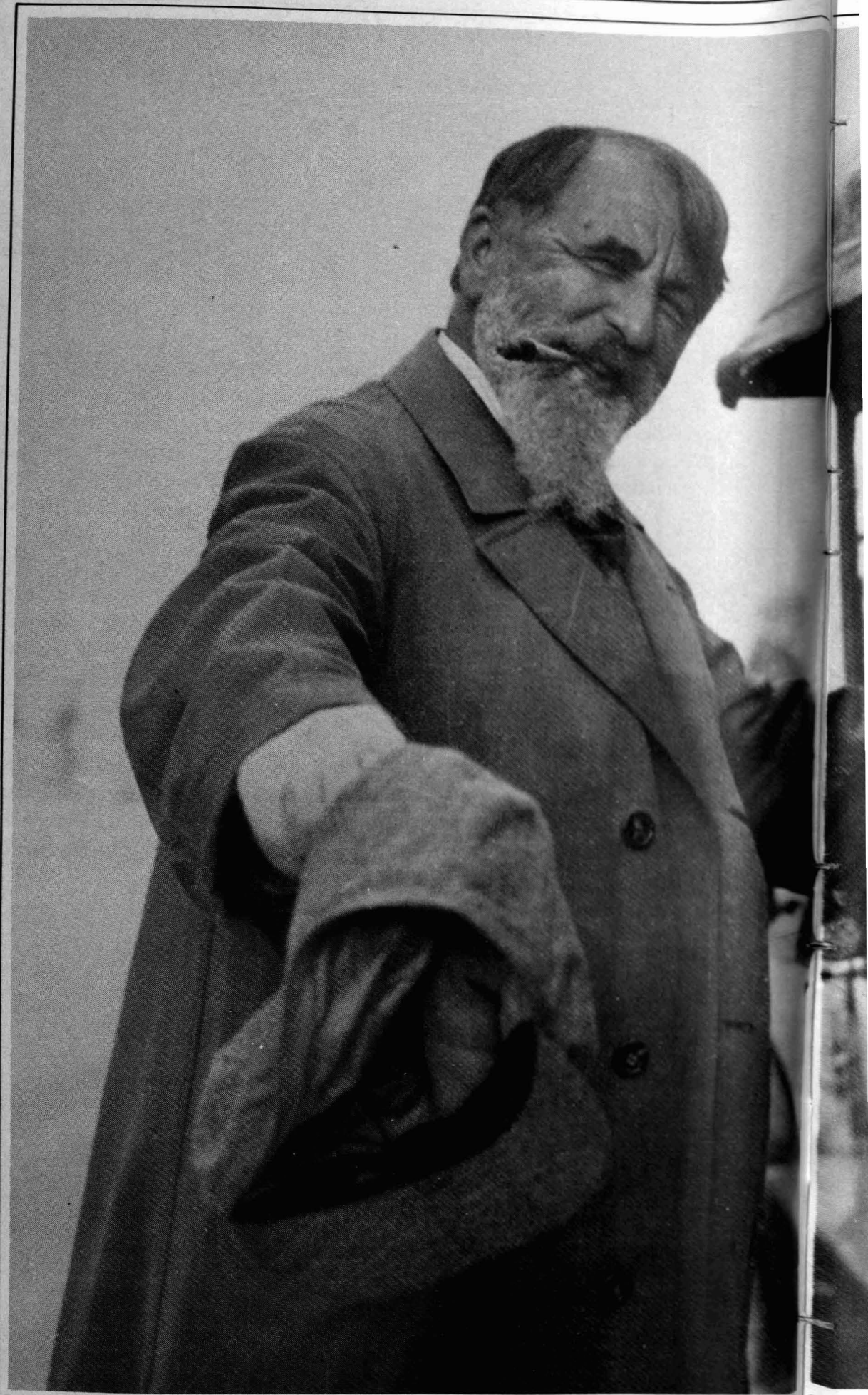



LA VERSIÓN DE SCHNITZLER

Por Sergio Pitol



Schnitzler



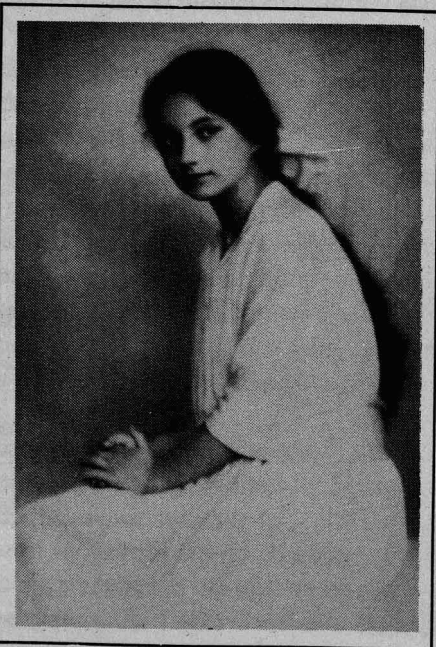
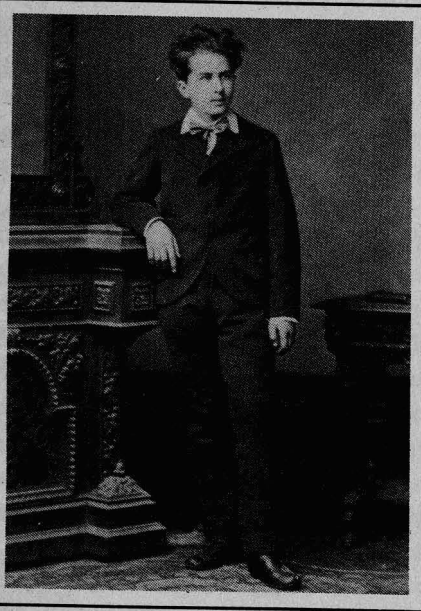
Hermann Broch sitúa hacia 1880 el inicio del alegre apocalipsis que se abatió sobre Viena. A partir de ese año, afirma, la capital del imperio habsbúrgico se convirtió en el centro europeo de los valores situados en el vacío. “Te venero, Viena, firme como una roca, flexible como un junco”, reza la letra poco afortunada de un vals. “¿Cómo un junco que baila?”, se preguntó un filósofo con cáustico despego. Musil describe su *Kakania* como la proliferación de lo irreal en un espacio vagamente real.

A miles de kilómetros en redor suyo, en provincias de nombres sonoros muy agradados, cualquier ciudad que se respete se esfuerza en transformarse en una réplica posible de la capital imperial. Las regiones donde tales ciudades tienen su asiento se llaman Galizia, Besarabia, Eslovaquia, Rutenia, Carintia, Eslovenia, Bohemia, Croacia, Herzegovina, Panonia y Bosnia. Como en la vieja caldera fáustica, el imperio mezcla lenguas, hábitos y culturas del todo diferentes; bajo el manto jesuítico la metrópoli tolera los enigmas y rigores del Islam, del culto mosaico y de las múltiples divergencias protestantes. Los pudientes se entienden entre sí en alemán; la lengua franca del pueblo la constituye el vals. Todos los vales, aun los compuestos en México, en Manila y en Montevideo aspiran a repetir los arpegios de Viena. Parecería que aquel vals no iba a terminar nunca. Lo bailan los viejos príncipes y sus lánguidas princesas, los aparatosos húsares y las viudas dolientes; lo bailan también las costureras, los estudiantes, los abogados, las prostitutas y los rufianes. Baila con ellos —siempre animado, siempre laborioso— el treponema pálido; la música la proporcionan Léhar, Kalman, sobre todo los Strauss. Los encantos del vals encubren un vacío, una angustia que se resiste a admitirse como tal.

Lo que se diga en ese imperio que aglutinó bajo su mando a un conjunto de riquísimas naciones situadas en el centro, en el sur y el oriente de Europa, puede acercarse en ocasiones a la verdad y ser a la vez lamentablemente reductor. Inmensas sagas (Roth, Musil, Von Doderer) han tratado de desentrañar algunos de sus mecanismos menos visibles. Quien visite sus ciudades, en especial aquellas creadas para el ocio, Karlsbad, Marienbad, por ejemplo, percibirá aún hoy su encanto, la seguridad del gusto de sus moradores, la elegancia perfecta de los espacios, la armonía entre la urbe y sus jardines. Son lugares contruidos para un ojo cultivado, para alguien que posee la conciencia de una tradición arquitectónica y que la sabe renovar con gusto y con seguridad. La tradición literaria, en cambio, hasta bien avanzada la segunda mitad del siglo XIX, más que pobre fue casi inexistente. Un pasado de ininterrumpida intolerancia favoreció lo visual pero evadió la palabra, salvo la consagrada al culto religioso, a las lecturas pías.

Sí, en Austria el “gran estilo” se alcanzó siempre en la decoración. La arquitectura se esmeró en las fachadas, convirtió a las ciudades en preciosas filigranas de escenografía. La misma simetría se volvió perversa. Son fachadas que ocultan un mundo menos inocente del que podría uno suponer. Traspasar algunos floridos portones barrocos equivale a emprender un verdadero descenso a los infiernos. Entre los primeros en revelar lo que ocurría tras aquella decoración exquisita se cuenta un par de médicos. Uno se convirtió en escritor: Schnitzler. El otro desarrolló teorías novedosas sobre los pliegues y escondrijos del comportamiento humano en libros tan reveladores como enigmáticos: *La interpretación de los sueños*, *Psicopatología de la vida cotidiana* y *Totem y tabú*.

1862-1931. Entre esas fechas transcurre la existencia de un dramaturgo y novelista, y un testigo excepcional de ese periodo. Schnitzler siente a fondo la respiración crepuscular de todo lo que le rodea, el carácter sonambúlico de los habitantes de esa realidad carente de realidad. Quizá los únicos momentos de su obra que escapan a la descripción de aquella decadencia, son los que sitúa en Italia, no la contemporánea, ni la socorrida Italia renacen-

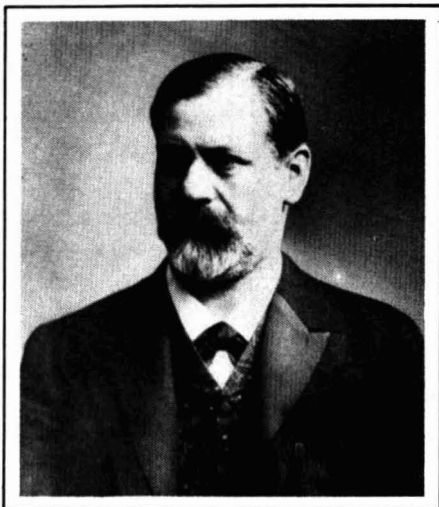
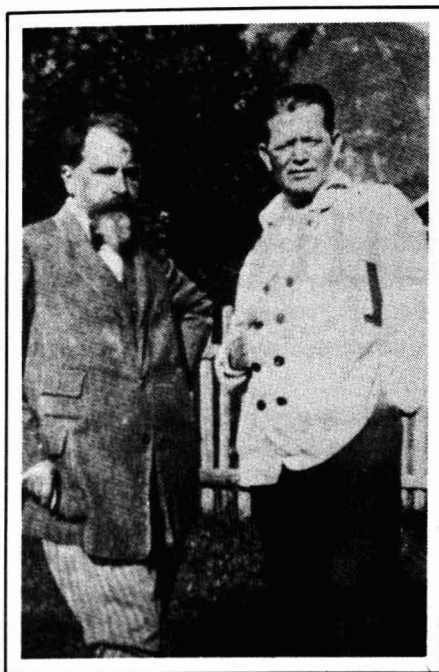


tista de los Papas, sino la del Siglo de las Luces, de quien hace protagonista principal a Casanova. En torno a la figura del célebre libertino Schnitzler escribió una novela excepcional, una pequeña obra maestra, *El regreso de Casanova*, y una divertida comedia de enredo, *Las hermanas, o sea, Casanova en Spa*, donde el famoso italiano aparece como una fuerza radiante de la Naturaleza, como una expresión total de alegría, de civilización, de tolerancia. Un auténtico disipador de sombras.

Me parece absurdo considerar la literatura de Schnitzler como una ejemplificación escueta de las teorías freudianas, tal como sostienen algunos de sus estudiosos. El escritor austriaco jamás siguió de manera ortodoxa las enseñanzas de su célebre contemporáneo. También él fue médico y en su juventud escribió una obra sobre los desequilibrios nerviosos y su influencia en la voz humana, lo que evidencia su preocupación por las enfermedades de tipo psicossomático. Su visión de la conducta individual y social, como la de Anton Chéjov, médico él también, es diferente a la de los otros escritores de su tiempo, se manifiesta entre otras cosas en que la simpatía que siente hacia sus personajes está desprovista de todo tipo de sentimentalidad. A Freud lo unió, sobre todo, la conciencia de que en la base de toda relación humana subyace una excitación o alteración de la libido. Toda comunicación personal responde a complejos fenómenos de atracción o rechazo sexual. Freud obliga a sus pacientes, durante el tratamiento de psicoanálisis, a monologar, y examina los fenómenos de libre asociación de las palabras para detectar perturbaciones, que a veces suelen ser profundas. Al mismo tiempo, Schnitzler empleó por primera vez en la literatura alemana el monólogo interior. *El teniente Gustl* es un relato de 1900, es decir, bastante anterior al *Ulises* de Joyce, donde de principio a fin se reproduce el puro flujo de la conciencia. A través de ese soliloquio el lector llegará a advertir las limitaciones del mediocre teniente y la aberración moral que constituyen ciertas formas tópicas de la mentalidad militar. En 1928, con intensidad fuera de lo común, vuelve a construir sobre otro monólogo interior, *La señorita Elsa*, una de sus novelas más conocidas. Entre las virtudes del escritor austriaco destaca su capacidad para crear personajes perfectamente individualizados que son a la vez un compendio de manías, virtudes y caprichos del grupo social al que pertenecen. A través de la palabra todos los esqueletos largamente ocultos saldrán de sus armarios; por un breve momento los sepulcros dejarán de ser blanqueados. Ninguna de sus obras refleja mayor vigor —la vitalidad de una decadencia, si se me permite el oximoron— que *La ronda*, obra de teatro escrita a finales del siglo pasado y que sólo pudo representarse, y eso en medio de grandes escándalos, a partir de 1920.

Como lo quería Freud, la tensión entre Eros y Thanatos es un verdadero motivo de la creación en el caso de Schnitzler. Un estudioso norteamericano descubrió treinta y seis casos de psicosis aguda en las obras de este escritor. A diferencia de Freud, Schnitzler señala la relación de la enfermedad con el tejido social que la crea y alimenta. La novela y el teatro le deben varias obras maestras, así como una serie de innovaciones que enriquecieron las posibilidades de narrar una historia: el ya mencionado empleo del monólogo interior, por ejemplo, así como el uso del teatro dentro del teatro de un modo decididamente no tradicional. Si *El teniente Gustl* se anticipó al *Ulises* de Joyce, también *La cacatúa verde* se anticipa a los *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello. En ese drama alucinante la realidad permea la actuación y la actuación se apodera de la realidad. . . No hay línea divisoria entre los amores y los crímenes reales y los imaginarios, entre la revolución y el espectáculo, entre un trozo de vida y el argumento de una pieza teatral. Todos los segmentos se confunden y se intensifican en su búsqueda de la unidad. Todo está en todo.

Para el inmenso ejército de funcionarios que velaba por el buen manejo



del imperio, Viena no podía sino ser la ciudad perfecta. . . “firme como una roca, flexible como un junco”. . . cualquier acto, aun el más cotidiano, se prestigiaba, afirmaba, por una distinción y una belleza innatas. La forma se convirtió en el elemento fundamental de la existencia. El parecer usurpó las funciones del ser. Ese pastel amasado con tan soberbias mieles tuvo que atraer fatalmente a nubarrones de moscas y de otros huéspedes aún menos deseables, entre ellos la ubicua y tenaz espiroqueta que acabó por convertirse en el flagelo de aquellos seres hiperestésicos a quienes Klimt y Schiele pintaron con deleite. En *El caballero de la rosa*, de Strauss, el vals encubre tras sus amplios y envolventes acordes unas notas sincopadas, una crispación, el aliento desesperado de quien descubre que ya la enfermedad lo ha señalado; el vals se vuelve una metáfora de la desolación, es un adiós a duras penas resignado, la música que acompaña la salida a Citherea, o sea, el viaje final, la primera vislumbre del infierno. Mizzi Lúes al bailar arrastra ligeramente una pierna que desde hace varios días se empeña en no obedecerla del todo. Rudi Tabes trastabillea en los salones donde antes parecía volar. Su sordera va en aumento y el eco de la música lo aturde y martiriza. Su energía desde hace un tiempo ha dejado de ser lo que era. Para colmo, un eczema impertinente le ha salpicado, igual que a Mizzi, el cuello y las axilas. . . ¡Ese vals, señoras y señores!. . . Schnitzler escribe en su diario que en una ocasión, a punto casi de hacer el amor con una hermosa bailarina, al acariciarle el cuello sus dedos detectaron una inflamación ganglionar que de inmediato le hizo comprender la clase de mal ante el que se encontraba. Se despidió como pudo, se dirigió a su casa con la sensación de haber escapado por milagro de un peligro gravísimo, y esa noche, casi entre fiebres, escribió buena parte de su primera obra teatral, *Anatol*.

En los repliegues y meandros secretos de *La ronda* alienta un denso tufo espiroquético. El contagio inicial, nacido del encuentro entre un soldado raso y una prostituta callejera, asciende por la escala social, se desparrama por todos los estratos del tejido urbano hasta culminar en una noche de voluptuosidad compartida por un príncipe y la misma prostituta que ha iniciado la ronda. El círculo de la pasión ha concluido. La relación amorosa se reduce a su común denominador, el deseo, y a su inmediata gratificación sexual. ¡Pero en ese mecanismo aparentemente tan simple, qué necesarias se vuelven las palabras, los más fastuosos ropajes de un idioma, las sorpresas verbales así como los más manidos lugares comunes con que designamos las diferentes instancias del deseo! Los personajes, en sus distintas manifestaciones de clase o en sus variaciones profesionales podrían, a primera vista, resultar intercambiables. Cada uno comprende e implica a los demás. Sin embargo, debido al talento de Schnitzler, ninguno de ellos permite ser reducido a una mera marioneta, sino que se convierte en un personaje real, tan de verdad como algunas personas de carne y hueso a quienes tratamos diariamente.

¿Se ha convertido acaso nuestra sociedad en algo tan absolutamente espectral que cuanto más se acentúa el carácter irreal de los personajes más reales y cercanos nos parecen? Con irónica melancolía, Arthur Schnitzler combatió la abstracción con que todo sistema teológico y totalitario intenta reducir a la persona. Prolongó la hazaña del iluminismo al desacralizar el universo fantasmal en que se mueve el hombre, situó a éste al borde del abismo, lo hizo renunciar al uso de las distintas máscaras bajo las que pretende protegerse de los demás y de sí mismo, y lo obligó a enfrentarse a la complejidad de su naturaleza, de sus oscuridades, de sus virtuales poderes. ♦