter: *Auswahl aus meinen Büchern*. Berlín: Fischer Verlag, 1908

-----: *Nachlese*, ed. Marie M(autner). Viena: Richard Lányi, 1930

-----: *Reporter der Seele*, ed. Günter Martin. Viena: Stiasny, 1960

-----: *Auswahl aus seinen Büchern*, ed. K. Kraus. Berlín: Fischer Verlag, 1963

-----: *Das Glück der verlorenen Stunden*, ed. Wolfgang Kraus. Munich: Kösel Verlag, 1971

-----: *Ashantee*, en *Ausgewählte Werke*, ed. D. Simon. Munich: Carl Hanser Verlag, 1979

-----: *Bilderbögen des kleinen Lebens*, en *Ausgewählte Werke*, ed. D. Simon. Munich: Carl Hanser Verlag, 1979

-----: *Fechsung*, en *Ausgewählte Werke*, ed. D. Simon. Munich: Carl Hanser Verlag, 1979

-----: *Märchen des Lebens*, en *Ausgewählte Werke*, ed. D. Simon. Munich: Carl Hanser Verlag, 1979

-----: *Mein Lebensabend*, en *Ausgewählte Werke*, ed. D. Simon. Munich: Carl Hanser Verlag, 1979

-----: *Nachfechsung*, en *Ausgewählte Werke*, ed. D. Simon. Munich: Carl Hanser Verlag, 1979

-----: *Nachlaß*, *Ausgewählte Werke*, ed. D. Simon. Munich: Carl Hanser Verlag, 1979

-----: *Neues Altes*, en *Ausgewählte Werke*, ed. D. Simon. Munich: Carl Hanser Verlag, 1979

- : *Prodromos*, en *Ausgewählte Werke*, ed. D. Simon. Munich: Carl Hanser Verlag, 1979
- : *Semmering*, en *Ausgewählte Werke*, ed. D. Simon. Munich: Carl Hanser Verlag, 1979
- : *Vita ipsa*, en *Ausgewählte Werke*, ed. D. Simon. Munich: Carl Hanser Verlag, 1979
- : *Was der Tag mir zuträgt*, en *Ausgewählte Werke*, ed. D. Simon. Munich: Carl Hanser Verlag, 1979
- : *Wie ich es sehe*, en *Ausgewählte Werke*, ed. D. Simon. Munich: Carl Hanser Verlag, 1979
- : *Gesammelte Werke in 5 Bd.*, ed. W. J. Schweiger, Viena: Löcker, 1987
- : *Die Lebensmaschine: Feuilletons*, Leipzig: Reclam, 1988
- : *Er liebte und sah: Aphorismen und Skizzen*, Berlín: Verlag Volk und Welt, 1991
- : *Sonnenuntergang im Prater*, Stuttgart: Reclam, 1993
- : *Sommerabend in Gmunden: Szenen und Skizzen zwischen Semmering und Salzkammergut*, ed. B. Spinnen, Francoforte del Meno: Schoeffling, 1997
- : *Wiener Geschichten*, ed. B. Spinnen, Francoforte del Meno: Schoeffling, 1997

5.11. ESTUDIOS SOBRE LA VIDA Y LA OBRA DE PETER ALTENBERG

Ahl, Herbert: "Extrakte des Lebens: Peter Altenberg" en H. Ahl (ed.)

Literarische Portraits. Munich-Viena: Langen Müller, 1962

Alexander T.W.: "Flower imagery in Peter Altenberg's work" en *Modern*

Austrian Literature 2, 3 (1969)

Barker, Andrew: "Die weiseste Ökonomie bei tiefster Fülle - PA's *Wie ich*

es sehe" en *Studies in 19th Austrian Literature* (1983)

-----: "Ein Lichtbringender und Leuchtender, ein Dichter und Prophet.

Responses to Peter Altenberg in Turn-of-the-century Vienna" en

Modern Austrian Literature 22, 3/4 (1989)

-----: "Peter Altenberg und sein Einfluß auf die Literatur von Musil bis

Kafka" en *Literatur und Kritik* 240/241 (1990)

-----: "Ich hasse die Retouche. Peter Altenbergs letter to Arthur Schnitzler

of July 1894 and its consequences" en *Modern Austrian Literature* 25,

3/4 (1992)

-----: *Franz Kafka and Peter Altenberg* en *Turn-of-the-century Vienna and*

his legacy, eds. Jeffrey B. Berlin et al. Nueva York: Edition Atelier,

1993

-----: *Telegrams of the soul: Peter Altenberg and the culture of fin-de-siècle*

Vienna. Columbia: Camden House, 1996

Barker, Andrew & Leo A. Lensing: *Rezept die Welt zu sehen: kritische*

Essays, Briefe an Karl Kraus. Dokumente zur Rezeption, Titelregister

der Bücher. Viena: Braumüller, 1995

- Bermann, Richard A.: *Peter Altenberg gestorben (1919)* en *Peter Altenberg: Ein biographisches Essay*, ed. Camillo Schaeffer. Viena: Freibord, 1979
- Bisanz, Hans: *Mein äußerstes Ideal: Altenbergs Photosammlung von geliebten Frauen, Freunden und Orten*. Viena-Munich: Brandstätter, 1987
- Bischof, Ingrid: *Der Begriff des Lebens in der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende als themen- und strukturbildendes Phänomen: Studien zur Betrachtung des Kindes bei Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke und Peter Altenberg*. Graz: Universität, 1975
- Darmstaedter, P.: *Altenberg zum Gedächtnis*. Viena: Universidad, 1927
- Fiedler, Leonhard M.: "Peter Altenbergs Postkarten" en *Hofmannsthal Blätter* 27 (1983)
- Fischer, Jens Malte: "Peter Altenberg: Wie ich es sehe (1896)" en *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*. Munich: Winkler, 1978
- Friedell, Egon: "Peter Altenberg" en *Die Schaubühne* 5, 10 (1909)
- : *Das Altenberg-Buch*. Viena-Leipzig: Verlag der Wiener Graphischen Werkstätte, 1921
- : "Peter Altenberg" in *Kleine Portraitgalerie*. Munich: Beck, 1953
- : *Ecce Poeta/ Egon Friedell*. Zürich: Diogenes Verlag, 1992
- Graf, Max: "Mein Freund Peter Altenberg" en *Weltpresse*, 77 (2.4.1954)
- Hermann, J. & P. Spinelli: "Peter Altenberg" en *Modern Language Notes* 79 (1964)
- Kalab, Peter: *Die Außenseiterrolle als Programm zu den autobiographischen Texten Peter Altenbergs*. Salzburg: Universität, 1991

- Kesting, Marianne: "Peter Altenberg redividus" en *Auf der Suche nach der Realität. Kritische Schriften zur modernen Literatur*, ed. M. Kesting. Munich: R. Piper & Co., 1972
- Klawiter, Randolph: "Peter Altenberg and 'Das junge Wien'" en *Modern Austrian Literature* 1,4 (1968)
- : "A cursory. Altenberg's Bibliography" en *Modern Austrian Literature* 1, 4 (1968)
- Köhn, Eckhardt: "Stenograph der Wiener Lebens. Großstadterfahrung im Werk Peter Altenberg" en *Sprachkunst* 17,1 (1986)
- Kosler, Christian (Hrsg.): *Peter Altenberg: Leben und Werk in Texten und Bildern*, Francoforte del Meno: Fischer Taschenbuchverlag, 1984
- Köwer, Irene: *Peter Altenberg als Autor der literarischen Kleinform: Untersuchungen zu seinem Werk unter gattungstypologischen Aspekten*. Francoforte del Meno: Lang. 1987
- Kraft, W.: "Peter Altenberg, ein Gespräch" en *Neue Rundschau* 63 (1952)
- Kraus, Karl: "Peter Altenberg zum 9. März" en *Die Fackel*, 10, 274 (1909)
- Landes, Brigitte: "Der Narr von Wien" en *Theater Heute* 6 (1982)
- Leitner, Michaela: *Peter Altenberg heute*. Salzburg: Universidad, 1984
- Lensing, Leo A.: *Scribbling Squids and the Giant Octopus: Oskar Kokoschka's Unpublished Portrait of Peter Altenberg* en *Turn-of-the-century Vienna and his legacy*, eds. Jeffrey B. Berlin et al. Nueva York: Edition Atelier, 1993
- Loos, Lina.: "Peter Altenbergs Flugversuche" en *Österreichisches Tagebuch* 14 (1946)
- Low, D.S.: "Peter Altenberg. A Case of Neglect" en *Trivium* 4 (1969)

- Mair, Priska: *Impressionistische Welthaltung und literarischer Stil: zur Prosa Peter Altenberg*. Innsbruck: Universität, 1989
- Malmberg, Helga: *Widerhall des Herzens*. Munich: Langen Müller, 1961
- : "Wien bei Nacht" en *Neues Österreich* (26.4.1962)
- Mann, Thomas: *Peter Altenberg*, en *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Francoforte del Meno: Fischer Verlag, 1974
- Mattenklott, Gert: "Kleine Ansiedlungen. Peter Altenbergs Texte der fünf Orchesterlieder Alban Bergs op. 4" en *Hofmannsthal Blätter* 27 (1983)
- Mitterer, Felix: *Der Narr von Wien: Aus dem Leben des Dichters Peter Altenberg*. Salzburgo-Viena: Residenz Verlag, 1982
- Moskovic, V.: *Peter Altenberg. Eine Darstellung seines Lebens und seines Werkes*. Zagreb: Universidad, 1932
- Pammesberger, Elisabeth: *...und im Leben war er ein Narr (Egon Friedell): ein Versuch mit Hilfe psuchoanalytischer Erkenntnisse Peter Altenberg als Mensch und Dichter zu verstehen und zu erklären*. Salzburg: Universität, 1992
- Paulmichl, Leonhard: *Zeit- und Gesellschaftskritik im Werk Peter Altenbergs*. Innsbruck: Universität, 1963
- Prohaska, Hedwig, E.: *Peter Altenberg: Versuch einer Monographie*. Viena: Universidad, 1949
- Randak, Ernst: *Peter Altenberg oder das Genie ohne Fähigkeit*. Graz-Viena: Stiasny, 1961
- Riemerschmidt, Werner: "Peter Altenberg" en *Literatur und Kritik* 241 (1977)
- Schaefer, Camillo: *Peter Altenberg: Ein biographisches Essay*. Viena: Freibord, 1979

- : *Peter Altenberg oder die Geburt der moderne Seele*. Viena-Munich: Amalthea, 1992
- Schäfer, Hans Dieter: "Peter Altenberg und die Wiener *Belle Epoque*", en *Literatur und Kritik* 3, 26/27 (1968)
- Schamp, Christine: *Die Rezeption des Impressionismus in Österreich in Malerei und Literatur: Untersuchungen am Beispiel Peter Altenberg*. Viena: Universität, 1992
- Schaukal, R.: "Peter Altenberg" en *General* 26 (1931/32)
- Schönberg, Barbara Z.: *The Art of Pater Altenberg: Beside the Chronicles of a Dying World*. Los Angeles. Universidad, 1984
- : "The influence of the French Prosa Poem on Peter Altenberg" en *Modern Austrian Literature* 22, 3/4 (1989)
- Schweiger, Werner J. (ed.): *Das große Peter-Altenberg-Buch*, Viena-Hamburgo: Zsolnay Verlag, 1977
- Simpson, Josephine M. N.: *Peter Altenberg: a neglected writer of the Viennese Jahrhundertwende*. Francoforte del Meno: Lang, 1987
- Stein, Gerd-Dieter: *Peter Altenberg und Egon Friedell: zum Wiener Impressionismus der Jahrhundertwende*. Salzburg, Universität, 1973
- : "Wie ich es sehe" *Skizze -poème en prose- Prosagedicht. Überlegungen zu Peter Altenbergs impressionistischer Prosa en Kakanien. Aufsätze zur österreichischen und ungarischen Literatur, Kunst und Kultur der Jahrhundertwende*, ed. Eugen Turnher et al.. Viena: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1991
- Thieberger, R.: "Peter Altenberg" en *Etudes Germaniques* 17 (1962)

- Wagenknecht, Christian: *Peter Altenberg. Auswahl aus seinen Büchern von Karl Kraus*. Francoforte del Meno: Insel, 1997
- Wagner, Peter: *Peter Altenbergs Prosadichtung. Untersuchungen zur Thematik und Struktur des Frühwerks*. Münster: R. Schwarzbold, 1965
- Wichenburg, E.G.: "Peter Altenberg. Das Glück der verlorenen Stunden" en *Neue Deutsche Hefte* 8, 84 (1961)
- Wondrascheck, Wolf: "Der Poet Peter Altenberg" en *Text und Kritik* 12 (1966)
- Wysocki, Gisela von: *Peter Altenberg: Bilder und Geschichten des befreiten Lebens*. Hamburgo: Europäische Verlagsanstalt, 1994
- Zohn, H.: "Peter Altenberg" en *Wiener Juden in der deutschen Literatur*. Viena, 1964
- Zohner, A.: "Der Hofnarr des bürgerlichen Wien" en *Zeit* 2, 2 (1949)
- Zweig, Stefan: *Peter Altenberg mit Wiedergabe handschriftlicher Texte. Portaitzeichnung Hans Tronius*, Viena: Ed. Graph. Zirkel, 1994



Universidad
de Huelva

Reunido el Tribunal integrado por los abajo firmantes
en el día de la fecha, para Juzgar la Tesis Doctoral de
D./D^a. BLANCA MERCK NAVARRO
Titulada LA LITERATURA DE LA BOHEMIA
VIENEZA: PETER AC TENBERG

acordó otorgarle la calificación de SOBRESALIENTE
CUM LAUDE POR UNANIMIDAD

Huelva, 13 de JULIO de 19 99.

El Vocal

El Presidente

El Vocal

El Secretario

El Vocal

El Doctorando

UNIVERSIDAD DE HUELVA
BIBLIOTECA



000265780