

Karl Kraus

# Los últimos días de la humanidad

Traducción y prólogo de Adan Kovacsics  
Epílogos de Clemens J. Setz y Elfriede Jelinek

H&O Editorial





Esta obra ha recibido una ayuda del Ministerio de Cultura, a través de la Dirección General del Libro, del Cómic y de la Lectura.

Título original: *Die letzten Tage der Menschheit*

Primera edición: noviembre de 2025

© De la traducción y del prólogo: Adan Kovacsics, 1991, 2025

© De la edición: H&O Editorial, 2025

[www.ho-editorial.com](http://www.ho-editorial.com)

© Del primer epílogo: Elfriede Jelinek, 2024

(Título original: *Der Wortklauber*)

© Del segundo epílogo: Clemens J. Setz, 2025

(Título original: *Das österreichische Antlitz erscheint*)

© De la traducción de los epílogos de Elfriede Jelinek y Clemens J. Setz: Virginia Maza, 2025

Imagen de cubierta: Alamy

Diseño: Silvio García-Aguirre López-Gay

Maquetación: fotocomposición gama, sl

Corrección: Samara Ibarra Bernal

Impresión: Romanyà Valls



ISBN: 979-13-87914-04-2

Depósito legal: B 18521-2025

Todos los derechos reservados. Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, y el alquiler o préstamo público sin la autorización por escrito de los titulares del *copyright*, salvo las excepciones previstas por la ley.

No se permite el uso de este libro para el entrenamiento de ningún tipo de IA.

## KRAUS, EL VISIONARIO

Prólogo de Adan Kovacsics

*Los últimos días de la humanidad* fue publicado por vez primera entre 1918 y 1919 en la llamada *edición por actos*, que salió en cuatro números especiales de *Die Fackel* (*La antorcha*), la revista de Karl Kraus: «La última noche», noviembre de 1918; «Prólogo y Acto primero», abril de 1919; «Actos segundo y tercero», junio de 1919; «Actos cuarto y quinto», agosto de 1919. Luego se publicó, en versión ampliada y definitiva, en 1922, y esta ha sido la base de la presente edición. Esta obra monumental, sin embargo, solo representa una fracción —eso sí, importantísima— del gigantesco trabajo de Kraus, quien desde 1899 hasta su muerte en 1936 publicó 912 números de *Die Fackel* en 412 cuadernos, es decir, nada más y nada menos que 30 000 páginas. *Die Fackel*, en general, y *Los últimos días de la humanidad*, en particular, se han convertido en patrimonio de la literatura y la cultura austríacas, en textos sin cuya lectura y conocimiento difícilmente se podrán comprender muchos de los factores que hacen de esta literatura un fenómeno tan singular. Karl Kraus fue, en la Viena de las primeras décadas del siglo XX, una figura que no se podía pasar por alto; lo demuestran las múltiples referencias y alusiones en los escritos de los autores más diversos, como Musil, Trakl, Schnitzler, Kafka, Brecht, Benjamin y Canetti. Para algunos, Canetti por ejemplo, fue necesario, interna o externamente, enfrentarse a él para llegar a tener una identidad como escritores, tan avasalladora era su presencia, tan fuerte su influjo en aquellos años.

Karl Kraus, nacido en Jičín (Bohemia) en 1876 en el seno de una familia judía, fundó *Die Fackel* en 1899. Al principio admitió colaboraciones de otros autores, pero a partir de 1912 solo publicó obras propias. Su vida parece dedicada exclusivamente a esta revista que contiene glosas, artículos, ensayos, estudios, poemas, canciones, teatro, citas, cartas, aforismos, sátiras en prosa y verso y otras formas y subformas literarias y que es como una enorme novela sobre los primeros decenios del siglo XX en Austria.\*

\* Véase Kurt Krolop, «Dichtung und Satire bei Karl Kraus», en *Karl Kraus: Ausgewählte Werke*, vol. 3, pp. 684-685.

Kraus estudió derecho y filosofía, pero sus intereses se centraban en la literatura y el teatro; estas dos pasiones, escribir y actuar, fueron los elementos dominantes de su vida. No podemos olvidar que a las ingentes 30 000 páginas (a las que deberíamos descontar las cuantitativamente modestas aportaciones de otros escritores) hemos de añadir sus 700 conferencias, realizadas entre 1910 y 1936 en Austria, Alemania, Checoslovaquia e incluso París, en las que leyó textos propios, así como obras de Goethe, Nestroy, Shakespeare, Wedekind, Gogol y otros, cantó cuplés de Nestroy y fragmentos de operetas de Offenbach acompañado al piano y, en definitiva, fascinó a un público entregado que en muchas ocasiones abarrotaba la gran sala del Konzerthaus de Viena.

Resulta sorprendente que este autor en apariencia reducido a su escritorio, donde trabajaba en un éxtasis continuo, productivo y devorador, sea tan *público*. No obstante, es precisamente este su rasgo más característico. Su obra es *pública* en el sentido más amplio de la palabra: se nutre de lo público, se hace pública, se presenta ante el público; todo aparece bajo el signo de una exterioridad radical, de una renuncia expresa y, a veces, dolorosa a la interioridad. Y esto es algo que se observa desde sus comienzos, en su rechazo, por ejemplo, a la literatura de los modernistas vieneses y en su apasionada defensa del teatro popular vienes del siglo XIX.

Los primeros años de su labor estuvieron dedicados —además de a la crítica literaria, divulgando la obra de Wedekind y Nestroy, por ejemplo, o combatiendo el periodismo y la poesía de Heine, a quien consideraba el iniciador de la degradación lingüística manifiesta en el lenguaje periodístico— a criticar la hipocresía moral dominante en las monarquías alemana y austrohúngara, así como a definir su punto de vista respecto a temas como la sexualidad y el progreso. No es este el momento de detenernos en aquella fase de su producción, pero sí podemos destacar que a ella pertenecen algunos de sus artículos y sátiras más famosos y profundos, tales como *La muralla china*, *Heine y sus consecuencias*, *Nestroy y la posteridad*, o *El fin del mundo por la magia negra*.

La Primera Guerra Mundial constituyó, desde luego, un hito en su evolución literaria e intelectual. Durante un viaje por las Dolomitas con su amante, la baronesa Sidonie Nádherný, recibió, el 28 de julio de 1914, la noticia de la declaración de guerra de Austria-Hungría a Serbia. «Desde aquel *Dies nefastus*», escribió diez años más tarde, «cuando, en el Tirol del Sur, oí las reses de matanza expresar desde camiones su entusiasmo por sus propios carniceros (...), no he parado de manifestar, hasta la saciedad, en palabras y escritos, el sentimiento que me unía a la patria: el asco». De hecho, reaccionó con bastante lentitud a lo ocurrido. Su primer gesto fue el silencio, entendido como una forma de objeción y opuesto al estridente

griterío de los muchos intelectuales que obedecieron sin chistar a las consignas de los señores de la guerra.

Kraus comenzó a escribir *Los últimos días de la humanidad* en el verano de 1915 como «expresión del silencio, para que se comprenda su significado». A partir de ese momento, los cuadernos de *Die Fackel* publicados en el transcurso de la guerra fueron recogiendo material que entraría a formar parte del drama. Kraus trabajó, pues, de manera paralela en la redacción de *Los últimos días de la humanidad* y en sus ediciones de *Die Fackel*, que constituían, por así decir, vasos comunicantes. El cuaderno del 5 de octubre de 1915 (núms. 406-412) contiene, por ejemplo, la confrontación de las dos voces del acto I, escenas 27 y 28, la del papa Benedicto XV y la del redactor jefe de la *Neue Freie Presse*, Moriz Benedikt, así como muchas de las frases del diálogo final de ese mismo acto entre el Optimista y el Criticón, y algunos de los poemas de la obra.

Durante los años de la guerra siguió publicando *Die Fackel* con mayor o menor regularidad, sometido a censura y realizando sus célebres conferencias. En la del 9 de diciembre de 1917 (n.º 103), leyó partes del epílogo de *Los últimos días de la humanidad*; en la siguiente (16 de diciembre de 1917) volvió a leer el epílogo, así como la canción del consejero comercial Wahnschaffe (III, 40). Fue denunciado a raíz de la lectura número 112, del 27 de mayo de 1918, en la que leyó el ensayo *La aventura tecnorromántica*, la canción de Wahnschaffe, *Un kantiano y Kant* y una glosa sobre la comida de Paul Goldmann con Hindenburg y Ludendorff (véase IV, 25). Y a finales de ese mismo año ya inició la publicación de la tragedia.

Por extraño que parezca en un autor tan ligado al presente, Kraus era un escritor enraizado en el pasado; sus referencias eran las de la literatura clásica. Los modelos de su obra dramática fueron sus queridos y admirados Goethe, Shakespeare y Nestroy. Goethe, sobre todo a raíz de sus dramas históricos (*Götz von Berlichingen*, *Egmont*, *Clavigo*) y de su obra alegorizante (*Fausto*, *Segunda parte*); Nestroy, como autor local, como hombre de teatro cuyo mundo está íntimamente relacionado con el entramado social y el habla vieneses, pero también formalmente, porque las escenas de sus comedias, salpicadas de canciones, bromas y juegos de palabras, se sostienen por sí solas, poseen vida propia y, a veces, casi más entidad que la obra en su conjunto. Es así también como se debe comprender la deuda formal de Kraus con Shakespeare, aunque existe otro factor que ha de ser tenido en cuenta: Shakespeare fue un gran moralista y un analista del poder y del poderoso, y eso era, precisamente, lo que fascinó a Kraus. *Los últimos días de la humanidad* es una obra sobre y contra el poder basada en tres ejes: en la retaguardia con sus beneficiarios y aprovechados, en el poder (político, económico, militar) y en las víctimas (los soldados rasos,

los niños, los ancianos, las madres, los animales, el bosque). Para Kraus no hay poder sin víctimas; no hay grandes sin pequeños. Kraus se opone a la idea de un poder inocente como el preconizado por Nietzsche. La historia, si es que podemos hablar de historia en Kraus, contrapone un pasado clásico a una actualidad destructora y decadente que se manifiesta en una serie de escenas aparentemente inconexas, unidas por la *repetición* de despropósitos y banalidades. Desde luego, existe en *Los últimos días de la humanidad* un hilo invisible que va conectando esos tres ejes; como se puede observar, el centro de gravedad (¡nunca mejor dicho!) se va desplazando de la retaguardia al frente, de los aprovechados a los militares, empieza en la Corte y sus aledaños hasta llegar, en el Acto quinto, a los oficiales del Estado Mayor. Ese elemento repetitivo, frases, tópicos, canciones, representa para Kraus la realidad del progreso, que más que una evolución es un estado mental. De ahí que Kraus no solo fustigue los horrores de la guerra, sino también los de la paz que la precede y de la que le seguirá. La *aventura tecnorromántica* —la clave, según el propio Kraus, para comprender la obra— viene de lejos y está profundamente anclada en el espíritu de la modernidad.

Hemos comentado la influencia de Nestroy en la construcción y el tono del drama. Esta presencia, sin embargo, alcanza un gran calado en todo lo que respecta a los mecanismos lingüísticos de la obra de Kraus en general. El fundamento del raciocinio de Kraus no es lógico, sino verbal. Una palabra lleva a la otra. Todo el funcionamiento de la obra se basa en la lengua. La lengua es el eje central del pensamiento de Kraus, de su sátira y crítica de la cultura. No es de extrañar que los señores de la guerra no sean solo los emperadores, así como los Conrad, Berchtold, Hindenburg, etc., sino también, y sobre todo, el redactor jefe de la *Neue Freie Presse*, Moriz Benedikt, el señor de las hienas. Los generales, con su poder de las armas, son cuervos; las hienas —especuladores, pícaros, beneficiarios y aprovechados— están comandadas por quien detenta el poder de la «tinta». Para Kraus, «hablar y pensar son una y la misma cosa». La degradación de la lengua es equivalente a la degradación del pensamiento, de la cultura y de la vida. De ahí su crítica feroz a la «triple alianza de tinta, técnica y muerte», a la «simultaneidad del tópico y del arma». La lengua no es inocente: nada de hablar por hablar, nada de lengua como «casa del ser». La imprecisión de la lengua es un problema moral (extraña coincidencia entre un autor tan elocuente y otro tan parco en palabras como Wittgenstein, aunque tampoco lo es tanto si tenemos en cuenta la amistad de Kraus con otro gran parco, Loos). La lengua forma parte de un cosmos que es un cosmos de los efectos. Todo produce algún efecto, hasta el más ínfimo detalle, hasta la palabrita más pequeña es el punto de partida de algo tendente a crecer hasta alcanzar gigantescas dimensiones. La palabra

está fuera, es algo externo y, por tanto, susceptible de ser procesado. Su juez es Kraus. Él es el juez de quienes se delatan por su lengua.\* Todo lo dicho y escrito sirve de testimonio. El poder no solo es inseparable de las víctimas (el poder moral es inseparable de sus víctimas, las prostitutas; el militar, inseparable de los caídos, etc.), sino también de la lengua. Lengua y poder se nutren. Hemos de tener en cuenta —y esa es precisamente la dificultad para hablar de Kraus— que no se trata de *la lengua*, sino de *esta lengua*; no de *la guerra*, sino de *esta guerra*; no del *poder*, sino de *estos poderes*. ¿Cómo demuestra Kraus la culpabilidad de esta lengua inventada y usada por los cómplices del crimen estatal organizado? Haciéndola funcionar. No dejándola muerta en las líneas de periódicos, proclamas y libros. Poniéndole piernas y dándole bocas. A estas palabras muertas Kraus les asesta el golpe definitivo al devolverlas a su realidad, al dramatizarlas. A las palabras, Kraus les pone la imagen y revela así sus orígenes e intenciones. Y a las imágenes (como la de la fotografía de Conrad estudiando el mapa de los Balcanes, véase el acto I, escena 24), les pone palabras. Kraus rompe el efecto silenciador de la palabra desvinculada de la realidad (el cuerpo, el acto, la imagen) y el de la imagen sin la palabra real. Su método consiste en la *ampliación*. Una frase (una imagen) da pie para alargarla casi *ad aeternum*, juzgándola, variándola, analizándola, satirizándola, ridiculizándola, llevándola a otros contextos, poniéndola en la realidad. Los escritos de Kraus se parecen (hasta en la construcción de las oraciones) a fugas de Bach, para quien una frase musical es el pretexto para una pieza que da la sensación de poder continuar siempre o, más concretamente, a la *Ofrenda musical*, donde un tema de un poderoso (el rey Federico de Prusia) es el punto de partida para toda una serie de variaciones que podrían no acabar nunca. *Los últimos días de la humanidad* trata, quizá, de las consecuencias atroces, terribles, con muertes, mutilaciones y sufrimientos de una sola frase del emperador Francisco José: «Lo he ponderado todo detenidamente».

Todo, en Kraus, sucede *hic et nunc*. En ello reside su modernidad. Pese a ser, como hemos dicho, un escritor enraizado en el pasado, su referencia es el presente, la actualidad, lo local. El escenario de su sátira no es Lili-put ni Laputa, sino Austria, «el laboratorio experimental del fin del mundo». Sus personajes son reales, son sus contemporáneos. Y su crítica a la ideología (y a la lengua) de su época se basaba precisamente en que esta mantenía los valores antiguos en un presente que ya se les había adelantado

\* Véase Elias Canetti, «Karl Kraus, Schule des Widerstands», en *Das Gewissen der Worte*, Munich, 1976. (Versión en castellano: «Karl Kraus, escuela de resistencia», en *La conciencia de las palabras*, traducción de Juan José del Solar, Fondo de Cultura Económica, México, 1981; Random House Mondadori, 2013.)

(o atrasado, pues no se trata de progreso). En este sentido, precisamente, Kraus rompe más que ningún otro autor de su siglo con los moldes clásicos de la literatura. ¡Qué idea puede ser más moderna que escribir una obra compuesta, básicamente, por citas! ¡Una obra que podría empezar y acabar con unas comillas! Una obra que en escenas y más escenas se aparta del lenguaje estándar y muestra un sinfín de variantes del alemán, desde el berlinés, pasando por dialectos austríacos, hasta las múltiples formas del vienés que se hablaba en su época, incluyendo el de ciertos sectores de la burguesía judía a la que él mismo pertenecía, porque Kraus es, además, todo oído, toda sensibilidad a los más nimios matices de la lengua. Es, pese a su máscara clásica, una figura modernísima, en todos sus aspectos, no solo en lo formal y literario (introdujo, por ejemplo, cine y fotografía en su obra); su personalidad reúne muchas de las características que hacen de su siglo algo único, en lo positivo y en lo negativo. Actuó muchas veces como un «dictador»\* que encandilaba a sus masas, que determinaba las leyes y los gustos, que condenaba y ensalzaba, que influía decisivamente, apasionadamente, terriblemente, en sus numerosos *adeptos*, a quienes decretaba qué podían —y qué no podían— pensar, ver, disfrutar y decir.

Pero su modernidad —la que más nos afecta a nosotros— reside sobre todo en haber previsto, oyendo y reproduciendo las voces de una época que lo acosaba, esta guerra total que nos envuelve y que no es una pesadilla, sino una realidad: guerra que es una explosión de la paz y paz que prepara la guerra. Y en haber visto esta guerra total, «nacida del mar»,\*\* con todos los fantasmas provenientes de las capas más profundas de nuestro ser amenazado, esos fantasmas cuyo «fondo oscuro» no es «la contemporaneidad, sino la prehistoria y el mundo de lo demoníaco»\*\*\* Kraus, arraigado tanto en la tradición bíblica, en particular la profética y apocalíptica, como en la austríaca, tan proclive a lo barroco, visualizó el fin de la humanidad. Es el gran analista que diagnosticó y denunció los síntomas y causas de este mundo actual, la oscura y para nosotros familiar alianza entre el poder, la técnica y la palabra que nos ha dejado indefensos y sin imaginación y que ha permitido los horrores que caracterizan a nuestro tiempo y nos acompañan como una música llena de terror y frivolidad.

Walter Benjamin apuntó que, cuando Kraus recitaba, no recitaba a Nestroy o a Offenbach: eran estos quienes hablaban a través de él.\*\*\*\* Y quizás esta idea sea aplicable a toda la obra de Kraus: fue el médium que

\* Véase Canetti, *op. cit.*

\*\* Véase Paul Virilio, *Vitesse et Politique*, París, 1977.

\*\*\* Véase Walter Benjamin, «Karl Kraus», en *Gesammelte Schriften*, vol. II, 1, Frankfurt, 1977.

\*\*\*\* Walter Benjamin, *op. cit.*

nos transmitió las voces de su siglo (voces que aún se oyen y se repiten), pero no un médium neutro, sino uno de un altísimo nivel de exigencia moral. A su juicio, el escritor no podía vivir tapándose los oídos. El tenía que oír, y consideraba que el mero hecho de oír lo hacía cómplice de la barbarie tecnificada. Solo reproduciendo, tenaz y obstinadamente, esas voces podía redimirse.

A Karl Kraus le complacía comprobar que sus predicciones se hacían realidad. Le resultaba fácil pronunciar las palabras *profecía* y *profetizar*; aparecen a menudo en *Die Fackel* y en las cartas a Sidonie Nádherný, quien, a su vez, lo veía como un vate, un adivino, un profeta. A los bíblicos el mandato se les confería desde el cielo. Dios mismo da el encargo a Amós, a Ezequiel, a Jeremías, a Isaías. El Dios de este, el que da y quita la luz, el que por un lado se encoleriza y por otro promete el cielo, el que no cesa de actuar negando y otorgando, manifiesta también así su permanente y asfixiante proximidad. La orden, en el Apocalipsis de san Juan, viene del «primero y el último, el viviente, que fui muerto y ahora vivo por los siglos de los siglos, y tengo las llaves de la muerte y del infierno», y reza así: «Escribe, pues, lo que vieres, tanto lo presente como lo que ha de ser después de esto».

Es lo que hará también Karl Kraus: escribirá cuanto ve, tanto lo presente como lo que ha de ser después. A veces, por el carisma, por la voz, por la furia, por la compresión y la plenitud de los tiempos (pues solo en la profecía el futuro no está vacío), por la concepción escatológica, da la impresión de un profeta de aquellos tiempos bíblicos que se ha extraviado y ha venido a parar a los comienzos del siglo XX. Sin embargo, le falta el imperativo celestial. Quien se lo da es él mismo, el escritor. El profeta se viste de artista. La ventana de los tiempos se abre, y el profeta artista se asoma por un instante. El cambio histórico profundo, lo que él denomina «el ocaso del espíritu», se produce en su presencia, a comienzos del siglo XX, y esa transformación está poblada de acontecimientos de los que él es actor y testigo. Lo esencial es que quien reside en el núcleo del torbellino es él. Quien ha vivido el paraíso y quien padece y conoce y anuncia el fin del mundo es él. El tubo de ensayo de la historia es él.

Él, quien lamenta y denuncia la atrofia de la imaginación. Imaginar es ver —y oír— con los ojos —y los oídos— internos. Y quien con más intensidad ve y oye es el vidente y vaticinador, cuya visión y escucha guardan relación con el Tiempo, con el pasado, el presente y el futuro.

Kraus anunció la Gran Guerra en 1912, pues con el ojo, el olfato y el oído de sabueso que lo caracterizaban percibió que el terreno estaba preparado en el lenguaje y en las mentes. Ese mismo año, en su primera lectura pública de escritos ajenos, leyó textos de Jean Paul y de Shakespeare, así como fragmentos del Apocalipsis de san Juan en la traducción de Lu-

tero. La afirmación: «*Shakespeare hat alles vorausgewusst*» («Shakespeare lo sabía todo de antemano»), que encontramos repetidas veces en *Die Fackel*, atribuye al dramaturgo inglés un don profético, que él también asume. Él también *lo sabe todo de antemano*. ¿Y qué sabe? ¿Qué conoce de antemano? ¿Qué ve? ¿Qué anuncia? Al hombre del siglo XX y del siguiente. La Primera Guerra Mundial resultó ser una época propicia para las visiones del futuro. También Kafka fue un visionario: *El proceso* es una obra nacida *en y de* esa guerra. Mas Kafka era discreto. No así Kraus: indiscreto, escandaloso, polémico, obligaba a tomar posición a cada instante. En su obra, el volumen es alto.

Y de tal modo, en voz alta, puso Karl Kraus de manifiesto la génesis de esta nuestra sociedad del espectáculo, que convierte en protagonista a lo espectacular mismo, que anula cuanto no cabe en ella, que desarma la percepción individual en aras de lo espectacular y colectivo y se adueña para tal fin de la inteligencia, de la memoria y de las palabras. Percibió el advenimiento de esta sociedad a comienzos del siglo XX y avisó también de la pérdida que suponía entrar en ella, de lo que la humanidad perdía. Advirtió el ocaso del espíritu, la transformación de sus creaciones en mercancía y de la palabra en frase hecha, la simplificación y trivialización del pensamiento y la apropiación de la lengua, que entonces quedaba en manos de la prensa y hoy en la de los medios de comunicación de masas. Juzgó que el primer paso lo daba el lenguaje periodístico que se apoderaba de la mirada, de la experiencia y de los afectos a través del tópico y acababa devorando cualquier otro lenguaje, tanto el de la literatura como el del habla corriente.

El proceso de su descubrimiento estuvo ligado a la evolución de la revista *Die Fackel*, cuyo primer número apareció en abril de 1899 y que en sus páginas iniciales se centró en denunciar la corrupción en la justicia, en la política, en el teatro, en las redacciones de los periódicos. Hasta el momento en que comenzó a comprender que esa corrupción se manifestaba en el lenguaje —es más, anidaba allí—, que la prensa deformaba la lengua del ser humano —para Kraus, algo sagrado— y terminaba abarcándolo todo, inundándolo todo. Siempre y cuando se convirtiera en información, todo podía resultar cierto, tanto un hecho como su contrario. La crítica satírica de Kraus se resume en los versos de un cuplé que escribió para una obra de teatro titulada *Literatura*: «Al principio era la prensa, y luego vino el mundo».

La prensa moderna, a través de su ridículo pinche, ese lector a quien tanto miman los periódicos y a quien Kraus considera cómplice necesario del desatino, era para él una creación del hombre soberbio e informado que se cree capaz de dominar el mundo, que considera que el universo empezó cuando él nació, que lo mide con la vara de su existencia y así em-

pequeñece y atrofia también a esta; que pone la vida por encima de todo y al cabo la destruye. Kraus, en cambio, escribía con la certeza de que somos más que vida y —como pensaba también Baudelaire o Wittgenstein en su *Tractatus*— de que el sentido del mundo está fuera del mundo.

Sobre estas bases asentó su denuncia de la función desempeñada por la rutina periodística en el desencadenamiento de la Primera Guerra Mundial. La prensa, según él, adormece al hombre a través de titulares y frases hechas, lo incapacita para concebir por sí solo lo que supone desatar un enfrentamiento bélico, para figurarse por sí solo el sufrimiento indecible que provoca y para compadecerse.

Cuanto Kraus denunciaba eclosionó de manera eruptiva en el conflicto armado o, mejor dicho, se concentró allí fundamentalmente, se intensificó, se multiplicó, se potenció. Kraus llegó a la conclusión de que, en aquella incipiente sociedad del espectáculo, el espectáculo de los espectáculos era la guerra, que lo sigue siendo. Esta es una de las razones por las que la re-taguardia desempeña un papel protagonista en *Los últimos días de la humanidad*. La mayor parte de este drama sobre la Primera Guerra Mundial no transcurre en el frente, sino sobre todo en Viena, una ciudad que en ningún momento estuvo en la primera línea de los combates. De ahí que los focos de la primera escena, centrada en el asesinato del heredero del trono de la monarquía austrohúngara, en el atentado que encendió la mecha, no proyecten su luz sobre el lugar donde ocurrieron los hechos, Sarajevo, sino sobre la capital del imperio, sobre el centro de la ciudad, el hábitat de Kraus. La escena marca el compás y el tono de la pieza, muestra a militares juerguistas, actores de opereta, apostadores del hipódromo, vendedores de periódicos, menciona rotativos y locales de diversión. No es casual que en una guerra por los mercados, por los yacimientos y por los «víveres» o «medios de vida», los hombres sigan exaltando, rodeados de catástrofe y de sufrimiento, de manera tan machacona como siniestra, la alegría de vivir.

La expropiación del lenguaje que se produjo significó asimismo expropiación de la mirada, de los afectos y de la experiencia. Lo ejemplifica de un modo diáfano Hannah Arendt en las últimas páginas de *Eichmann en Jerusalén*, en las que narra la ejecución de Adolf Eichmann, uno de los organizadores del exterminio de la población judía en Europa. Expone allí de forma plástica su concepto de la banalidad del mal, de que lo inquietante de esos hombres residía en su normalidad, en que eran como tantos y tantos, ni sádicos ni perversos, sino «terriblemente y terroríficamente normales». Y señala que esta banalidad tiene una vertiente y un correlato en el lenguaje. Arendt —conocedora de la obra y de la labor de Kraus— lo hace patente recordando las últimas palabras de Eichmann antes de ser ejecutado: «Viva Alemania. Viva Argentina. Viva Austria.

Son los tres países con los que más unido he estado. Nunca los olvidaré». Esas palabras, que ella define como de una «comicidad macabra», responden a un tópico: la lengua se ha segregado de la existencia del hombre y actúa al margen de la realidad, de la experiencia concreta e inmediata del individuo. Eichmann, dice Arendt, utiliza «ante la muerte exactamente aquello que había oído innumerables veces en los discursos fúnebres en referencia al difunto: “no lo olvidaremos”. Su memoria, habituada a frases hechas y a momentos solemnes, le jugó una última mala pasada: sentía la solemnidad de un entierro y olvidaba que iba a ser el suyo propio». Un detalle en absoluto baladí, desde luego.

De hecho, Kraus fue quien detectó, en el lenguaje y no solo en este, la génesis de la banalidad del mal, quien puso de manifiesto en qué momento germinó. No le cabía la menor duda de que ocurrió en la Primera Guerra Mundial, y la obra que revela y refleja esa germinación es *Los últimos días de la humanidad*. Banalidad del mal y sociedad del espectáculo, para él, van juntos. Ahí empezó el siglo XX. Ahí se sentaron, según él, las bases de las décadas siguientes.

¿Por qué escribe Karl Kraus un drama que nace del dolor, que titula *Los últimos días de la humanidad* y subtitula «Tragedia en cinco actos con prólogo y epílogo», y en el que su protagonista, la humanidad, está siempre acompañada por la sombra de la muerte, como corresponde a lo trágico? ¿Y por qué desmonta a la vez la tragedia recurriendo a infinidad de otros géneros como la farsa, el sainete, la opereta y, asimismo, a otras estructuras tanto superficiales como profundas? Ciertamente, la tragedia no es ajena a la sátira y a la comedia. Como es sabido, un ciclo de tragedias concluía con un drama satírico en la Grecia clásica. De este nació, según algunas hipótesis, la comedia antigua, que ponía en la escena a actores que representaban a personas concretas de la vida ateniense y que, por cierto, acabó prohibida: los satirizados estaban, pues, sentados entre los espectadores, instalados en la platea, por así decirlo. Kraus, dos milenios y medio más tarde, obra de igual modo en su drama, poniendo en el escenario y satirizando a hombres y mujeres muy reales y concretos de su tiempo y de su entorno. No es de extrañar, dado que, como se ha visto, el sabueso que husmea y escarba en los albores de la modernidad se nutre de estratos antiguos y arcaicos.

Ahora bien, cabe resaltar que Kraus mina la tragedia sobre todo porque, en el fondo, constata y proclama la desaparición del tipo humano trágico. Precisamente el *protagonistés* de la obra es lo que más cambia respecto a la tragedia clásica. En esta, el protagonista está en contacto con el mundo de los dioses y con el submundo, con lo claro y con lo oscuro, con la existencia y con la no-existencia y, por tanto, con la totalidad. De ahí su desgarró. Posee, además, un recorrido anterior, un drama antes del

drama, un dolor antes del dolor, una culpa antes de la culpa. Prometeo, por ejemplo, o Edipo. Los alimenta y a la vez los carcome un pasado. Vienen de alguna parte. He ahí su diferencia respecto a muchas figuras secundarias. En *Los últimos días de la humanidad*, los personajes no vienen de ningún sitio, surgen y se esfuman, ligeros, vaporosos. ¿De dónde viene el consejero áulico Nepalleck? ¿Y adónde va? ¿De dónde vienen los reporteros Füchsl, Feigl y Halberstam? ¿Y adónde van?

Como bien señala el germanista praguense Kurt Krolop, la protagonista de este drama, la humanidad, actúa en sentido contrario a lo que Hegel, en su *Estética*, afirma sobre los héroes de las grandes tragedias: «Consideraban un honor ser culpables». Esto suponía, por así decirlo, una distinción; indicaba que actuaban y conocían sus actos. Representaban al hombre que responde de lo suyo hasta la médula y el dolor, que decide y obra y fracasa terriblemente, pero asume el peso de sus decisiones y acciones e incluso las de otros. «Inocente es solo el no actuar, que es como el ser de una piedra, ni siquiera el de un niño», escribe Hegel en la *Fenomenología del espíritu*. Y precisa: «La tragedia muestra a hombres conscientes de sí mismos, que conocen y saben decir la voluntad de su determinación». ¿En quién pensaba Hegel al escribir tales frases? En Antígona, sin duda, a la que examina, y que es, en palabras de Artaud, «el nombre de la terrible victoria que el yo heroico del ser ha obtenido sobre las fuerza obtusas y huidizas de todo lo que en nosotros no es ser ni yo...». Y en Edipo, que hoy habría terminado absuelto. Y en Orestes. Y en Electra quizá, que quería actuar y ser y devenir culpable y, por tanto, plenamente humana. ¡Qué diferencia entre aquellos héroes y los nuestros, que apartan horrorizados la culpabilidad y se declaran inocentes! ¡Qué diferencia entre Electra, que desea ser culpable, y el personaje moderno, que no lo quiere en absoluto! Escribe Imre Kertész: «¿Qué posibilidades tiene el arte cuando ya no existe el tipo humano (el tipo trágico) al que el arte nunca ha cesado de describir? El héroe de la tragedia es el hombre que se crea a sí mismo y fracasa. Hoy en día, sin embargo, el ser humano ya solo se adapta». El hombre trágico se expone —expone su ser y por tanto su culpa, como Prometeo su hígado a los picotazos del águila— y purifica. Desde luego, todo ello falta totalmente en los personajes concretos que pueblan la tragedia *Los últimos días de la humanidad*.

En un aforismo de 1907 ya apuntaba Karl Kraus: «Siempre he considerado el agravante decisivo el que alguien no tuviera la culpa de nada». Años después, el 10 de diciembre de 1914, insistía en esta idea en un plano más personal, al escribir en una carta a Sidonie Nádherný: «No, no te reprocharé nada. Lo único que puedo reprocharte: *que no tengas la culpa*».

Estaba convencido, además, de que la declaración de culpabilidad solo puede realizarla quien lleva y conoce también el peso de sus actos y

de su culpa —la suya, la que le corresponde— en su interior. De ahí su ataque furibundo contra quienes no estaban dispuestos a asumirla. De ahí su negativa a señalar continuamente al otro o su rechazo a diluir la responsabilidad en una abstracción general. De ahí también la diferencia respecto a otros pacifistas de la época. Kraus hurgaba en la herida de los propios; en la suya, si se quiere. Acusaba a los suyos; a sí mismo, si se quiere. He aquí el gesto fundamental que permite comprender que casi toda la carga de la tragedia *Los últimos días de la humanidad* recaiga en el imperio austrohúngaro y, más concretamente, en la capital, o sea, en su ciudad.

La obra está poblada de inconscientes, de inocentes criminales, de inocentes y opacos portavoces del paso al precipicio. Una de las primeras frases memorables que se pronuncia en el prólogo, y que se irá repitiendo a lo largo del drama, es: «Si nosotros somos unos angelitos...». Desde las primeras escenas la responsabilidad corresponde siempre a los demás; desde el inicio reinan el frenesí, la frivolidad, el «a mí que me registren», la falta de seriedad, la mera prolongación de la paz ligera que condujo a la guerra y a la catástrofe.

Quien preside la obra, pues aparece en el frontispicio de la edición de 1922, es el verdugo sonriente que ejecutó a Cesare Battisti. Diputado en el Reichsrat vienés por su región natal, Trentino, que entonces pertenecía a la monarquía austrohúngara, Battisti huyó en agosto de 1914 a Italia, donde abogó por un acercamiento de este país a la Entente. Cuando Italia entró en la guerra contra Austria, se incorporó al Ejército italiano y acabó capturado por tropas austríacas. Acusado de alta traición, fue condenado a muerte por garrote vil en un procedimiento sumarísimo y ejecutado en Trento el 12 de julio de 1916. Su verdugo, Josef Lang, viajó expresamente desde Viena para ajusticiarlo, en un viaje vertiginoso, sumario como el juicio. Luego, la fotografía tomada justo después de la ejecución y presidida por el jovial bochín se repartió por doquier como forma de intimidación y propaganda. Kraus la puso como muestra del horror bélico en el frontispicio de *Los últimos días de la humanidad* en su edición de 1922 y convirtió al alegre verdugo que señorea la imagen en el *rostro austríaco*, en un personaje de dimensión universal. Un hombre campechano y blindado, con las costuras prietas, impenetrables. Un hombre que inicia el experimento de vivir fuera de la culpa y, por tanto, del ser. Es el padre de la Europa del siglo XX. Es como la persona que levanta ante la cámara el salmón que acaba de pescar o como la que muestra para la foto la pizza que le ha servido el camarero de una fonda en una plaza romana. Inocente como ellas; y ellas, verdugos joviales como él, pero no lo recuerdan, todo ha sido borrado del alma.

Aquello de lo que deja constancia la tragedia *Los últimos días de la humanidad* es el momento en que se extingue definitivamente el hombre trágico. Ocurre por entonces, en la época de la Primera Guerra Mundial. Y con su desaparición, desaparece la humanidad. Quedamos nosotros, una masa serpenteante de ufanos muertos vivientes, impulsada por quién sabe qué viento, quién sabe hacia dónde.\*

H&O Editorial

\* El presente prólogo recupera fragmentos publicados anteriormente por Adan Kovacsics en el «Postfacio» de *Los últimos días de la humanidad* de la edición de Tusquets de 1991, así como en *Karl Kraus en los últimos días de la humanidad*, Ediciones UDP, Santiago de Chile, 2015, e incorpora nuevas reflexiones de su autor alrededor de Karl Kraus y su época. (N. del E.)

H&O Editorial

Karl Kraus

# Los últimos días de la humanidad

Tragedia en cinco actos  
con prólogo y epílogo

H&O Editorial

H&O Editorial



H&O Editorial

## PRELIMINAR

Este drama, cuya extensión equivaldría a más o menos diez veladas según la medición humana del tiempo, ha sido ideado para su puesta en escena en un teatro del planeta Marte. El público de este mundo no sería capaz de soportarlo. Pues es sangre de su sangre, y el contenido es el de todos estos años irreales, impensables, inasibles para una mente despierta, inaccesibles para la memoria y solo conservados en algún sueño sangriento; años en que personajes de la opereta interpretaron la tragedia de la humanidad. La acción, que nos lleva por cientos de escenas e infiernos, es inconcebible, escabrosa y, como estos años, carente de heroísmo. El humor es tan solo la autoinculpación de quien no enloqueció al pensar que sobrevivió con el cerebro intacto al hecho de haber sido testigo de los acontecimientos de esta época. A nadie le compete tal humor salvo a él, que revela a la posteridad la infamia de su participación. El mundo contemporáneo, capaz de tolerar los episodios registrados en esta obra, ha de posponer el derecho a reír al deber de llorar. Los sucesos más inverosímiles aquí presentados ocurrieron realmente; me he limitado a plasmar lo que hicieron. Los diálogos más inverosímiles sostenidos en el drama fueron dichos palabra por palabra; los inventos más estrafalarios son citas. Frases, cuyo absurdo quedará grabado para siempre en el oído, crecen hasta convertirse en la música que acompaña la vida. El documento es el protagonista; comunicados y noticias aparecen adoptando la forma de personajes, y los personajes acaban teniendo la forma de un artículo editorial; una boca le fue dada a la crónica del suplemento para que la farfulle como un monólogo; los tópicos caminan sobre dos piernas..., a los hombres, en cambio, solo les ha quedado una. Dejes y acentos circulan por el tiempo, rechinando, y se van inflando hasta convertirse en el coro de una acción nada sagrada. La gente que vivió *entre* la humanidad, y que la *sobrevivió*, ha sido reducida —en tanto actores y portavoces de un presente que carece de carne, pero no de sangre, que carece de sangre, pero no de tinta— a sombras y marionetas, y condensada en la fórmula de su