

tre los más grandes y originales narradores y dramaturgos del siglo XX.

Schnitzler hizo del erotismo el centro para la mayoría de sus obras. En ellas podemos encontrar el sonido, el color, el aroma de esa época representados "físicamente". Pero Schnitzler no quiso glorificar su ciudad natal: su obra rompe las convenciones estéticas y sociales del pasado y propone la igualdad entre el hombre y la mujer.

Dos de sus obras de teatro más conocidas son *El teniente Gustl* y *La Ronda*, ambas de 1900. La primera dibuja a uno de los representantes del ejército con los prejuicios típicos de su rango. Es uno de los primeros retratos de la inautenticidad prefascista y provocó que Schnitzler fuera expulsado del ejército.

Al igual que *El teniente Gustl*, *La Ronda* se enfrentó a la oposición oficial. Se trata de una serie de diez diálogos eróticos entre veinte personajes que se van alternando en círculo: la prostituta con el soldado; el soldado con la sirvienta; la sirvienta con el caballero, etcétera, hasta terminar con el conde y la prostituta del comienzo. Acusada de incitar la lascivia de los "intrusos asiáticos" (o sea, los judíos de Viena), hoy se le ve no como una celebración del sexo gratuito, sino como una

denuncia del desamor de una sociedad decadente y corrupta, y perdurable estudio del comportamiento erótico humano.

Una de las mejores novelas cortas de la literatura alemana es sin duda *El retorno de Casanova* (1918). Schnitzler explora aquí los problemas y los deseos de un Don Juan avejentado y decadente que regresa a Venecia a la abyecta posición de espía para las mismas autoridades que lo condenaron en su juventud, después de sacrificarlo todo por un último episodio de amor.

El diálogo es una de las mayores virtudes de Schnitzler que es además un gran innovador. En *El teniente Gustl* (1900) utiliza conscientemente el monólogo interior, más de veinte años antes de que Joyce publique su *Ulysses* en 1922. Pero una de sus aportaciones más duraderas a la literatura es la figura de la "Süses Mäde" ("linda chica") que hace su aparición en *Anatol* (1984) y puede verse de nuevo en *La Ronda* y en *La condesa Mitzi* (1906). A estas muchachas de los suburbios acuden los señoritos ricos, cultos y aburridos en busca de placer y alegría; siempre dispuestas, estas buenas compañeras representan una alternativa a los rigores y las formalidades del matrimonio y de una sociedad atrapada en las prácticas de su cultura.

Schnitzler fue un maestro en el análisis de la complejidad psicológica de la mujer. A través de la intuición llegó a lo que Freud logró por medio de la observación. Pero en el fondo, el "feliz apocalipsis" de esa Viena de fin de siglo que está plasmada en sus obras, refleja a la vez una dura crítica que encuentra en el centro de la cultura la bestialidad que caracteriza a la modernidad: junto a la libido está la muerte, junto al amor la violencia, junto a la convicción el fanatismo.

Los personajes de Schnitzler no han perdido vigencia. Podemos identificarnos con ellos, si no en su lujo y en su opulencia, sí en su intento por combatir la soledad y la desilusión generalizadas. Como nosotros hoy, sus personajes son incapaces de aferrarse a valores fijos, de distinguir entre el sueño y la realidad, de entenderse con la vida. Quizá lo más trágico resulta ver cómo todos estamos en manos de fuerzas ajenas, las mejores intenciones se echan a perder, los pensamientos más claros llevan a la derrota y a la catástrofe y que nada tiene un valor real. En última instancia la obra de Arthur Schnitzler constituye un estudio de la miseria humana en medio del esplendor de la civilización moderna. ◇

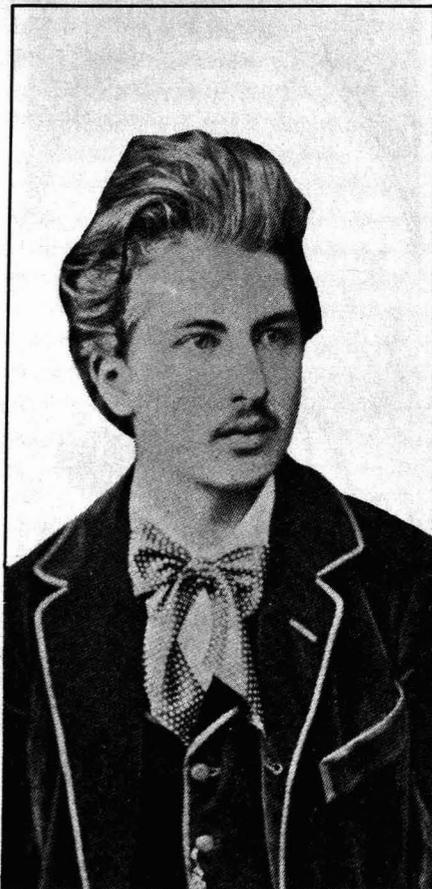
Música

VIENA: TRADICIÓN MUSICAL Y CRÍTICA

Por Juan Arturo Brennan

En las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, Viena fue prácticamente el centro del mundo. Las añejas tradiciones, los antiguos linajes, el pensamiento y la acción de un mun⁰⁹jevo, coincidieron en la capital austriaca para hacer de ella un centro de alto poder hacia el que gravitaron creadores e intelectuales de todas las ramas del saber humano. En uno de los momentos cruciales de la historia, Viena fue como el ojo de un huracán, un caldero en ebullición en el que se destilaron cambios profundos, cuyos efectos son claramente perceptibles hasta nuestros días. Y si Viena hacia el fin de siglo fue la capital de la literatura, la filosofía, el pensamiento político y la conciencia histórica, fue también la capital mundial de la música. O para decirlo con mayor exactitud, Viena, que había sido durante largo tiempo un polo crucial en la actividad musical de Europa, se convirtió de manera lógica en la cuna de una de las revoluciones musicales más importantes de toda la historia, propuesta y llevada a cabo por los compositores de la llamada Segunda Escuela de Viena. En 1947 se publicó la primera edición de un interesante libro de Dika Newlin en el que, a través de tres compositores radicalmente diferentes, se pone de manifiesto la profunda transformación musical que sufrió Viena hacia el fin del siglo XIX. El libro lleva por título *Bruckner, Mahler, Schönberg*, y desde el título mismo, Dika Newlin reafirma explícitamente la existencia de una genealogía musical, de un linaje sonoro que fue una de las expresiones más importantes del cambio en Viena.

En la introducción a su libro (reeditado en 1978 para incluir los últimos años de vida de Arnold Schönberg), Newlin hace algunas observaciones muy interesantes sobre el *status* de Viena como capital mu-



Arthur Schnitzler en 1878

sical de Europa. Desde los tiempos del alto barroco, cuando italianos y alemanes dominaban el panorama creativo de la música, compositores e intérpretes gravitaban naturalmente hacia Viena, ciudad cuya situación geográfica y organización política y económica le permitían desde entonces ejercer un claro mecenazgo hacia la música. El estilo italiano era el furor de Europa, y la comunidad vienesa había asimilado por entero la ópera a la italiana como principal forma de entretenimiento musical. Sin embargo, como lo habría de hacer a lo largo del tiempo, Viena no se contentaba con tomar la música de otras latitudes para imitarla indiscriminadamente. Por el contrario, los recursos materiales y la gran vocación musical de la capital del Imperio Austrohúngaro fueron inteligentemente aplicados en la asimilación creativa y progresista de las influencias musicales del exterior. Así, la ópera a la italiana se hacía en Viena con características típicamente vienesas. En la segunda mitad del siglo XVIII comenzaron a darse las condiciones que habrían de permitir la creación de una enorme tradición musical vienesa cuyos frutos habrían de incidir de manera importantísima en el mundo musical. Puede decirse que esa tradición se inició de lleno con Franz Joseph Haydn (1732-1809), pero el surgimiento de Haydn y su música fue, a su vez, la consecuencia lógica de un proceso que se había iniciado tiempo atrás. Hacia el siglo XVIII hallamos en el medio musical de Vie-



Arnold Schönberg

na a una serie de compositores menores cuyo trabajo influyó decisivamente en el tránsito entre el alto barroco y el periodo clásico: Czernohorsky, Gyrowetz, Koze-luch, Mann, Jiranek, Monn, entre otros. Uno de los elementos que fomentaron un rápido desarrollo de la música en Viena, a partir de entonces, fue la diversidad de la procedencia de los músicos en cuestión; recordemos a este respecto que el Imperio Austrohúngaro de entonces tenía una extensión tal que dentro de sus fronteras nacían, crecían y componían música los

creadores que, tiempo después, hubieran sido ciudadanos de Hungría, Polonia o Checoslovaquia. Así, otra importante comunidad, la llamada Escuela de Mannheim, contaba entre sus filas a varios compositores de origen bohemio, que participaron activamente en el desarrollo del pensamiento orquestal que fue, quizá, la contribución fundamental de la Escuela de Mannheim. A partir de entonces, la historia de la música en Viena se enriquece y se complica a un grado tal que estas páginas no permiten siguiera una explicación superficial de tan fascinante historia. Baste, pues, mencionar de un plumazo los nombres más importantes de quienes hicieron de Viena la meca musical que fue hasta bien entrado nuestro siglo: Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Wagner, Wolf, Bruckner, Mahler. Desde luego, se impone notar que si bien no todos los mencionados fueron austriacos, todos ellos dejaron, de una u otra manera, una profunda huella en el ámbito musical de Viena.

Visto de una manera muy sintética, puede decirse que la gran tradición musical (especialmente en el campo de la sinfonía) iniciada por Haydn tuvo su culminación en las sinfonías de Gustav Mahler (1860-1911). Utilizo el término *culminación* con premeditada intención, ya que si bien se ha escrito mucha música en Viena después de la muerte de Mahler, ha sido música creada en otros términos, con otras reglas y otras premisas cuya intención primera fue precisamente la de romper de una manera radical con la tradición clásica.

Si en *Tristán e Isolda* (1865) Richard Wagner había dado algunos pasos seguros hacia la disolución de la tonalidad y la armonía clásicas, Mahler fue todavía más allá, sobre todo en sus sinfonías novena y décima, ambas de 1910. (La décima quedó inconclusa a su muerte, y fue terminada, con gran visión, por el musicólogo inglés Deryck Cooke.) A partir de las últimas obras de Mahler, como lo explica Dika Newlin en el libro mencionado, el terreno estaba sembrado y listo para ser cosechado. Los frutos se convirtieron en la más importante revolución musical en tres siglos, revolución cuya piedra angular fue Arnold Schönberg (1874-1951), y cuyos pilares fundamentales fueron Alban Berg (1885-1935) y Anton Webern (1883-1945), los dos discípulos más notables de Schönberg. Aunque tendemos a considerar a Mahler como un músico del pasado, y a Schönberg, Berg y Webern como compositores de nuestro tiempo, es preciso re-



Johannes Brahms con Adele Strauss, 1894

Vuelta

REVISTA

136 • MARZO DE 1988

J. SÁNCHEZ SUSARREY

MÉXICO: ¿DEMOCRACIA
O CORPORATIVISMO?

LESZEK KOLAKOWSKI

LA LEYENDA DEL
EMPERADOR KENNEDY

PAZ, VILLORO, NUÑO,
SZYSZLO, KOVADLOFF

LATINOAMÉRICA:
EL FALSO PROBLEMA
DE SU IDENTIDAD

LIBROS

PRIMAVERA 1988

SEVERO SARDUY
Nueva inestabilidad

EDUARDO LIZALDE
Tabernarios y eróticos

DAVID BRADING
Profecía y mito
en la historia de México

OCTAVIO PAZ
Primeras letras

MILAN KUNDERA
El arte de la novela

Editorial Vuelta, S.A. de C.V.

Av. Contreras No. 516 3er piso,
Col. San Jerónimo Lídice
10200 México D.F.
Suscripciones:
Provincia y D.F., \$30,000;

cordar que a la muerte de Mahler, Schönberg tenía 37 años de edad, Berg 26 y Webern 28. Y los tres, para más señas, fueron nativos de Viena. Bajo la influencia directa de la música de Wagner y Mahler, Schönberg inició su improbable camino hacia la notoriedad componiendo música libremente tonal, firmemente anclada en el romanticismo. Más tarde, con la pintura expresionista como guía, desarrolló un estilo musical para el cual él mismo rechazó el adjetivo de *atonal*, prefiriendo el de *pantonal*. Como consecuencia lógica, Schönberg llegó al dodecafonismo, definido por el compositor como un sistema de composición a base de doce notas relacionadas solamente entre sí. Con esto, Schönberg arrojaba por la borda los preceptos más sagrados de la música, y se deshacía de la tonalidad clásica como principio básico de la creación musical. ¿Cuándo sucedió esta sonora explosión musical? En 1921, a diez años de la muerte de Gustav Mahler. Quienes analizan la música de los miembros de la Segunda Escuela de Viena suelen coincidir en que Alban Berg es, quizá, el más accesible entre ellos. Romántico y mahleriano en sus inicios, Berg se adhirió más tarde con fervor a las enseñanzas de su maestro Schönberg, aunque al aplicarlas de una manera menos rígida y abstracta, logró conservar los contornos dramáticos y expresivos que definen lo mejor de su obra: la *Suite Ilírica*, el *Concierto para violín*, y las óperas *Wozzeck* y *Lulú*.

Por su parte, Anton Webern, quien fuera alumno de Schönberg entre 1904 y 1908, depuró las enseñanzas de su maestro en un lenguaje extremadamente conciso y refinado, del que surgieron partituras de duración mínima, elaboradas con extrema atención a cada detalle constructivo y expresivo. A diferencia de su maestro Schönberg y su discípulo Berg, Anton Webern no tuvo, ni en sus inicios como compositor, liga alguna con los procesos musicales tradicionales.

Como protagonistas de una revolución musical de grandes alcances, Schönberg, Berg y Webern no se libraron de los feroces ataques de la crítica musical reaccionaria y pusilánime. Hay que decir que en Viena se desarrolló paralelamente a la música una tradición de crítica musical que si en ocasiones fue una buena orientación para el público, con frecuencia se convirtió en una especie de Inquisición al servicio del pensamiento retrógrada de quienes suponían que ninguna música más allá de Haydn, Mozart y Beethoven merecía consideración alguna. Eduard Hanslick (1825-

1904) fue el crítico musical austriaco más influyente de su tiempo, y con su virulenta oposición a la música de Wagner demostró más allá de toda duda su conservadurismo a ultranza en materia musical. Viena fue, de hecho, el campo de batalla en el que se intentó dirimir, sin éxito, la controversia musical entre los partidarios de Brahms (abanderados por Hanslick) y los partidarios de Wagner. De paso, Hanslick involucró en esta querrela a Anton Bruckner (1824-1896), noble sinfonista austriaco que, sin culpa alguna, fue brutalmente agredido por el crítico, por el simple hecho de haber manifestado su admiración por la música de Wagner. En medio de este clima crítico se dio, como era de esperarse, una violenta reacción contra la música de Schönberg, Webern y Berg. Críticos eminentes y respetados desataron una verdadera avalancha de invectivas contra la música de la Segunda Escuela de Viena: Arnold Bax, Olin Downes, H. Krehbiel, Ernest Decsey, James Huneker, Hugo Leichtentritt, Philip Hale y muchos otros, reaccionaron ante la música de Schönberg y sus alumnos con una virulencia que halló su expresión en la continua adjetivación peyorativa. Así, obras que hoy consideramos como indispensables en la historia musical de nuestro siglo fueron calificadas de anormales, anárquicas, criminales, ininteligibles, confusas, anémicas, fraudulentas, insignificantes, abstrusas, masoquistas y cacofónicas. Y por si todo esto y más fuera poco, Olin Downes llegó al extremo de criticar una obra de Berg calificándola despectivamente como *schönbergiana*. El mismo Schönberg, de origen judío, fue atacado por las fuerzas antisemitas de su tiempo, y tanto él como Webern sufrieron en carne propia la represión del nazismo.

Hoy, las enseñanzas musicales de Schönberg y sus discípulos han sido plenamente asimiladas y, en muchos casos, superadas con creces, pero es un hecho histórico que, en su momento, fueron un pilar indiscutible de una eclosión musical cuyos efectos aún tienen repercusión en nuestro tiempo. Esta eclosión, quizá caso único en la historia de la música occidental, se originó en el seno de una ciudad de increíble vitalidad, y en un momento histórico de singular significación: Viena, fin de siglo. ♦

Adenda: Las enseñanzas de la Segunda Escuela de Viena llegaron a México a través de dos importantes compositores. Por una parte, Rodolfo Halffter (1900-1987), quien fuera el primer maestro en enseñar en nuestro país las teorías del dodecafonismo. Por la otra, Manuel Enríquez (1926), cuyo maestro Stefan Wolpe (1902-1972) fuera alumno de Anton Webern.