

**EL TEATRO DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA
EN EL OCASO DEL IMPERIO HABSBÚRGICO:
HOFMANNSTHAL Y SCHNITZLER**

Valeria Castelló-Joubert

Universidad de Buenos Aires

Universidad Nacional de San Martín

Resumen

Este trabajo busca establecer si la atención que tanto Hugo von Hofmannsthal como Arthur Schnitzler le prestan a la Revolución francesa durante la última década del siglo XIX se vincula con el fin del “mito habsbúrgico”, como ha sostenido Claudio Magris, y si dicho interés supone una toma de posición estética y política por la tradición o la historia. El análisis se concentra, por un lado, en dos esbozos de Hofmannsthal fechados en 1891 y 1893: el primero ligado directamente a la Revolución francesa; el segundo, en cambio, inspirado en los episodios revolucionarios austriacos de 1848. Por el otro, examina la pieza teatral grotesca de Schnitzler, *Der grüne Kakadu* (La cacatúa verde), escrita en 1898.

Palabras clave

Mito habsbúrgico – Viena fin de siglo –esteticismo– drama histórico– grotesco

The theater of the French Revolution on the decline of the Habsburg empire: Hofmannsthal and Schnitzler

Abstract

This paper seeks to establish whether the attention that both Hugo Hofmannsthal and Arthur Schnitzler lend to the French Revolution during the last decade of the nineteenth century is linked to the end of the “habsburgical myth”, as Claudio Magris has argued, and whether that interest involves an aesthetic and political stance in favor of tradition or history. The analysis concentrates, on the one hand, on two Hofmannsthal’s sketches dated in 1891 and 1893: the first is linked directly to the French Revolution; the second, in return, is inspired by the Austrian revolutionary episodes of 1848. On the other, it examines the Schnitzler’s grotesque theater piece *Der grüne Kakadu* (The Green Cockatoo), written in 1898.

Keywords

Habsburgical myth –Vienna *fin-de-siècle* –aestheticism –historical drama –grotesque

Recibido: 24/06/2016 Aprobado: 02/08/2016

INTRODUCCIÓN

Entre 1891 y 1893, Hugo von Hofmannsthal toma notas para componer un “Drama de la Revolución” [*Revolutionsdrama*] y una “Obra de la Revolución” [*Revolutionsstück*]. El primer proyecto está ligado directamente a la Revolución francesa; de acuerdo con uno de los apuntes, la idea de Hofmannsthal es escribir “una representación de una revolución”. Ellen Ritter lo asocia con un drama sobre la última cena de los girondinos condenados a muerte, que Hofmannsthal menciona en una carta de 1929, como una obra de juventud perdida que no ha mostrado a nadie. El segundo proyecto encuentra su inspiración en los episodios revolucionarios austríacos de 1848 y consiste más bien en caricaturizar ciertos tipos aristocráticos de la Viena liberal, poetas incluidos (Stefan George, Hermann Bahr), aun cuando no deja de referir a su antecedente francés (SW XVIII: 42; 372-373; 120-123; 430-432).

Hofmannsthal no desarrolló estas notas siquiera y del drama de los girondinos no se tiene mayor noticia. Arthur Schnitzler, su gran amigo, asumió en cambio la tarea de componer “una representación de una revolución”. Escrita en 1898 y llevada a escena el año siguiente, la comedia grotesca en un acto *La cacatúa verde* muestra el inicio de la Revolución francesa dentro del marco de una representación teatral realizada para entretener a ociosos aristócratas en la taberna de un ex director de teatro.

En este estudio, me propongo establecer sucintamente si la atención que tanto Hofmannsthal como Schnitzler le prestan a la Revolución francesa durante la última década del siglo diecinueve se vincula con el fin de la era liberal –y el “mito habsbúrgico”, en términos de Claudio Magris– y si dicho interés supone una toma de posición estética y política por la tradición o la historia.

1. MAGRIS Y EL “MITO HABSBÚRGICO”

Quisiera referirme en primer lugar al “mito habsbúrgico” y a la construcción que hace Claudio Magris de una literatura en términos epocales sin mayores determinaciones que la de asignarle un final, el del imperio austrohúngaro, que acabó de desmembrarse en 1919, después de la derrota en la Primera Guerra Mundial. Se trató sin duda de un ocaso prolongado: más de veinticinco años, si lo hacemos comenzar con el avance del partido socialcristiano en los primeros años de la década de 1890. A mi entender, es forzoso considerar dos aspectos, por evidentes que resulten, antes de suscribir “el mito habsbúrgico”: 1) la elaboración de Magris es una hipótesis que se sustenta en un trabajo comparado de autores dentro de un periodo de veinticinco años aproximadamente, en un determinado espacio físico –aunque bastante amplio, habida cuenta de las dimensiones del imperio; 2) el reunir obras en un apartado que lleva por título “*Finis Austriae*” es suponerlas informadas por el sentido de un final (Kermode, 1983). Ocaso, decadencia, melancolía, y otros tantos sustantivos crepusculares tejen la red semántica con la que Magris se propone extraer la forma que cada autor quiso o pudo dar al mundo del imperio habsbúrgico en función del sentido de su final. Así, tomo “el mito habsbúrgico” como una ficción crítica, ya que el relato que hace Magris de este periodo es también una ficción –esto es, ficción como figuración de una hipótesis o hipótesis figurada.

Magris explica dónde quedan inscriptos Hofmannsthal y Schnitzler respecto del mito habsbúrgico:

La cultura de estos años es un poco el sismógrafo de la triste agonía europea, de la cual registra todos los sobresaltos y vértigos. Crisis humana y, por ende, lingüística, debilita la fe en las cosas y en las palabras, en toda la realidad. [...] Rilke y Kafka viven la crisis en su dimensión europea; Hofmannsthal en sus aspectos austríacos y habsbúrgicos. Pero, en lo que toca a este, el discurso es diferente: en lugar de aceptar la trastornada realidad, la transfigura en un postrer sueño de civilización y de armonía, convirtiéndolo en la última e ilusa voz del mito habsbúrgico. (Magris 1998: 295-296)

Schnitzler, por su parte,

se halla fuera del mito habsbúrgico, en el sentido de una transfiguración de lo real que asume una vida propia y un desarrollo autónomo; participa en tal mito por ciertos contenidos, por el escenario de su poesía; por haber fijado en su palabra melancólica y punzante los aspectos más ejemplares de la sociedad francojosefina; por haber hecho de todo esto, sin duda alguna, el cuadro más preñado y sagaz. (Magris 1998: 322)

2. REPRESENTAR LA REVOLUCIÓN

Los apuntes de Hofmannsthal para un “Drama de la Revolución” (1891-92) se ocupan sobre todo del aspecto violento de esta y del modo en el que los hombres se vieron implicados en su acontecer: “Los hombres de la Revolución francesa: átomos impuros del cuerpo del pueblo, arrastrados en el flujo sanguíneo desde el brazo o la pierna, e irrigados al cerebro”. La metáfora vascular, por así llamarla, da cuenta para Hofmannsthal de la dinámica social que propulsa la revolución: el acceso a lo más elevado –“el cerebro”, esto es, el gobier-

no, las decisiones fundamentales de un estado– de aquellas partículas que en condiciones normales corresponden a las extremidades, o sea, a los márgenes del cuerpo social. Cuando contrastamos esta metáfora con las palabras de desasosiego que vuelca en su cuaderno de trabajo, en su correspondencia, y en el relato “Cuento de la noche 672”, en el momento en que los suburbios del sur del Danubio en Viena se incorporan a la ciudad (entre 1890 y 1892), y la posterior demolición del muro que la circundaba (1894), avisos precursores del ascenso del partido socialcristiano, que llegó a dirigir el municipio de Viena en 1895, propiciando un nuevo modo de circulación de los “átomos impuros” en el cuerpo de la ciudad imperial, comprendemos que la Revolución francesa signifique para él el antecedente mayor en Europa que cifra el enigma de esta convulsión orgánica:

Domingo de Pentecostés (con Richard). Yendo desde Rosenhügel hacia Tivoli, con borrachos, obreros, gente pobre; el viento agita el campo verde en plateadas y oscuras olas. [...] Qué generación de artistas desesperados (exasperados) somos, flotamos en la corriente tronante y revuelta del tiempo, ‘entre los dientes de la corona del arte’. Los que vienen detrás de nosotros serán mejores, pero nosotros, desde los *Stürmen und Drängen*, somos los *primeros completamente artistas*. Es notable también que quizá seamos en Viena los últimos hombres pensantes, los últimos hombres plenamente dotados de espíritu, que después quizá venga una gran barbarie, un mundo sensual eslavo-judío. Pensar en la Viena asolada: todos los muros caídos, la ciudad interior destripada, las heridas recubiertas con infinitas enredaderas, por todas partes copas de árboles verde claro, tranquilidad, agua que murmura, muerta toda vida. ¡Qué maravillosa perspectiva, qué maravillosa visión! Y ser guardias en una de las torres de Trajano delante de la Iglesia de San Carlos, que aún sigue en pie, e ir y venir entre

las ruinas, con pensamientos que aquí ya nadie comprende.¹

Al nombrarse heredero de los poetas del *Sturm und Drang*, Hofmannsthal se inscribe en un linaje que rebasa las fronteras del vasto imperio austrohúngaro y lo convierte en hijo de la lengua alemana. Este trazado produce en su pensamiento y en su obra una geografía histórica, política y espiritual que destaca, en primer lugar, a Europa como identidad respecto del mundo y, en segundo término, dentro del territorio europeo, divide el este del oeste, con la feérica Venecia como frontera y pasaje. A un lado y a otro, barbarie y civilización. Por esta razón, de la que se podrían ofrecer aún numerosos ejemplos, considero que antes que la última e ilusa voz del mito habsbúrgico, Hofmannsthal es el poeta que busca vivificar ciertas formas literarias, sobre todo las narraciones, y entre ellas, la *Novelle* goetheana, porque dan la medida exacta de lo vivido [*Erlebnis*] al mismo tiempo que son garantes de una sociabilidad que propicia el intercambio de experiencias y la identidad entre el yo y el acontecimiento vivido, contrariamente a la disociada y fragmentaria subjetividad finisecular, que además de frágil está amenazada por lo que considera como la barbarie eslavo-judía. Por eso Goethe recibe el nombre de “gran armoniarca” [*grosse Harmoniarch*] en este fragmento, como el único capaz de organizar el caos por medio de la espiritualización del arte (véase Riedel 2009: 205)².

En virtud de este arco que traza Hofmannsthal entre el clasicismo goetheano y el de la modernidad, me inclino por afirmar que la añoranza

hofmannsthaliana tiene menos como fuente y objeto el imperio habsbúrgico cuanto el “espacio espiritual” del siglo XVIII y de la primera mitad del XIX, dentro de cuyo ámbito la lengua alemana favorece un modo determinado de intercambio entre los hombres. Ciertamente, se trata también de la sociabilidad practicada por la burguesía liberal austríaca que surgió de 1848, es decir, la del mundo de los padres de Hofmannsthal; con su desaparición bajo la ola de la barbarie del este, habrán de perderse las últimas manifestaciones de su espíritu aristocrático.

Para Hofmannsthal, la materia informe del presente se vuelve maleable si se la entiende como historia, que es lo que queda por hacer, lo que está en devenir, contrariamente a la tradición, que es lo dado, y que acosa al artista bajo la forma de espíritus malignos que lo poseen y de los cuales no puede librarse³. Sin embargo, en este periodo, se preocupan lo conduce a cuestionarse su relación con el pasado antes que con el presente. La Revolución francesa significa para él el surgimiento de una gran violencia, la de la fuerza de la masa respecto de la del individuo:

una representación de una Revolución
primero, destinos singulares mezquinamente llenos de empeño
luego la masa, masivamente ruinosa y asoladora
según las palabras de Solón
cada uno por su lado siguen la huella del zorro; juntos están
privados de entendimiento (SW XVIII: 42)

¹ Apunte fechado el 13 de mayo de 1894. Richard es Richard Beer-Hofmann, poeta y dramaturgo vienés, amigo de Hofmannsthal, que formaba parte con este, Leopold von Andrian, y Schnitzler, del *Junges Wien*, grupo de escritores nucleados en torno del alemán Hermann Bahr. Hofmannsthal (RA III: 383).

² Sobre el significado de la *Novelle* goetheana en la narrativa de Hofmannsthal y en su concepto más amplio de sociabilidad, véase Castelló-Joubert 2012.

³ “Gedankenspek” es el poema en el que Hofmannsthal se rebela como poseído por los espíritus de la tradición. Con un epígrafe de Nietzsche, “¡Podríamos deshacernos de la historia!”, Hofmannsthal desplaza el significado nietzscheano de *Historie* a lo que él experimenta como el peso de la tradición y a la dificultad que esta le plantea de crear una obra literaria absolutamente nueva. Para una interesante interpretación sobre la transformación de la herencia, véase Masson 2006.

Hofmannsthal no está preparado para desistir de la idea de individuo propia de la burguesía liberal, amenazada ahora por el advenimiento de la masa destructiva e irracional. Por eso, si la referencia a la Revolución francesa se le plantea como ineludible en tanto antecedente histórico, no puede asumirlo como tal más que de manera indirecta. El proyecto de “representación de una Revolución” coexistió en 1892 con el de la composición de un drama lírico sobre el último banquete de los girondinos,⁴ sustituido finalmente por *La muerte de Tiziano*: el universo de Venecia surgió de golpe en reemplazo del de la Conciergerie donde apresaron a los condenados en la víspera de su ejecución, según se lee en una carta a Walter Brecht citada por Ellen Ritter (SW, XVIII: 372). Como sea, en ambos casos, la situación es la misma: hombres jóvenes encerrados en un interior desde el cual presienten angustiosamente la “orgía de muerte” que devasta la ciudad y que, pronto, acabará también con ellos. Seguramente el destino de los valerosos girondinos que aceptaron su sentencia con dignidad atrajo la atención de Hofmannsthal en tanto estos conservan la elocuencia y la moderación de la retórica dieciochesca, pero este drama habría carecido del tratamiento de la función del arte respecto de la “orgía de muerte”, acotándose a su aspecto político y moral. El eco histórico de la Revolución francesa resuena en Hofmannsthal en medio de la convulsión social de la que es testigo en Viena, pero no encuentra en ella recursos estéticos que le permitan dar forma a su inquietud poética, búsqueda que se evidencia sobre todo en los apuntes para la *Revolutionsstück*. En este sentido, su interés por ella se ve limitado. *La muerte de Tiziano* puede leerse como una anamorfosis del banquete de los girondinos.

⁴ Este supuesto episodio de la Revolución, que Thiers en su *Histoire* da por verdadero, ha inspirado varios dramas, entre los cuales se destaca el de Charles Nodier, *Le dernier banquet des girondins* (1833). Es probable que Hofmannsthal conociera el episodio gracias a la obra de Thiers.

3. DEL DRAMA DE SANGRE AL GROTESCO

Schnitzler, por el contrario, y a instancias probablemente del mismo Hofmannsthal, que en 1893 había pensado en caricaturizar ciertos tipos aristocráticos vieneses, supo hacerle dar a la Revolución francesa un sentido político y estético en la Viena de fin de siglo. La veta de la Revolución francesa como espectáculo en 1898 ya era manida y Schnitzler apuntó hacia el género grotesco, propio del *cabaret*, en el estilo del que se practicaba en París en *Le Chat Noir* (véase Le Rider 1989 y 1994). Así, *Der grüne Kakadu* (La cacatúa verde) es el exótico nombre de una taberna parisina en la cual, como era habitual hacia fines de la década de 1780 en los locales de entretenimiento nocturno, se mezclan personas de todas las clases sociales. Pero en *La cacatúa verde* la mezcla es aparente: el tabernero dirige por las noches en el cabaret a una *troupe* de actores que representan a ladrones y criminales para diversión de los aristócratas. *La cacatúa verde* ha dado un importante orador a la causa de la libertad del pueblo: Grasset, ahora convertido en filósofo, abandonó el teatro por su carrera política, y declama en el Palais Royal junto con personajes de la talla de Camille Desmoulins. De paso por *La cacatúa verde* para reunir ciudadanos que lo acompañen en la revuelta parisina, le pregunta a su exdirector si volvería a contratarlo en caso de que no le fuera bien en su carrera política. El tabernero responde negativamente a este pedido, porque le da miedo de que se olvide de actuar y se ponga a hablar en serio.

La noche en que la taberna se abre para el lector-espectador, no es una noche cualquiera. París está en agitación; la ciudad truenas: el pueblo se ha alzado, y además de saquear el vino de todas las bodegas, ha tomado la Bastilla, liberado a sus presos, y puesto en una pica la cabeza del gobernador Delaunay. Estos acontecimientos, sin embargo, penetran la taberna como la “orgía de muerte” en el drama lírico de Hofmannsthal: ocurren afuera, y al ir acercándose al centro de la

escena, la confusión crece entre los tertulianos de *La cacatúa verde*. El director pierde la noción del desarrollo de la representación; la escena se le escapa de las manos. Lo que debía ser una noche más en la taberna, acaba en la subversión total del orden, en el delincuente convertido en actor, y el actor en asesino, que en un ataque de celos, acuchilla a un noble y es aclamado por el público al grito de “¡Viva la libertad!”. Como bien señala Le Rider (1989), la primera muerte de un noble en la revolución tiene lugar en *La cacatúa verde*.

Schnitzler banaliza los móviles por los cuales el pueblo francés se alzó contra la monarquía y muestra un teatro de la revolución de ideales mezquinos. Más que una crítica a la aristocracia, *La cacatúa verde* dirige una mirada de sorna a un pueblo brutal, interesado y oportunista. Hofmannsthal, en unas notas para una versión de las Bacantes, escribe: “Suenan la Marsellesa”. La historia golpea con fuerza a las puertas del mito, pero él apenas entorna la puerta para atender este llamado. Schnitzler sí la abrirá, solo que en la taberna *La cacatúa verde* no hay garantías de que las cosas no sean lo que parecen. Por eso esta obra en un acto escandalizó a las autoridades imperiales: si sorteó la censura antes de su estreno el 1º de marzo de 1899 en el Wiener Burgtheater, fue para ser levantada luego de ocho funciones. Schnitzler estaba asestando un golpe en pleno corazón de la Viena imperial, que se dirigía igualmente al partido socialcristiano que la gobernaba, ya que ponía en escena y en acto tanto la estupidez de la aristocracia como la bestialidad del pueblo. Se burla de la “sutileza” de la aristocracia, del matiz de sus modales y de todo aquello que en 1901 Hofmannsthal llama “la magia del *Ancien Régime* sentido como pasado”. Schnitzler cree que hay que seguir andando sobre el cadáver aún tibio de la nobleza; sin embargo, escribe Carl Schorske:

no toma partido a favor o en contra de la Revolución francesa, que ha perdido su significado histórico para él como para tan-

tos otros liberales de fines del siglo diecinueve. Usa simplemente la Revolución como vehículo para ironizar sobre los austríacos contemporáneos en su crisis actual. (Schorske 191: 11-12)

Hofmannsthal, a diferencia de Schnitzler, explica también Schorske, fue educado en la fidelidad de la tradición aristocrática, cultura católica de sensualidad y gracia, principalmente estética. En su obra, la cultura liberal burguesa, que responde a la ley y a la razón, no está reñida con la tradición aristocrática, porque esta confrontación no se produce.

CONCLUSIONES

En la medida en que el conflicto entre los pares presente/historia y pasado/tradición obra en la escritura de Hofmannsthal, entendemos que no es posible afirmar, con Magris, que se halla ilusamente dentro del mito habsbúrgico. Diremos que está impregnado de él en su anhelo de retener ciertos valores dieciochescos como una conservación de la forma dentro de la transmutación política a la que está asistiendo, la cual arrastra en su corriente un giro violento en el gusto de sus contemporáneos. En tal contexto de rescate de la sensibilidad y la convivialidad aristocráticas, la Revolución francesa no puede sino incomodar dentro del mapa que se ha trazado Hofmannsthal. ¿Dónde ubicarla? Después de todo, como señala agudamente Georges Castellan, es contra Austria, símbolo de la Europa monárquica y feudal, que los republicanos franceses declaran la guerra en abril de 1792 (Castellan 1989: 9).

Schnitzler, por el contrario, supo explotar el carácter espectacular de la Revolución francesa no tan solo mediante la caricaturización o la exageración de rasgos de ciertos tipos, como se había propuesto

hacerlo Hofmannsthal, sino acortando la distancia esperada por el espectador entre ser y parecer, entre lo que efectivamente es y su representación. El efecto grotesco de *La cacatúa verde* se produce porque se invierte la satisfacción de la expectativa del espectador. La aplicación de este principio sin concesiones de clase dentro de la obra es la modernidad radical de Schnitzler, quien, sin duda alguna, se ha sustraído por completo del mito habsbúrgico.

BIBLIOGRAFIA

- Castellan**, Georges, “Présentation”, *Austriaca* n°29: “L’Autriche et la Révolution française”, Université de Rouen, 1989.
- Castelló-Joubert**, Valeria (2102), “La prosa breve en la obra de Hofmannsthal: *Novelle, Märchen y Erzählung*”, *Cuadernos del Sur. Letras* 42, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 2012: 31-48.
- Hofmannsthal**, Hugo von (SW), *Sämtliche Werke XVIII, Dramen 16. Aus dem Nachlass*, hrsg. von Ellen Ritter (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag) 1987.
- Hofmannsthal**, Hugo von (RA III), *Reden und Aufsätze III*, hrsg. von Bernd Schoeller und Ingeborg Beyer-Ahlert, (Frankfurt am Main: Fischer, 1980).
- Kermode**, Frank (1983), *El sentido de un final*, Traducción de Lucrecia Moreno de Sáenz (Barcelona: Gedisa).
- Kraus**, Karl, “Die Einacter”, *Die Fackel*, I Jahr, Nr 1, April 1899: 24-27.
- Le Rider**, Jacques, “La représentation de la Révolution française dans la pièce *Au Perroquet vert* d’Arthur Schnitzler”, *Austriaca*, 29: *L’Autriche et la Révolution française*, Université de Rouen, 1989: 99-108.
- Le Rider**, Jacques, “La subversion de l’historicisme dans *Le Perroquet vert*”, *Austriaca*, 39: *Arthur Schnitzler*, Université de Rouen, 1994: 41-44.
- Magris**, Claudio (1998), *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna*, versión de Guillermo Fernández, prólogo de Michael Rössner (México D.F.: UNAM).
- Masson**, Jean-Yves (2006), *Hofmannsthal, renoncement et métamorphose* (Lagrasse: Éditions Verdier).
- Riedel**, Manfred (2009), *Im Zwiegespräch mit Nietzsche und Goethe. Weimarer Klassik und klassische Moderne* (Tübingen: Mohr Siebeck).
- Schnitzler**, Arthur (1986), *Anatol. Anatols Grössenwahn. Der grüne Kakadu*

(Stuttgart: Reclam).

Schorske, Carl Emil (1981), “Politics and the Psyche: Schnitzler and Hofmannsthal”, en *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture* (New York: Vintage Books, Random House, New York).