

A RTHUR SCHNITZLER, a setenta años de su muerte

Giuseppe Farese



Traducción y nota de Guadalupe Alonso

Breve cronología del autor

Arthur Schnitzler nació en Viena el 15 de mayo de 1862. Su padre, Johann Schnitzler, de origen humilde —hijo de un leñador hebreo originario de Gros-Kanizsa, Hungría—, estudió medicina en Viena y en 1860 se graduó con la especialidad de laringólogo. Fue profesor en la universidad y director de la Policlínica General de Viena. Su madre, Louise Markbreiter, era hija de un notable y apreciado médico vienes, Phillip Markbreiter, fundador de una importante revista de medicina.

Entre 1871 y 1879 Arthur Schnitzler acude al Akademisches Gymnasium, un liceo de corte humanístico al que asistieron personalidades eminentes de la Viena literaria como Hugo von Hofmannsthal, Peter Altenberg, Richard Beer-Hofmann y Franz Grillparzer. Al finalizar sus estudios con óptimas calificaciones se inscribe en la Facultad de Medicina de la Universidad de Viena. Sus primeras publicaciones (1880), en la revista *Der Freie Landesbote*, de Munich, fueron: “Canto de amor de una bailarina” y el ensayo “Sobre el patriotismo”.

En 1882 ingresa como voluntario al servicio militar, donde permanece durante un año. Más tarde, en 1885, termina la

carrera de medicina y de inmediato inicia la práctica en el Hospital General de Viena. En abril de 1886 pasa una temporada en Merano, para someterse a un tratamiento por sospecha de tuberculosis linfoglandular. En noviembre de ese mismo año ingresa como médico subalterno de la Policlínica de Viena, en el Departamento de Psiquiatría del profesor Theodor Meynert, uno de los maestros de Sigmund Freud.

En Berlín tiene un primer acercamiento con el crítico de teatro Alfred Kerr, con quien establecerá una relación de amistad afectuosa. En el verano de este mismo año, 1896, viaja al norte de Europa, donde visita a Henrik Ibsen. A partir de ahí y hasta el final del siglo se publican las novelas *La mujer del sabio*, *Los muertos callan*, el acto único *La una y media*, y se llevan a escena varios actos del ciclo *Anatol*, *Paracelso* y *La cacaúta verde*. En esta época conoce a la actriz Olga Gussmann, su futura esposa y madre de su hijo Heinrich.

Schnitzler se despide del siglo con la publicación de las novelas *Gerónimo el ciego y su hermano* y *El teniente Gustl*, el estreno de una de sus obras más reveladoras, *El velo de Beatriz*, y la publicación en una edición de autor de 200 ejemplares de *La ronda*, obra que más tarde sería editada por Weiner Verlag con un tiraje de 40,000 ejemplares. Unos meses después la censura prohíbe la publicación de los diez diálogos de *La ronda* en Alemania y en 1912 la policía de Budapest prohíbe su puesta en escena. Esta polémica obra alcanzaría la cifra de 104,000 ejemplares vendidos en 1931.

Los años por venir están marcados por una intensa producción literaria. En 1905 publica la obra de teatro en tres actos *Intermedio* y en 1907 la novela *Hacia la libertad*. Dos años más tarde nace su hija Lili. En 1912, para festejar su quincuagésimo aniversario, se llevan a escena veintiséis obras simultáneamente en distintos teatros de lengua alemana. La editorial S. Fischer publica las obras completas de Schnitzler en cuatro volúmenes.

En un periodo de diez años a partir de esa fecha salen a la luz algunos de sus trabajos más importantes: las novelas *El doctor Grastler*, *médico termal*, *La señorita Else* y *El regreso de Casanova*, entre otras; sus obras de teatro se representan en diversos escenarios en Berlín, Viena, Dresden, Munich, Frankfurt, Praga... Algunas de las que se publicaron en esa época incluyen la tragicomedia *La tierra extensa*, *Frau Beate y su hijo*, *Comedia de las palabras*, *El profesor Bernhardt* y *Las hermanas Ovvero Casanova a Spa*.

Publica regularmente poemas y aforismos en varias revistas. En 1888, en una edición de autor, da a conocer *La aventura de su vida*, en la que aparecen por primera vez los personajes Anatol y Max. En el otoño comienza a trabajar como asistente de su padre en la Sección de Laringología de la Policlínica, donde permanecerá hasta 1893. Durante esos años realiza experimentos de hipnosis terapéutica y trabaja en el ciclo de actos únicos *Anatol*. En 1890 conoce a Hugo von Hofmannsthal, Felix Salten, Richard Beer-Hofmann y Hermann Bahr, con quienes se reúne en el Café Griensteidl, que después adoptaría el nombre de Jung Wein (Joven Viena).

Publica la novela *Morir* y la puesta en escena de *Amoríos*, en el Burgtheater de Viena, en 1895, de la que recibe una respuesta favorable del público, detonando así su éxito como autor. Poco después *Amoríos* será representada en el Deutsches Theater de Berlín junto con una obra de Heinrich von Kleist.



Hasta 1922 tuvo un primer contacto con Sigmund Freud, a través de una carta en la que éste confiesa no haberlo buscado antes por una especie de “temor del sosia”, es decir, por el miedo que le provocaba ese espejo de afinidades que había entre ambos. Sus encuentros con Freud fueron escasos. El primero, largo, ocurrió en junio de 1922 —antes se habían visto de paso en otras ocasiones—, y un último encuentro casual en 1927 en Berlín. Para entonces Schnitzler ya había concluido, entre otras, las novelas *Relato soñado*, por entregas en la revista *Die Dame*, *Partida al amanecer*; el volumen de aforismos *El libro de los lemas y las reflexiones*, y el texto teórico *El espíritu en la palabra y el espíritu en la acción*.

Ese mismo año su hija Lili contrae matrimonio con un oficial de la milicia fascista: Arnoldo Cappellini. Un año después Lili se quitaría la vida inexplicablemente. El suicidio de Lili influyó en su proceso creador. No obstante, en esos años Schnitzler termina el que sería su último trabajo teatral, *Brisa de verano*, publica las novelas *Therese: Crónica de la vida de una mujer* y *Fuga en las tinieblas*, trabaja también en la adaptación al cine de las novelas *La señorita Else*, estelarizada por la primera actriz Elizabeth Bergner, y *Partida al amanecer*, producida por la Metro Goldwyn-Meyer y dirigida por Jacques Feider. Arthur Schnitzler muere en Viena, en su casa de la Sternwarterstrasse, el 21 de octubre de 1931, víctima de un derrame cerebral.

“Arthur Schnitzler es un enamorado en un estado de constante desesperación creadora”, escribió Robert Musil sobre el autor de obras maestras como *Anatol*, *Amoríos*, *El teniente Gustl*, *La señorita Else* y *Relato soñado*. La historia de este jo-

ven médico brillante es ejemplar: abandonó la medicina por amor a la literatura. Sus inquietudes y sus contradicciones interiores son, para nosotros, los rasgos distintivos de la modernidad.

Resulta hasta cierto punto inquietante, y es notable, la resonancia que existe, desde tiempos remotos, entre dos culturas que a primera vista son disímbolas: la italiana y la austriaca. Si bien hay un territorio geográfico en el que confluyen a uno y otro lado de los Alpes —desde Tarvisio, en la región del Veneto, hasta Casere, el punto más al norte del Trentino Alto, y Lombardía; con el sur de Austria: Tirol y Carinthia—, en el terreno de la literatura esta convergencia ha rebasado la franja alpina. Tal es el caso de Giuseppe Farese. Profesor de lengua y literatura germánica en la Universidad de Bari, su ciudad natal, es autor de diversos ensayos sobre la literatura alemana de los siglos XIX y XX. Su trabajo se ocupa particularmente de la Europa Central del periodo de los Habsburgo. Ha traducido las obras completas de Schnitzler al italiano y recientemente publicó *Arthur Schnitzler: Una vida en Viena. 1862-1931*.

El siguiente ensayo de Farese, que aquí presentamos resumido, sirve de introducción a las *Obras* de Arthur Schnitzler, publicadas por Arnoldo Mondadori en la colección I Meridiani (1998). En este texto Giuseppe Farese hace un recorrido extenso por la vida y la obra de Schnitzler. “Se trata sólo de vivir intensamente”, anotaba Arthur Schnitzler en una carta. La frase puede tomarse como el lema de su vida, que no fue especialmente dichosa, pero que llevó hasta el final de un modo consecuente y nunca desolado.

Bari, febrero de 1993

El 23 de diciembre de 1917 Arthur Schnitzler reaccionó a una velada acusación muy difundida también entre sus amigos, según la cual sus obras después de 1910 respondían a una concepción existencial, pesimista y nihilista, escribiendo en su *Diario*: “¡Qué torpeza! Es posible que yo sea un relativista, de hecho lo soy; soy alguien que tiene demasiados conocimientos, muchos valores —y los somete a confrontaciones, tal vez de manera voluntaria y muy dialécticamente. Sin duda, soy un escritor para gente que no sufre de vértigos”.

Unos años después Sigmund Freud en una carta a Schnitzler, del 14 de mayo de 1922, en la que confesaba haberlo evitado

hasta la fecha por una especie de “temor del sosia”,¹ escribía entre otras cosas: “Su determinismo así como su escepticismo —que la gente llama pesimismo—, su penetración en las verdades del inconsciente, en la naturaleza de las pulsiones del hombre, su demolición de las certezas convencionales de la civilización, la adhesión de sus pensamientos a la polaridad entre amor y muerte, todo me sorprendió con una inquietante familiaridad”. Puede parecer paradójico que sea justamente Freud —a través de esta carta en la que se apoyaron los críticos para demostrar la ambivalencia de la relación entre los dos personajes— quien no sólo intuyó la realidad del malentendido pesimismo schnitzleriano, sino que subrayó con claridad los parámetros de la poética del escritor vienés;

pero Freud era un lector agudo, ¡que ciertamente no sufría de vértigos! Para los demás, la comprensión de un autor tan complejo y tan discutido como Schnitzler estaba determinada por una matriz común.

Tanto Freud como Schnitzler pertenecían a esa burguesía que, al asumir el poder a mediados del siglo XIX, fue después el alma de la vida vienesa y austriaca, sobre todo en los años que van de 1860 a 1879, cuando comenzó aquel lento declive político que concluye hacia el final del siglo, y que señala el ocaso de la época liberal y el inicio de una crisis de la que Austria no se recuperaría sino hasta 1918. Una vez frustrada la ocasión de conservar la hegemonía política, con la derrota y el derrumbe de las certezas que parecían haber consolidado el devenir durante la llamada Era de la Ringstrasse —testimonio de la realización de esa imponente y ejemplar obra urbanística que fue el Ring,² encomendada por el emperador Francisco José—, la burguesía liberal se encontró de pronto en un estado de verdadera impotencia psicológica. Los intelectuales reaccionaron de manera singular ante la sacudida. Abandonaron la esfera política para dedicarse al culto estético-narcicista del Yo, si bien en un mundo del que era necesario retirarse antes que sucumbir.

Como habría dicho Hofmannsthal, para sobrevivir no les restaba más que volver a la tradición o a la búsqueda de ideales alternos que les permitieran afrontar la crisis. Carl E. Schorske afirma que “en el área de la cultura liberal de la segunda mitad del siglo XIX podemos distinguir, a grandes rasgos, dos categorías de valores: por un lado, la moral científica y, por el otro, la del orden estético”. Es claro, por tanto, que la oscilación incierta entre estas dos categorías de valores, representativas del mundo de los padres y de aquel de los hijos, marca el camino del intelectual burgués tras el derrumbe del liberalismo y sintetiza también la tentativa de rescatar el Yo que, como había ya intuido y teorizado Ernst Mach en 1885, se consideraba “insalvable”.

Estos dos aspectos de la cultura austriaca de fin de siglo subsistían de igual manera tanto en Sigmund Freud como en Arthur Schnitzler. En tanto que Freud había encontrado una posibilidad de reconstrucción del Yo dividido a través del análisis del inconsciente y de los múltiples mecanismos que lo gobiernan, para Schnitzler penetrar en los rincones de la psique, y descubrir sus inquietudes y angustias, significaba sumergirse en las raíces de la pérdida y la alienación del individuo.

El joven Arthur Schnitzler, quien después de doctorarse en medicina (1885) había sido además asistente del psiquiatra Theodor Meynert, uno de los maestros de Freud, se había acercado al mundo literario vienes. Frecuentaba el famoso Café Griensteidl, que fuera demolido en 1897, en donde impulsó a Karl Kraus hacia su primera obra satírica, *Die demolierte Literatur (La literatura demolida)*. Al café asistía el escritor Hermann Bahr, quien refería a sus amigos vieneses los nuevos impulsos que animaban a la cultura francesa de la época, y regresaba de París, más que con el firme propósito de “superar el naturalismo”, con las obras de Mallarmé, Gide, Baudelaire, Claudel, Maeterlinck y Verhaeren. Traducidas y difundidas en las páginas de la *Wiener Rundschau*, estas obras se convirtieron rápidamente en patrimonio de la cultura vienesa. Del grupo de jóvenes talentos que Bahr reunía —la así llamada Jung Wein (Joven Viena)— formaban parte, además de Schnitzler, el joven Hugo von Hofmannsthal (que firmaba sus poemas con el seudónimo de Loris, ya que los estudiantes del liceo imperial tenían prohibido colaborar en revistas y periódicos), Felix Salten, Peter Altenberg, Karl Kraus, Richard Beer-Hofmann y Alfred Polgar. El contacto con los jóvenes vieneses no dejaba todavía huella en Schnitzler, fue importante sobre todo en el terreno humano; nace entonces la amistad con Hofmannsthal, que duró toda la vida y fue documentada en un epistolario.

En aquella época Schnitzler aún no se decidía entre dedicarse a la profesión de médico o a la de escritor. Se puede decir que su juventud, sólo aparentemente feliz y desenfadada, tal como lo revelan las indecisiones, las incertidumbres y las angustias autocríticas que afloran en su *Diario* —escrito a partir de 1879 y hasta el 19 de octubre de 1931, dos días antes de su muerte—, se caracterizó no tanto por la manifestación impetuosa de su voluntad literaria y el reconocido talento que obtuvo tras la publicación de relatos como *Riqueza* (1891), *El hijo* (1892) y del ciclo de actos únicos de *Anatol* (1893), sino más bien por el conflicto con el padre, un famoso laringólogo que le había impuesto al hijo su misma carrera. La decisión de abandonar la medicina para dedicarse por completo a la creación artística se presentará en Schnitzler después de la muerte del padre (1893), y a cambio de no pocas laceraciones interiores.

Es significativo que el padre, quien además será el modelo de tantas nobles y dignas figuras de médicos en su obra —tómese en cuenta al viejo doctor Stauber en la novela *Hacia la libertad*, o al profesor Bernhardt en la pieza de teatro

homónima—, aparece constantemente en los sueños que el autor registraba en el *Diario* de una manera delirante y censurada. Este es el caso, por ejemplo, del sueño del 15 de diciembre de 1914:

Mi padre, más alto de lo que realmente es, entra en mi recámara: tiene el cabello completamente gris, una levita oscura, sonríe irónicamente, meditabundo —parece hasta cierto punto engrandecido; y yo soy más pequeño, más joven, indulgente, con una actitud de autosumisión más que de amor. Se sienta en mi escritorio.

La problemática de la relación con el padre, un conflicto típico de la época —pensemos en la rebelión de Freud con el padre, quien murió en 1896, y en el descubrimiento del complejo de Edipo ¡que ocurrió un año después!—, aún no había ejercido una acción particularmente inhibitoria en Schnitzler, que aunque considerándose como un “virtuoso de la soledad” revela una notable capacidad para registrar los múltiples fermentos que recorren su tiempo. Los ojos del escritor se abren hacia la realidad que lo circunda. Ellos perciben las contradicciones, pero no quiere y no puede sino descubrir el vacío de valores que ha provocado la crisis, determinando su presencia en la banal dimensión de lo cotidiano y haciéndolo brotar a través de la observación de todo aquello que está desintegrado en la sociedad austriaca, desde la cúspide (la nobleza y la alta burguesía), pasando por la clase media (empleados, profesionales, intelectuales, oficiales), hasta los estratos menores (sastrecillos, artesanos, pueblerinos y oficinistas).

El escritor Heimito von Doderer sintetizó alguna vez esta peculiaridad de Schnitzler:

Quien es capaz de comprender, representar, exorcizar el aura de un lugar, sus hombres y cosas, recrea de nuevo aquel lugar, sus hombres y sus cosas. El significado histórico de Arthur Schnitzler consiste en que él cumplió por Viena —algo que precisamente señala la historicidad de su acción— como por él mismo.

El arte de Arthur Schnitzler se desarrolla como dentro de un sistema de coordenadas paralelas concernientes, por un lado, a elementos de índole psico-sociológica y, por el otro, a principios técnico-formales; la unión perfecta y la compenetración equilibrada de estos componentes explica la medida de la modernidad del autor. Una modernidad que no estará deter-

minada tanto por los resultados, de hecho notables, logrados en el ámbito de la dramaturgia, como por el mérito innovador y pionero de su prosa. Y es, en efecto, este elemento el que tiene en común Schnitzler con los grandes narradores austriacos que vendrán después de él: Musil, Broch, Doderer y, en el sentido más amplio, también los grandes narradores europeos: Proust, Joyce y Virginia Woolf.

El desarrollo creativo del escritor vienés, nacido en 1862, puede situarse en cuatro momentos. Un primer periodo, 1880-1895, que va de los experimentos iniciales hasta que alcanza el éxito; un segundo periodo, 1896-1910, caracterizado por una madurez artística consolidada, así como por el reconocimiento obtenido sobre todo en el campo del teatro; el tercero, 1911-1920, en donde, al culminar la fama, se abre para el autor una fase de intensa reflexión existencial, sin duda acentuada por la Guerra Mundial y la caída del imperio de los Habsburgo; un último periodo, 1921-1931, señalado por una creciente introspección, perturbada por los escándalos y los procedimientos judiciales que le siguieron a la representación de *La ronda*, pero reconfortado por el éxito de las últimas grandes novelas: *La señorita Else*, *Relato soñado*, y de la segunda y última novela: *Teresa. Crónica de la vida de una mujer*.

Schnitzler había comenzado a escribir y a publicar muy temprano. Entre sus primeros relatos, que son indicativos de su futuro desarrollo, hay dos que él extrañamente excluyó después: *Qué melodía*, escrito en 1885, y *El príncipe está presente en la sala*, escrito en 1888. *Qué melodía*, algo más que un bosquejo, nos muestra a un Schnitzler con la mirada puesta en los valores inestables de la vida en relación con las situaciones impredecibles de la suerte. Mientras que *El príncipe está presente en la sala* se articula sobre una tragedia más realista, resuelta a través de una caracterización precisa entre la situación y el personaje. Las otras dos novelas emblemáticas de este primer periodo, escritas en 1889, son *Riqueza* y *El hijo*. En ambas se revela la atención particular del autor hacia los términos temáticos: la relatividad de la existencia y el aislamiento del individuo en ella; pero también hacia la realización estilística.

Riqueza, centrada en una amnesia trágica que impedirá al protagonista, un pintor frustrado y miserable, hacerse rico, y *El hijo*, historia breve pero intensa y dramática sobre un matricidio, forman un primer ejemplo de la caracterización psicológica del personaje en simbiosis con las soluciones for-

males. Así lo demuestra el uso, si bien limitado y hasta ese momento elemental, de las técnicas del flujo de conciencia en *Riqueza* o la adopción del diario ficticio en *El hijo*. Estas alusiones a los principios narrativos de Schnitzler sirven para aclarar que, en su caso, el arribo a la plena madurez artística es el resultado de un proceso gradual y meditado de desarrollo y de compenetración recíproca de múltiples elementos temáticos y estilísticos. Y reafirman que precisamente esta búsqueda continua de un equilibrio psicológico-estilístico sustancial, en la tentativa de perfeccionar los modos de la narración, lo llevará hacia obras maestras como *El teniente Gustl* y *La señorita Else*.

Se puede decir que la popularidad y el éxito, si bien buscados y esperados, se presentaron para Schnitzler casi de improviso y coincidieron con la publicación de la novela *Morir* por el editor berlinés S. Fischer en noviembre de 1894, y con

la primera representación de la obra de teatro *Amoríos*, el 9 de octubre de 1895 en el Burgtheater de Viena.

El principio de la trayectoria artística del autor está señalado singularmente por una temática que gira en torno al predominio entre los dos polos de *amor y muerte*. En realidad no es sólo hacia los temas en cuanto tales donde se debe atender, sino al modo totalmente antitradicional con que son elaborados, para entender el devenir poético de un autor que, desde los inicios, demuestra una atención particular hacia el sondeo psico-sociológico y la búsqueda de soluciones formales nuevas que convertirán a su obra, en particular a la prosa, en una de las más válidas y originales de la literatura del siglo XIX.

Una novela como *Morir* revela además, por la crudeza del tema, una cierta ascendencia naturalista que sorprende por la modernidad de la escritura, moldeada sobre la realidad psicológica de los personajes que no parecen ser de hecho, como se suele decir, un producto de la fantasía del autor, sino que emergen del mundo cotidiano de la Viena del fin de siglo. Por lo demás, uno de los motivos del éxito de *Amoríos* —¡que permaneció en cartelera en el Burgtheater de 1895 a 1910!— se debió también a que el autor llevó a escena personajes, conflictos y situaciones comunes a la realidad de cada día.

La mayoría de las obras en prosa y teatro de Schnitzler están ambientadas en Viena y la ciudad se conecta como por ósmosis a los personajes que en ella se mueven y surgen. Es más, el intento realista del autor consiste justamente en convertir a la misma Viena, por así decirlo, en el personaje principal, que absorbe y contiene a todos los demás. El análisis psicológico del individuo sería inconcebible sin el análisis sociológico en el que nace y se desarrolla. En este sentido es ejemplar *Amoríos*, en donde la reciprocidad humana de los protagonistas es también un verdadero contraste social: la división entre el centro de la ciudad y la periferia, la alta burguesía de la Ringstrasse frente a pueblerinos y artesanos de la provincia; la “dulce muchachita” de los suburbios vieneses quien, a causa de las modestas condiciones económicas, no puede permitirse otra evasión que no sea una temporada de breves amores con un rico representante de la burguesía de la ciudad. Para el burgués ella no es más que “una damita amable con quien se puede divertir tanto como con todas las mujeres jóvenes, graciosas y vivaces”. Mientras que el precio que ella debe pagar por esa



felicidad efímera siempre es alto, ya sea que sinceramente enamorada se percate de haber sido sólo un pasatiempo, un “amorcito” para el joven señor que muere en duelo por otra, o que, con mayor frialdad y consciente de su situación, permanezca en el juego con la triste certeza de tener que regresar a su mundo y terminar sus días al lado de un artesano modesto de la periferia, conservando siempre en el ánimo la amargura y el arrepentimiento de haberse entregado.

El interés de Schnitzler por el enredo psicológico y la atención constante que imprime en una mezcla estilística capaz de adherirse a los varios estados de ánimo de los personajes y resaltar los contrastes, se manifiesta en dos novelas: *La mujer del sabio* (1896) y *Los muertos callan* (1897), preludios a *El teniente Gustl*. Su particularidad reside en la tendencia de Schnitzler a retirarse, a desaparecer como narrador, dejando a los personajes solos con sus conflictos. El tema de las dos novelas es, una vez más, típico de la Viena de fin de siglo: la traición de la esposa burguesa; la novedad es, en esta ocasión, de carácter técnico-estilístico. Mientras de hecho en *La mujer del sabio* prevalece la forma del diario ficticio con intervalos de diálogo, en *Los muertos callan* en el momento más dramático, cuando el miedo de la mujer, hasta entonces reprimido, se convierte en angustia manifiesta frente al cadáver del amante, Schnitzler sustituye el diálogo con técnicas de flujo de conciencia: el monólogo interior, el discurso vivido que, alternados con el relato impersonal, producen una multiplicidad de planos narrativos que *restituyen* con inmediatez las emociones de la protagonista.

Habría que recordar que en los mismos años en que Schnitzler afina sus instrumentos narrativos surgen también algunos trabajos teatrales importantes que no sólo significan para el autor el éxito y la popularidad, sino que representan otras etapas de su arte. De hecho se puede afirmar, sin lugar a dudas, que en este ámbito de temática social e intereses psicológicos, que se articulan de acuerdo a una técnica dramática perfectamente dominada, se tocan puntos relevantes.

El binomio realidad-ilusión era en el fondo la categoría en la que se apoyaba la Viena de fin de siglo, y no sorprende que Schnitzler no sólo sucumbiera a su encanto sino que la colocara aun de manera crítica en el centro de su temática. El acto único *Paracelso* (1898) se basa en la figura histórica del famoso médico, filósofo y naturalista suizo y se lleva a cabo en Basilea a principios del siglo XVI, aunque de hecho es clara la referencia a la situación del fin de siglo vienés. Paracelso

le demuestra al artesano Cyprian que no puede estar tan seguro, como él cree, de la fidelidad de su esposa; por ello hipnotiza a Justina y le inspira el amor por un joven pretendiente. Al final, tras la confusión que se suscita cuando despierta Justina, a Paracelso no le queda sino llamar la atención de todos acerca de la inseguridad general que produce la contraposición dialéctica entre consciente e inconsciente:

¡Fue un juego! ¿Qué otra cosa debía ser?
No es más que un juego nuestro quehacer terreno,
¡aunque les pareciera grandioso y profundo!
Con escuadras de feroces mercenarios juega el uno,
el otro con supersticiones falsas.
Alguno juega con los soles, con las estrellas.
Yo juego con las almas. Un sentido
lo encontrará solamente quien lo busca.
El uno dentro del otro recorren sueño y vigilia,
realidad y ficción. En ningún lugar hay certeza.
Nada sabemos de los demás, nada de nosotros;
jugamos siempre, quien lo entiende es sabio.

Estas palabras del personaje Paracelso que Schnitzler, con razón, no quería que fueran interpretadas como suyas, confirman aquel relativismo que él mismo se atribuía y que es mencionado por Freud en la citada carta de 1922. Por lo demás, el mismo Freud, después de haber leído en 1899 el *Paracelso*, no pudo más que anotar: “Me quedé estupefacto al ver cómo son extensos los conocimientos de un poeta”.

Realidad y ficción, vida y teatro son también los elementos de un acto único: *La cacatúa verde* (1898), estructurado de acuerdo a la técnica que anticipa Pirandello del teatro dentro del teatro. La acción se desarrolla en la víspera del estallido de la Revolución francesa (pero también aquí se revelan la relatividad de la situación histórica y las alusiones al presente vienés) y tiene como protagonistas a un grupo de actores que en una taberna recitan la parte de los maleantes para divertir a los clientes aristócratas. Pero cuando la realidad descubre el velo de la ficción se rompe el equilibrio y se desata la tragedia: el maleante falso asesina al verdadero duque y se convierte, a pesar de él, en héroe de la revolución.

Entre noviembre de 1896 y febrero de 1897 Schnitzler escribió una serie de diez diálogos que en un principio tituló *La ronda del amor* y después sólo *La ronda*. El autor se convenció rápidamente de haber creado una “serie en movimiento”, aunque poco “representable”; se trata, de hecho, de diez es-

cenar, diez encuentros eróticos entre dos compañeros, articuladas de acuerdo al principio de circularidad de la antigua danza en cuadrilla. La primera escena se desarrolla entre el soldado y la prostituta, el soldado pasa enseguida a la escena sucesiva con la dulce muchachita y de ahí en adelante, hasta que para concluir la prostituta regresa para cerrar el círculo a través de su encuentro con el conde.

La singularidad de *La ronda* consiste en la abolición de los personajes, que son sustituidos por tipos: la prostituta, el soldado, la camarera, el joven señor, la joven señora, el marido, la dulce mujerzuela, el poeta, la actriz, el conde; se trata de una despersonalización que concede al mismo tiempo un carácter más anónimo pero también más universal a la acción. Lo que impresiona y atrae en *La ronda* es, sobre todo, el hecho de que la búsqueda del compañero se transforma siempre en una terrible desilusión, en una derrota incierta, y el cambio significa sólo un pasaje que va del vacío precedente al vacío sucesivo. En este duelo desesperado de las pulsiones las figuras se desnudan interiormente más que en la realidad, exhibiendo así sus debilidades humanas, sus hipocresías y sus inhibiciones. Una pasarela de sentimientos verdaderos o falsos envuelve a las parejas hasta que se apaga la luz y se cumple la *cosa esencial*. Pero la cosa esencial es para Schnitzler el antes y el después, la demostración, por decirlo así, de la insuficiencia humana en las confrontaciones del acto sexual, la imposibilidad de retener el momento extremo en el cual podría ser superada y vencida la soledad del *después*. El autor parece casi querer demostrar que los hombres utilizan el acto erótico para autodestruirse; el agudo psicólogo descubre en *La ronda* toda la *tristitia creaturae* y hace evidente, en la miseria y en la soledad del hombre, en todos los grados y estratos sociales, la miseria de su tiempo.

En 1900 Arthur Schnitzler escribe el primer monólogo interior de la lengua alemana: *El teniente Gustl*, el cual precede a numerosos experimentos análogos en la literatura moderna. A la novedad de la forma se une en esta ocasión la capacidad de elevar el monólogo interior como un medio de expresión de una temática social más amplia. Uno de los motivos de mayor validez de la novela consiste precisamente en la habilidad con la que el escritor procede frente a la sistemática devaluación del duelo y del honor a través de la debilidad psicológica del personaje desde el inicio hasta la escena final. A través de la representación desencantada e irónica de una situación banal y de un personaje banal, Schnitzler parece aludir a una relación todavía más compleja entre individuo y sociedad.

Las novelas que siguen representan un ulterior, gradual tránsito de Schnitzler de una temática fundada sobre elementos fantásticos e inusitados, hacia una entonación psicológico-existencial más marcada. Es lo que resalta también en la secuencia de las aventuras de Dionysia en el *Flauto pastoral* (1909). Es sobre todo significativo el diálogo entre el astrónomo Erasmus y Dionysia al regreso de las aventuras a las cuales la había obligado el marido; las últimas palabras de Dionysia decretan, de hecho, la banalización de la sabiduría de Erasmus: "Pero ahora, más profundamente que todas las máscaras y los portentos de la tierra, tengo miedo del gesto de mármol de tu sabiduría". En *Frau Beate y su hijo*, de impostura más notoriamente psicoanalítica de lo que no será enseguida *Relato soñado*, la profundidad del vínculo edípico que existe entre madre e hijo les impide resolver, a través de una experiencia de vida positiva, cualquier situación humana que prescinda de la patológica *unio mystica* que los rebasa, y no puede por tanto concluir sino con el acto, al mismo tiempo irracional y liberador, del suicidio común.

El 1º de octubre de 1905 Schnitzler, a la solicitud de Otto Brahm, el famoso director del Teatro Deutsches de Berlín, de modificar el drama en tres actos *El llamado de la vida*, respondió:

El ciclo de actos únicos está profundamente arraigado en mi ser (cosa que no entiendo del todo jocosamente). Observe en tal caso mis trabajos de teatro: muchos de mis actos únicos son obras en sí tan excelentemente logradas, como no lo son en su conjunto ninguno de mis trabajos en varios actos. Más que argollas de una cadena enlazadas estrechamente unas con otras, mis actos únicos representan piedras más o menos preciosas hilvanadas en un collar —no agrupadas por una necesidad de vinculación, sino colocadas una al lado de la otra a lo largo del mismo hilo.

Esta imagen, que constituye una declaración poética original, evidencia la predilección de Schnitzler por aquella que será su forma teatral típica y mejor lograda y que se va a concretar en los ciclos: *Anatol*, *La ronda*, *Horas vivas*, *Marietas*, *Comedia de las palabras*. Mientras que *Anatol* se sostiene sobre la presencia constante del mismo personaje en las diversas escenas y *La ronda* en el regreso de una situación: el encuentro erótico de las parejas, los demás ciclos están basados en un tema de fondo común: la relación del artista con la vida y con la propia obra (*Horas vivas*); la precariedad de la existencia dominada por el destino que nos manipula como

lo hace con los hilos un titiritero (*Marionetas*); la dificultad de la comunicación interpersonal en el ámbito del matrimonio (*Comedia de las palabras*).

Horas vivases el primero de los ciclos planteados por Schnitzler sobre un asunto problemático y tal vez el más emblemático también en el sentido autobiográfico, sobre todo por lo que se refiere a los actos únicos *Literatura* y *La dama del puñal*. Durante toda su vida el autor vienés reflexionó sobre el compromiso ético del artista en cuanto hombre entre los hombres, y sobre la necesidad de diferenciarse en cuanto artista. En un texto teórico elaborado en el curso de muchos años y publicado en 1927, *El espíritu en la palabra y el espíritu en la acción*, él había intentado, sobre la base de dos diagramas, instituir una jerarquía tipológica de las formas del espíritu. En el primer diagrama contrapone al tipo positivo del poeta, el tipo negativo del escritor; entre ambos traza después una línea divisoria infranqueable, de tal manera que el poeta nunca podrá convertirse en escritor y viceversa.

El poeta —escribe Schnitzler— es creador y conservador por necesidad interior. En sus momentos fecundos todo se convierte en materia para su obra, en aquellos estériles, todo el mundo pierde para él su esplendor o, peor aún, se extingue. Nadie más que el poeta es Hombre por la gracia del instante [...] Para el escritor, el mundo no constituye *a priori* materia para su obra, él busca más bien argumentos. Considera sus experiencias, sus relaciones, sus estados de ánimo en función de una posible utilización en su producción. Sus *experienciasson* para él, de manera consciente o inconsciente, medios para alcanzar un objetivo. Él es incapaz, al observar una experiencia, un ser humano, una cosa, de enfrentarlos con ánimo verdaderamente puro. Ninguno de los tipos negativos está alguna vez *tan cerca* de parecer tan *trágico* como él, ya que él es el más consciente entre ellos. Pero de cualquier manera, él permanece como una figura *tragicómica*, aun siendo de estatura notable.

Más allá de la teoría, Arthur Schnitzler era un gran escritor y un gran dramaturgo, y en cuanto tal, capaz de dar cuerpo a los problemas y a las reflexiones *sub specie artis*, de *Poeta*. La prueba más evidente se encuentra en los dos actos únicos: *Literatura* y *La dama del puñal*.

El 14 de octubre de 1911 se representaba, al mismo tiempo y con gran éxito en nuevos teatros de lengua alemana, la

tragicomedia en cinco actos *La tierra extensa*. Poco antes, en junio de 1910, Otto Brahm le escribía a Schnitzler:

Leí con gran placer su trabajo *La tierra extensa* [...] Me parece, no sólo desde el punto de vista poético un momento culminante de su producción (más o menos cercano a *La calle solitaria*), no sólo óptimo en la caracterización —considero a Friedrich Hofreiter como uno de sus personajes más logrados— pero también completamente nuevo en el estilo, que definiría, si no tiene inconveniente, como puntillista.

Es de notable interés en el comentario de Brahm la relación entre *La tierra extensa* y *La calle solitaria* (1903). De hecho, son numerosas las semejanzas entre estas dos obras que señalan el tránsito hacia una nueva fase creativa de Schnitzler y marcan también un progreso en su reflexión psicológico-social. Sin embargo, mientras que *La calle solitaria* refleja todavía un momento de transición en el resquebrajamiento del viejo orden liberal-burgués, sintetizado en la pérdida del aura de las palabras, que “ahora ya no tienen el mismo significado que antes”, como diría Johanna Wegrat a su hermano, en *La tierra extensa* la disolución de la sociedad burguesa y de sus valores tradicionales es ya un dato de hecho irrefutable.

Entre febrero y abril de 1912 concluye la obra de teatro homónima en la que los primeros esbozos se entrelazan, no casualmente, con la génesis de *La calle solitaria*. Es una calle solitaria la que recorre el médico hebreo con el propósito de imponer sus propios criterios humanos y morales a una sociedad ya presa de la alienación y en la que los principios éticos están totalmente devaluados y sometidos al juego y a los intereses de los poderosos. Schnitzler, que era hijo de un hebreo confirmado y no había experimentado las dificultades de la asimilación, considerándose de cualquier modo un vienés y un austriaco, y refutando el sionismo, tuvo siempre una relación problemática con el judaísmo.

Esto emerge con particular claridad en un pasaje de la *Autobiografía* que concierne a los años 1879-1882:

No fue en realidad el aspecto político del problema hebraico y tampoco el social, sino más bien el aspecto psicológico el que primero despertó en mí. El momento confesional me afectaba poco o nada. Cada dogmatismo, desde cualquier púlpito que se predicara, desde cualquier sinagoga que se enseñara, era para mí repugnante, me parecía

más bien, en el verdadero sentido de la palabra, indiscutible. Y hacia la así llamada fe de mis antepasados —a aquello que en esa fe era precisamente verdadera fe, y no sólo el recuerdo, las tradiciones y la atmósfera— me sentía tan poco atado como a cualquier otra.

Pero cuando, en seguida, el hebraísmo estuvo implicado en el juego de las instrumentaciones políticas, y el antisemitismo

suplantada por movimientos de masa que apoyaban todo aquello que el liberalismo rechazaba: clericalismo, antisemitismo, nacionalismo. Bernhardt es pues el antihéroe de la resignación en tanto que expresa con su comportamiento la imposibilidad de transformar el mundo y la impotencia del individuo frente a la brutalidad de la existencia en una sociedad hostil.

La resignación de Bernhardt significa, sin embargo, algo más que la simple característica de un personaje: ésta previene y señala en realidad un largo periodo de crisis nunca resuelto en la vida y en el arte de Schnitzler. El 12 de noviembre de 1916 él había anotado en el *Diario*: “A veces se podría creer que también el curso de una vida persigue leyes artísticas o al menos rítmicas. Así 1912, el año en el que entré a la década de los cincuenta, marcó una época en mi existencia, pero en el sentido más desfavorable”. Entre 1910 y 1920 —son los años que decretan la *Finis Austriae* y el derrumbe de las ilusiones y las esperanzas— madura en el autor un proceso de autorreflexión y de introspección analítica que determina un vuelco en su temática. La atención de Schnitzler, ya del todo puesta en la meditación sobre la existencia, se dirige cada vez más hacia el análisis del Yo; abandona

su típica manera de desmontar, por así decirlo, los mecanismos de la psique para descubrir las reacciones y las debilidades, y se orienta hacia un tipo de indagación ciertamente también psicológica, pero más concentrada en reproducir la condición de soledad alienante del individuo en la vida moderna. Mientras que el acontecimiento más relevante de ese vuelco está identificado en la compleja fase de composición de la novela *Fuga en las tinieblas* (1912-1917). La característica sobresaliente de estos años críticos es la tendencia del autor a transferir la nueva temática, a través de un equilibrio entre la desesperación y la resignación, siempre más en la prosa que en el teatro. Generalizando se puede afirmar que la obra teatral, después del *Profesor Bernhardt* y con excepción de la *Comedia de la seducción* (1908-1923), comienza a perder agudeza e importancia con respecto a las grandes creaciones narrativas.

Se ha dicho muchas veces que los dramas de Arthur Schnitzler pueden ser considerados como novelas dramatizadas y las novelas como dramas épicos. Nunca se ha tenido en cuenta la frecuente relación problemática entre el autor y la forma por él elegida. Sería justo, por tanto, subrayar la articulación uni-



se convierte en una ideología peligrosa, Schnitzler se obliga a examinar a conciencia el problema; desde esta óptica eso está presente de manera crítica y articulada en la novela *Hacia la libertad* (1902-1908) y en la obra de teatro *Profesor Bernhardt*. La importancia de esta última no radica particularmente en el tema actual y candente del antisemitismo, sino también en el modo como el autor plantea la desorientación del individuo obligado a moverse en una sociedad corrupta y la consecuente trágica conciencia de tener que continuar la vida sucumbiendo. Bernhardt ha impedido que el capellán del hospital imparta la extremaunción a la joven mujer que, en la euforia que precede a la muerte, creía haberse curado, pero renuncia a la lucha contra la hipocresía de la sociedad que condena su gesto por motivos religiosos. Se ha hablado, por lo que respecta a Bernhardt de “tragedia del individuo” y de “reacciones defensivas”. Se ha dicho justamente que “Bernhardt continuará pasando por alto las reglas del juego de la sociedad y a contraponer a la ideología y al egoísmo su deber de médico y su sentido de responsabilidad”; es decisivo, sin embargo, considerar a Bernhardt como el último representante del hombre racional de la tradición cultural y política liberal que a principios del siglo XX había sido ya

taria de la temática schnitzleriana en el interior de ambos géneros, pero no se puede ignorar que determinados temas encuentran su realización sólo en la forma teatral y otros exclusivamente en la narrativa. Un ejemplo límite en este sentido está presente en la novela *Hacia la libertad*. Concebida en 1894 como una obra de teatro titulada *Los indignados*, así queda esbozado durante algunos años, hasta que el 1º de octubre de 1900 Schnitzler anota al propósito: “Casi imposible como trabajo teatral, hay que desarrollarlo como novela”. De aquel momento en adelante el tema se elabora como novela hasta 1902, cuando el autor inicia la redacción efectiva de la obra, que será concluida y publicada en enero de 1908. Si se reflexiona sobre la importancia de la novela en cuanto proporciona una compleja y variada manifestación de vida de la Viena del fin de siglo, y sobre el valor que a ello atribuía el mismo autor, considerándolo “en la gran tradición de las novelas alemanas: Meister, Heinrich, Buddenbrooks, Assy”, se comprenderá también el sentido de la compleja y atormentada génesis de la obra, que podría haberse realizado sólo como novela, o mejor dicho, como forma moderna de novela de formación.

Tal vez puede resultar todavía más interesante observar el caso en que una misma idea temática se realiza, ya sea en la forma dramática o en la narrativa y se resuelve cada vez con una representación distinta. El ejemplo típico se encuentra en la obra de teatro *Las hermanas Ovvero Casanova en Spa* y en la novela *El regreso de Casanova*, compuestas paralelamente y concluidas en 1917. El tema de las dos obras gira en torno a la figura histórica de Giacomo Casanova, que está caracterizado como joven y despreocupado en la obra de teatro, y en la ruta de la vejez y desolado en la novela. Todo lo que en la obra de teatro se observa en clave positiva y concluye felizmente, entra en crisis en la novela. Probablemente se puede pensar que Schnitzler desde el inicio tuviera más presente la representación de la trágica soledad del Casanova que envejece, que la descripción de su juventud feliz y despreocupada. Por último, bastaría reflexionar sobre el motivo del cambio del amante, que se encuentra en el núcleo de los dos trabajos. Mientras que en la obra de teatro eso no es todavía más que un cambio erótico banal y en el fondo todo lo contrario a la tragedia, en la novela se transforma en un momento cualitativo de la derrota y la degradación del ex libertino, ya en la ruta del ocaso.

Sería imposible considerar a la obra de teatro como complementaria de la novela, casi como si el escritor hubiese sentido

la necesidad de tener frente a sus ojos la imagen del espléndido pasado del aventurero para poder relatar mejor el degradante presente. El interés particular de Schnitzler se concentra, en cambio, en la forma narrativa que por sí sola hace posible la necesaria y gradual representación de la decadencia del héroe. El desgarramiento físico y psíquico de un Casanova atormentado por la vejez inminente y por la muerte parece ser el primer resultado de esa “nueva época creativa”, evidente en el *Diario* el 25 de diciembre de 1917. Una nueva época que debe relacionarse con una fase de meditación y de reflexión del autor, tal como lo documenta el trayecto del trabajo en la autobiografía. Los apuntes a propósito inician el 25 de mayo de 1915, cuando Schnitzler había cumplido apenas cincuenta y tres años —¡la misma edad que tiene, no por casualidad, el Casanova de la novela!— y concluirán el 14 de agosto de 1918. No se puede más que hacer notar que en aquellos mismos años, 1914-1918, él escribe con sufrimiento una serie de observaciones aforísticas breves *Sobre la guerra y la paz*, que no comprueban sólo la presencia política de Schnitzler en su tiempo, sino también su desorientación y la diferencia de actitud asumida en las confrontaciones con su obra.

El regreso de Casanova, una obra central en la producción del escritor vienés y sin duda una de las más grandes novelas del siglo XX, encuentra su momento de originalidad en el desarrollo del concepto de soledad, una soledad que tendrá su trágico *pendant*³ sólo en el desesperado monólogo interior de *La señorita Else* (1923). El angustioso aislamiento de Casanova tiene, sin embargo, un valor ulterior, parece aludir a una dificultad esencial que emergerá de manera macroscópica en *Fuga en las tinieblas*.

En este mismo periodo nacen y culminan otras obras notables en donde los personajes son, de una u otra manera, incapaces de franquear el exiguo límite de la propia individualidad para comunicarse con el mundo circundante. Es el caso del protagonista tragicómico de la novela *El doctor Grasper, médico termal* (1911-1914) o de los personajes del ciclo de actos únicos *Comedia de las palabras* (1909-1914) que están, para utilizar una definición de Schnitzler, “privados de núcleo y vegetan en una soledad terrible, de la que sin embargo nunca llegan a estar del todo conscientes”.

Entre 1912 y 1917 Schnitzler se atormenta —esta es la definición apropiada— con la composición de un relato que se llamaba originalmente *Novela de la locura*, y sólo un poco

antes de su publicación recibiría el título nuevo y definitivo: *Fuga en las tinieblas*. El hecho extraño y singular es que la novela, concluida en noviembre de 1917, terminó dentro del cajón de Schnitzler para ver la luz catorce años después cuando se decidió finalmente a publicarla. La perplejidad del autor en las confrontaciones con esta obra se hace comprensible cuando se reflexiona sobre la actitud de creciente aislamiento y de autorreflexión presentes en la vida y la creación de Schnitzler en los años 1910-1920. La novela, caracterizada por un realismo excesivo, evidencia, como nunca lo había hecho hasta ahora, la situación de total alienación del individuo. *Fuga en las tinieblas* es una crono-historia conmovedora sobre la pérdida de la identidad del Yo, en la que destacan diversas fases relacionadas con la dificultad y la imposibilidad de la comunicación. El Yo se confronta con la realidad y recurre a todas las posibilidades de las relaciones humanas: la fraterna, la conyugal y aquella puramente erótica, pero se enfrenta cada vez con la duda y la incertidumbre. Cada cosa está señalada por la sombra de la locura y por la conciencia del final inminente. La realidad es alucinación y las ideas impuestas adquieren rápidamente poder sobre cada posibilidad de control o autocontrol racional. La variación constante de la perspectiva narrativa y la frecuente función intercambiable de *vivido* y *narrado* le confieren inmediatez a la frialdad de los acontecimientos y revelan la mano del gran narrador psicológico.

El Schnitzler indagador de lo profundo parece haber agotado en *Fuga en las tinieblas* su reserva de *nuances*³ que suavizan y moderan los contrastes violentos; parece haber perdido aquí la capacidad de leer lo real filtrándolo a través de un sutil juego de luces y sombras, sin alterar todavía su capacidad de observar el mundo con esa desapegada y siempre participativa comprensión de la tragedia humana.

En una carta del 16 de agosto de 1920 al crítico danés Georg Brandes, que contiene un brillante análisis de las condiciones de Viena y de Austria a la vuelta del conflicto mundial, Schnitzler había escrito: “No he trabajado gran cosa en estos últimos años, solamente comencé un poco de todo; —me he sentido muy deprimido y turbado”. Es evidente que estas palabras reproducen solamente el estado de ánimo de postración y desconfianza de Schnitzler, limitado ya a vivir en un “mundo desgarrado y agonizante”, y no corresponden a una dificultad creativa real. Justo a principios de los años veinte trabaja intensamente en la novela *La señorita Else*, que concluirá en octubre de 1923.

Así como en *El teniente Gustl*, Schnitzler había asumido la vacuidad de un personaje para representar la situación trágica de todo un grupo social, en *La señorita Else* se sirve de un escenario social preciso y delineado para describir un drama individual en una prosa que no se compara con toda la literatura austriaca de la época. El flujo de los pensamientos reproduce cada instante de la crisis de Else, resaltando con una claridad dramática la condición inevitable de su triste destino. La técnica del monólogo interior se enriquece en *La señorita Else* con nuevos matices; el autor logra concretizar la separación de la protagonista del mundo externo también a nivel gráfico, confiándole a los caracteres cursivos el diálogo de todas las otras figuras que rondan en el ámbito de Else. Incluso la música del *Carnaval* de Robert Schumann, que resuena en el momento en que Else se muestra desnuda en el vestíbulo del hotel, viene referida a través de la reproducción directa y plástica de las notas musicales.

El tema de la relación entre los cónyuges, visto desde diversos ángulos, psicológicos y socio-psicológicos, estuvo en el centro de numerosas obras en prosa y teatrales de Schnitzler. En la novela *Relato Soñado*, el problema de la comprensión recíproca, de la fidelidad, del amor que enviste a los protagonistas Fridolin y Albertine, se articula en siete *movimientos* destaca las fases alternas y atormentadas de la crisis de una pareja. La característica inmediatez schnitzleriana de presentar situaciones y personajes con pocos rasgos esenciales, alcanza una vez más en *Relato soñado* la culminación de la maestría narrativa. La niña sorprendida por el sueño mientras lee un cuento de hadas, la tierna sonrisa de los padres, la entrada de la nana que acompaña a la pequeña a la cama, Fridolin y Albertine finalmente solos bajo la cálida claridad de la luz: una tranquila familia burguesa de la Viena de Schnitzler. Pero las apariencias engañan, la pacífica imagen familiar esconde un enredo de dudas, de angustias, de agresividad, de deseos reprimidos y no confesados que, una vez liberados, implicarán a los personajes en una confusión de aventuras reales, fantásticas y soñadas, obligándolos a recorrer las estaciones de su crisis hacia la búsqueda de una verdad que no existe sino en la tentativa de una comprensión fugaz y ambigua.

La trama de lo que se podría definir como una obra de teatro de desengaños y de deseos insatisfechos —ninguna de las aventuras erótico-surreales de Fridolin llega a cumplirse, la traición de Albertine ocurre sólo en el sueño— se desenreda a lo largo del hilo del mutuo extrañamiento de los protagonistas,

de su alejarse y de su progresivo reunirse. La condición psicológica de Fridolin y Albertine trae a la memoria las agudas observaciones de Schnitzler sobre el psicoanálisis y particularmente su original alusión a esa “especie de territorio intermedio que fluctúa entre el consciente y el inconsciente” que él definía como “mediocsciente” o “semiconsciente”, y con base en el cual es posible leer las contradicciones de Fridolin y Albertine. Sobre todo porque el mismo Schnitzler admitía que el arte del escritor debía consistir en “trazar lo más decididamente posible los límites entre el consciente, el semiconsciente y el inconsciente”. Si es verdad, como él observa, que “el mediocsciente constituye el territorio más extenso de la vida psíquica y espiritual, y desde ahí los elementos emergen ininterrumpidamente al consciente o se precipitan en el inconsciente”, entonces también el reencuentro final entre Fridolin y Albertine, después de la turbulenta noche de los deseos insatisfechos, adquiere el significado de una *elevación al consciente* que, sin proveer certezas, podría justificar aquél “*riesgo*” de una solución positiva que ya algunos años antes había propuesto Rey como una hipótesis. La frase final con la que Albertine busca apagar el entusiasmo optimista de su marido: “No se puede hipotecar el futuro”, parece evidenciar más bien la inseguridad esencial que siempre había caracterizado a las obras de Schnitzler en los últimos años. El amargo destino del teniente Willi Kasda en la novela *Partida al amanecer* (1926) o el trágico final de Teresa en la novela homónima de 1927, lo confirman ampliamente.

La estación creativa de Arthur Schnitzler concluye en 1929 con una obra teatral en tres actos, *Brisa de verano*. Como casi todos los trabajos de Schnitzler, también este último fue producto de una larga y atormentada génesis; en esta ocasión, sin embargo, el trabajo creativo se agrava a causa de un suceso desgarrador, el suicidio de su hija Lili, que aún no cumplía los diecinueve años, acaecido en Venecia el 26 de julio de 1928. Un mes después, el 30 de agosto, mientras intenta concluir el trabajo, Schnitzler anota en el *Diario*: “Por la tarde revisé *Brisa de verano*. El planteamiento no está mal. Para poder realizarlo sería necesario un estado de ánimo, ¡ay de mí!, libre y sereno”. Sin embargo, no obstante las dificultades, el viejo Schnitzler lleva a cabo la obra que ciertamente resulta atípica respecto de toda su producción. Se tiene casi la impresión de que el autor quisiera demostrar, aun a sí mismo, que los conflictos y las contradicciones, las soledades y las angustias, los odios y los amores, las pasiones y las traiciones pueden, de vez en cuando, milagrosamente decantarse en el aire terso de un mañana veraniega. Personajes y temas

característicos del Schnitzler narrador y dramaturgo, afloran en *Brisa de verano*, pero envueltos en una atmósfera extraordinariamente discreta y conciliadora. La traición conyugal está en el aire, pero no se verifica. La seducción no tiene nada de pasional o de demoníaco y asume el carácter mítico de la iniciación. El duelo es siempre un evento inquietante, pero termina de manera incruenta. Sería un error pensar en un repudio improvisado por parte de Schnitzler hacia su tradicional temática, que en el idilio veraniego sólo resulta atenuada y privada de la habitual dureza realista. Si reflexionamos adecuadamente, también el alegre final de *Brisa de verano* —no es casual que el texto no tenga indicación alguna en lo que respecta a la forma teatral— se entiende como una ten-



tativa del último Schnitzler de interpretar una vez más la problemática de las relaciones humanas, sin ignorar las asperezas objetivas, pero proyectando una posible, momentánea solución de los conflictos.

La acción en *Brisa de verano* se desarrolla, de acuerdo con las indicaciones del autor, “a finales del siglo pasado”, pero los personajes que interactúan dan la sensación de comportarse como individuos de los años veinte, que valoran las situaciones de la existencia sin tono dramático, con la calma y la madurez de quien tiene la conciencia de profundas crisis y del surgimiento de cambios irreversibles. Y es justamente esta conciencia la que le confiere modernidad a la atmósfera y a los personajes de la última *pièce* schnitzleriana, y los acerca de un modo sorprendente a nuestra sensibilidad. En el fondo, la ligereza y volatilidad del fin de siglo real de *Anatol o La ronda*, podría parecer afectada y cargada de engaños e ilusiones. Mientras que la extraña levedad del fin de siglo *ficticio* de *Brisa de verano* es real, es el signo de una nueva manera de confrontarse con el mundo, que ya no es el de antes, y que nos hace pensar en los experimentos artísticos que estaban tan vivos en aquellos años en la vanguardia europea. Bastaría

reflexionar solamente sobre este último punto para entender qué tan infundadas fueron las imputaciones de muchos críticos en contra de Schnitzler. Desde sus primeros trabajos de la posguerra, hasta los del último período, fue considerado como el cantor decadente de un “mundo sumergido”.

Los personajes de *Brisa de verano* adquieren peso y se definen precisamente en razón de su madurez renovada, de modo que, lejos de la ilusión que la brisa de verano pueda proporcionar como eterno correctivo de los contrastes, ellos logran sobrellevar de modo distinto su malestar existencial. Como siempre en Schnitzler, aún en el caso de *Brisa de verano*, es una figura femenina la que logra evaluar con desapego esta nueva y antigua condición del espíritu: “A veces ni nosotros lo sabemos. Pero existen días-horas, en las que se advierte con mayor claridad cuál es nuestra situación interior real”, sostiene Josefa, la mujer del escultor Friedlein, en un diálogo con el capellán de quien está claramente enamorada; tal vez las horas sinceras, verdaderas, son precisamente aquéllas en que se comprende del todo aquello que se vive —y se vislumbra al mismo tiempo aquello que se ha dejado escapar”. Josefa está consciente de la precariedad que domina hasta los más íntimos vínculos humanos: “Ninguna madre posee a su propio hijo, y ninguna mujer a su propio marido —tanto como los quisiera poseer. En cualquier momento se presenta un reclamo, una tentación, entonces ellos huyen hacia el temporal, hacia la noche, hacia la vida —y permanecemos solos”. Al capellán que sobre esto afirma: “Mañana su inquietud habrá pasado”, Josefa rebate con decisión: “Sí, ciertamente así será. Y mentiremos de nuevo, nos mentiremos a nosotros mismos y a los demás”.

Brisa de verano se estrena el 21 de diciembre de 1929, cuando la *Finis Austriae* es ya sólo un recuerdo, en la vigilia de los acontecimientos político-sociales que dentro de poco conmocionarán al mundo. Arthur Schnitzler percibe lo nuevo y registra los cambios, así como en el pasado había advertido el chasquido que precede a la disgregación y el derrumbe. Esta particular sensibilidad determina la actualidad del autor vienés, que vivió con pleno conocimiento, y con el desapego heredado también de su formación científica, la crisis de una época en la que se anunciaban profundas transformaciones de la sociedad, del individuo y en la que el fenómeno artístico asumía nuevas dimensiones. La conciencia de la crisis está presente en él desde el principio y no provoca batallas de arresto en su creación; él no está tocado por el *impasse** del sujeto poético, tan dramáticamente teorizado

en *La carta de Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal. Su apertura hacia el exterior lo induce a una continua reflexión sobre lo irrecuperable de los valores auténticos y humanos en un mundo en donde realidad y apariencia se han vuelto intercambiables y la máscara es el único símbolo posible de la existencia; los momentos de esta reflexión coinciden con su trayecto creativo.

Arthur Schnitzler fue definido, con razón, como “un diagnóstico del alma y un terapeuta de la vida”. Pero nos arriesgaríamos a disminuir la grandeza poética si no apeláramos a sus grandes cualidades de crítico social. Un crítico imparcial y singular, que vivió y lamentó las contradicciones pero renunció a cualquier tipo de lucha con el espíritu del tiempo que las había causado, limitándose a reproducirlas y a hacerlas evidentes en las situaciones y los personajes de su obra. “Toda tentativa de mejorar al mundo que tome como punto de partida el presupuesto de que la humanidad es, como quiera que sea, capaz de un desarrollo en el sentido moral o que es, además, originalmente buena, está destinado al fracaso. La idea de la bondad como origen del hombre es absolutamente sentimental y, por tanto, infructuosa, si no, hasta peligrosa; y tal vez aún más necia es la idea según la cual las personas que creen en la humanidad pertenecen a una especie más noble respecto de las que no creen del todo en la humanidad, sino sólo en el hombre caso por caso”. Así escribía el “relativista” Schnitzler en 1927 en su *Libro de los lemas y las reflexiones*, que llevaba en la portada la máxima programática: “La profundidad de pensamiento no ha aclarado nunca nada; la claridad de pensamiento penetra más profundamente en el mundo”. •

Notas

¹Sosia. Del nombre del criado de Anfitrión en las obras de este título de Plauto y de Molière, cuyo aspecto y maneras adoptó Mercurio para cumplir una misión encomendada por Júpiter. Se aplica, con respecto a una persona, a otra que se parece tanto a ella física y espiritualmente que puede reemplazarla. (Véase “doble”).

²Ring: amplia avenida en semicírculo que rodeaba el centro de Viena sobre el área de las antiguas fortalezas demolidas, con sus imponentes edificios proyectados en el espíritu del historicismo.

³En francés, en el original.

Guadalupe Alonso (ciudad de México, 1955) es periodista cultural y productora independiente de televisión. Ha colaborado en diversos medios escritos especializados, entre los que se puede mencionar el semanario *Sábado del periódico unomásuno*. Fue directora de noticias del Canal 22 de 1993 a 2001; actualmente dirige la revista cultural *Luz Verde* en esa televisora.