



Contribuciones desde Coatepec
ISSN: 1870-0365
ISSN:
rcontribucionesc@uaemex.mx
Universidad Autónoma del Estado de México
México

Más allá de los límites: formas de representación de lo siniestro en Relato soñado de Arthur Schnitzler

Mazón Ontiveros, Rafael

Más allá de los límites: formas de representación de lo siniestro en Relato soñado de Arthur Schnitzler
Contribuciones desde Coatepec, núm. 38, pp. 121-139, 2023

Universidad Autónoma del Estado de México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28174884008>

Artículos de investigación

Más allá de los límites: formas de representación de lo siniestro en Relato soñado de Arthur Schnitzler

Rafael Mazón Ontiveros
Universidad Complutense de Madrid, España
rmazon@ucm.es

Recepción: 02 Agosto 2022
Aprobación: 07 Noviembre 2022



Acceso abierto diamante

Resumen

: En el presente artículo se analizará una de las obras maestras del escritor austriaco Arthur Schnitzler, la novela titulada *Relato soñado*. El objetivo del trabajo es proponer una interpretación del texto, a partir del concepto freudiano de lo siniestro, así como de las disertaciones filosóficas de Eugenio Trías sobre dicho término. Esto conlleva un interés académico especial pues, generalmente, cuando se recurre a la noción de lo siniestro se utiliza solo el planteamiento de Freud.

Palabras clave: Estudios literarios, Freud, Siniestro, Representación.

Abstract

: *This article will analyze one of the masterpieces of the Austrian writer Arthur Schnitzler, the novel entitled Dream Story. The aim of this piece of work is to propose a possible interpretation of the text, based on the Freudian concept of the uncanny, as well as the philosophical dissertations of Eugenio Trías about this term, which entails a special academic interest because, in general, when the notion of the uncanny is used, only Freud's approach is used.*

Keywords: Literary Studies, Freud, Uncanny, Representation..

Introducción

Arthur Schnitzler (1862-1931) nace en Viena el 15 de mayo de 1862, en el seno de una acomodada familia burguesa, judía y de orígenes humildes, en plena fase tardía de la monarquía austro-húngara. Contrario a otros intelectuales y artistas judíos, como Karl Kraus u Otto Weininger, Schnitzler jamás abandona la religión judía, a pesar de que esta circunstancia le habría facilitado el camino al éxito profesional y literario. Integrante del grupo denominado Joven Viena —traducción de *Jung Wien*—, es probablemente uno de los autores que encarna con mayor fidelidad la atmósfera vienesa del *fin de siècle*, al ser un retratista preciso de la burguesía de la gran capital austriaca.[1]

Schnitzler es un maestro de las técnicas narrativas y dramáticas. Sus piezas teatrales —que le dieron fama y reconocimiento entre la sociedad vienesa— giran alrededor del amor y el erotismo, con diversas variaciones siempre a partir de estos dos temas universales. Sus diálogos, escritos con mano maestra, no poseen acentos estridentes ni reflejan conflictos tremebundos. A ello se une el ingenio chispeante y melancólico de su condición de dramaturgo y médico. Sus novelas y cuentos largos se construyen en formas novedosas a partir de la psicología de sus personajes, siguiendo las revolucionarias ideas de Freud. En las obras del escritor vienés se manifiesta un ligero escepticismo, el cual deviene en un sentimiento de tristeza ante la conciencia de lo perecedero del éxtasis del amor (Modern, 1972).

Sus personajes son unos seres frágiles, de casi nula voluntad, ilusionados a medias con una vida que, sin la presencia del amor, pierde todo sentido, aspecto que refleja la visión sentimental del escritor austriaco (Modern, 1972). Al igual que Hugo von Hofmannsthal, experimenta la temática del juego estético en todas las variantes imaginables, ampliando sus límites hasta el punto que termina por penetrar en la realidad de muchos lectores, abriendo perspectivas que la vida les restringía.

La producción escénica de Schnitzler tiene su primer momento culminante en *La ronda*, que retrata un baile de contactos sexuales, circunstancia que desencadena todo un movimiento de protesta rabiosa por parte de una burguesía ofendida y escandalizada. La configuración lúdica del escrito revela el tratamiento de un tema: en el amor existe un criterio y una igualdad de caracteres. Sus novelas *El teniente Gustl*, de 1900, y *La señorita Else*, de 1924, comparten con dicha pieza teatral la forma cerrada, en este caso, la del monólogo interior, siguiendo la línea experimental que inició con la obra maestra de James Joyce, la cual abre unas posibilidades insospechadas.

En sus novelas, Schnitzler desarrolla el relato a través de la percepción de su protagonista. Todos los sucesos del mundo exterior, sobre todo la aparición de otros personajes, pasan por el filtro de su mente. Esta manera de representación subjetiva obliga al receptor a *participar en el juego*, porque la *realidad* solo puede reconstruirse mediante ese monólogo interior (Ehlert, 1991).

Dentro de los estudios literarios, los acercamientos críticos a los escritos de Arthur Schnitzler, por lo general, se dividen en dos líneas diferenciadas. La primera, que se podría denominar como *retratista*, analiza la obra del escritor vienés a partir de sus elementos descriptivos de una sociedad específica dentro de un contexto determinado; es decir, la sociedad vienesa del fin de siglo. La segunda, la del psicologismo, recurre a varios conceptos teóricos freudianos para interpretar los textos de Schnitzler.[2] El objetivo de este artículo estará encaminado a un análisis de acuerdo a la segunda línea mencionada.

La hipótesis del presente trabajo es que las diversas imágenes y metáforas de la novela *Relato soñado* de Arthur Schnitzler son diferentes maneras de representar literariamente el concepto de lo siniestro. En consecuencia, la metodología consistirá en seguir la peripecia del protagonista de la novela, enfocando las escenas en las cuales se considera que la presencia de lo siniestro es tangible a partir de las diferentes metáforas, metonimias o motivos que estructuran el relato y que reflejan el mundo oculto e inconsciente de Fridolin. Al analizar y describir estas imágenes se disertará sobre cómo Schnitzler utiliza la literatura como una forma de atisbar aquello que está ubicado más allá de la conciencia.

Para este escrito se revisó bibliografía en lengua inglesa y en castellano. Entre ella, el trabajo de Herbert Reichert (1963), *Nietzsche and Schnitzler*, que analiza las semejanzas y diferencias entre las cosmovisiones de ambos autores a partir de conceptos filosóficos nietzscheanos, como el de moralidad y el de

responsabilidad ética: “Schnitzler shared with Nietzsche also his contempt for conventional morality; from first to last the dramatist mocked the superficiality and hypocrisy of the bourgeois way of life. However, their views differ somewhat with regard to the notion of ethical responsibility” (Reichert, 1963: 97).

Por otro lado, en “Observations on Schnitzler’s narrative techniques in the short novel”, Robert Donald Spector (1963) analiza la manera en que el escritor austriaco utiliza las formas narrativas del cuento y de la novela breve en algunas de sus obras más importantes. Igualmente en 1963, la investigación *The meaning of death in Schnitzler’s work* de Lore Foltin realiza un estudio temático del valor simbólico del tema de la muerte en varios textos del autor vienés, llegando a la siguiente conclusión: “In Schnitzler’s work, we have tried to point out, death may play the dual role of purifying and setting men free on the one hand, and of unifying and strengthening a bond on the other hand” (Foltin, 1963: 42-43).

En el año 2005, Celestino Deleyto, en su trabajo “De máscaras, puntos de vista y fantasías sexuales: Relato soñado y Eyes Wide Shout”, hace un análisis comparativo entre la última película de Stanley Kubrick y el texto del escritor austriaco; ahí encuentra profundas diferencias, ya que el largometraje muestra la fragilidad de las relaciones heterosexuales de la sociedad de la época, cuestión ausente en la novela. En el artículo titulado “Sobre Arthur Schnitzler y la novela soñada”, Álvaro de la Rica (2006) propone una lúcida interpretación de la novela, que aquí se intentará profundizar a partir de la noción de lo siniestro.[3] Patricia Cifre Wibrow (2016), en “Tensiones entre literatura y psicoanálisis. Los celos de Freud frente a su “doble”, Arthur Schnitzler”, analiza las vecindades, encuentros y desencuentros entre ambos autores, recuperando el concepto del doble. Por último, Marie Kolkenbrock (2018) propone cinco perspectivas psicosociales de la novela *Relato soñado* de Schnitzler, a partir del concepto teórico del estereotipo, así como del tema del destino.

Como ya se mencionó, el presente escrito tiene la intención de analizar la novela *Relato soñado* de Arthur Schnitzler. Esta, al ser publicada en 1925, entre las dos guerras mundiales, encaja en la valoración de Muñoz Arteaga (2008: 97) sobre la crisis del pensamiento en la literatura occidental:

En discrepancia con el maltrecho vitalismo de la sociedad europea, el mundo intelectual y cultural de la posguerra matizó su pensamiento en una verdadera y fructífera cultura del pesimismo, en una visión controversialmente desesperanzada de la civilización occidental, de los valores que la inspiraban y del tipo de sociedad que esa sociedad había generado tras largos años de tradiciones y bosquejos culturales acomodaticios. La consecuencia más terrible de la guerra fue el haber destruido la confianza que los europeos tenían hasta entonces en su propia civilización. Esta circunstancia debilitó dolorosamente un proceso cultural que se pensaba sólido.

De cierta manera, esa desconfianza se ve reflejada en las exploraciones del psicoanálisis freudiano acerca del inconsciente y el carácter siniestro que puede brotar de ese mundo oculto, oscuro y tenebroso que habita en las profundidades del ser. Todo esto debe tenerse en consideración al momento de analizar *Relato soñado*, pues son elementos estructuradores de dicha obra. El marco teórico en el que se fundamenta el presente estudio aborda a dos grandes ideólogos: Sigmund Freud y Eugenio Trías.

Lo siniestro según Freud y Trías

Sigmund Freud se convierte en uno de los teóricos más importantes en el terreno de lo siniestro cuando, en 1919, publica su texto *Das Unheimliche* en donde teoriza esta noción a partir del análisis del relato *El hombre de la arena* de E. T. A. Hoffmann, al mismo tiempo que continúa las conceptualizaciones de Jentsch. Sintetizando su amplia y profunda disertación, se refiere a todo deseo o afecto de un impulso emocional que se torna en algo angustioso como consecuencia de reprimirlo; es algo familiar que se vuelve extraño o ajeno por culpa de la represión:

Todo afecto de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, es convertido por la represión en angustia, entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso exista un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna [...] si esta es realmente la esencia de lo siniestro, entonces comprenderemos que el lenguaje corriente pase insensiblemente de lo Heimlich a su contrario, lo Unheimlich, pues esto último, lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que solo se tornó extraño mediante el proceso de su represión. Y este vínculo con la represión nos ilumina ahora la definición de

Schelling, según la cual lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado (Freud, 2008: 28).

Esta experiencia se percibe de diversas maneras. Freud brinda una amplia cantidad de ejemplos: la angustia de castración, el encuentro con un *doble* o un *otro yo* que funcione como conciencia,[4] el retorno involuntario a un mismo lugar (retorno de lo semejante y/o repetición compulsiva),[5] el animismo y su relación con la muerte (vieja concepción del mundo caracterizada por la pululación de espíritus humanos en el mundo), la omnipotencia del pensamiento (por ejemplo, el *mal de ojo*), el carácter de la epilepsia y la demencia (a través de las cuales la manifestación de fuerzas ocultas en el prójimo lleva a intuir oscuramente la presencia de estas en los rincones de la propia personalidad), o cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad.[6]

Por su parte, Eugenio Trías (1982) en su texto *Lo bello y lo siniestro* traza una línea de desarrollo evolutivo entre ambos conceptos, pasando por lo sublime. Para el filósofo español, la noción de lo siniestro es fundamental para que la existencia de la obra de arte sea posible, ya que: “es condición y es límite: *debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado. No puede ser desvelado*” (Trías, 1982: 17). Su punto de partida es la categoría estética de lo bello desde la concepción grecorromana, junto con el cambio de paradigma que implica el pensamiento kantiano y romántico en su exploración del terreno de lo sublime, y concluye con una síntesis de lo bello y lo sublime en una única categoría:

Prevalece la presuposición, desde la antigüedad grecorromana, de que lo bello implica armonía y justa proporción [...]. Su unidad, frente a las estéticas que se abren paso a mediados del siglo xviii, radica en su coincidencia en rechazar del ámbito de lo bello cuanto implique o sugiera desproporción, desorden infinitud o caos. De hecho, limitación y perfección era, para el griego, una ecuación incuestionable. Maldad, fealdad, falsedad, irracionalidad era sinónimo de ilimitación e infinitud. Lo imperfecto y lo infinito eran lo mismo [...] en tanto el sentimiento de lo sublime puede ser despertado por objetos sensibles naturales que son conceptuados negativamente, faltos de forma, informes, desmesurados, desmadrados, caóticos (Trías, 1982: 19-20).

El sentimiento de lo sublime es un proceso mental dividido en cinco etapas: primero, el sujeto aprehende algo grandioso que le sugiere la idea de lo indefinido, de lo ilimitado y de lo caótico. Ante tal magnitud, se produce en el sujeto una suspensión de ánimo, que lo arroja a un sentimiento doloroso de angustia y temor. Luego, del sentimiento lastimoso nace una conciencia de la insignificancia frente a la magnitud inconmensurable. Después, en plena ambigüedad, entre dolor y placer, surge un goce moral resultante de la aprehensión de lo informe por medio de una idea de la razón (infinito de la naturaleza, del alma, de Dios). Finalmente, se cumple la mediación entre espíritu y naturaleza en virtud de la sensibilización de la infinitud. Gracias por el gozoso sentimiento de lo sublime, el infinito se hace finito. El sujeto percibe aquello que lo sobrepasa y que lo espanta (lo inconmensurable). Lo divino se hace patente a través del sujeto humano en la naturaleza (Trías, 1982).

La aportación más importante del filósofo español es su concepción de lo siniestro como una categoría estética, en relación con las nociones de lo bello y lo sublime.[7] Su hipótesis teórica —esbozada en líneas anteriores— sobre la esencia de la obra artística, que sintetiza las tres categorías, se describe en tres puntos interconectados. Primero, si lo bello no conlleva una referencia metonímica a lo siniestro, carece de la fuerza y vitalidad para ser bello. Segundo, lo siniestro debe estar presente mediante una elaboración metafórica para que no destruya el efecto estético.[8] Por último, siguiendo las ideas de Novalis, lo bello debe funcionar como un velo ordenado bajo el cual se presiente el caos (Trías, 1982). Antes de iniciar el análisis de *Relato soñado*, es imprescindible recuperar la siguiente cita:

En lo bello reconocemos acaso un rostro familiar, reconocible, acorde a nuestra limitación y estatura, un ser u objeto que podemos reconocer, que pertenece a nuestro entorno hogareño y doméstico; nada, pues, que exceda o extralimite nuestro horizonte. Pero de pronto eso tan familiar, tan armónico respecto a nuestro propio límite, se muestra revelador y portador de misterios y secretos que hemos olvidado por represión, sin ser en absoluto ajenos a las fantasías primeras urdidas por nuestro deseo; deseo bañado de temores primordiales (Trías, 1982: 41).

Para los objetivos perseguidos en esta investigación, el concepto de lo siniestro se abordará principalmente desde dos ángulos conectados entre sí: a partir de las vivencias personales del protagonista en su viaje nocturno y desde el espacio de la noche, que simboliza el campo del inconsciente.

Análisis de la novela

La narración inicia con una escena nocturna del ambiente familiar en donde la hija de Fridolin y Albertine lee en voz alta un pasaje de *Las mil y una noches*. La pequeña se queda dormida sobre el libro abierto y, después de mandarla a su habitación llevada de la mano de una muchacha del servicio, los padres inician una conversación rememorando los acontecimientos de la fiesta de disfraces a la que asistieron la noche anterior. Durante la fiesta, a ambos se les ofrece la posibilidad de cometer adulterio: a ella, con un desconocido melancólico de acento extranjero; a él, con dos señoritas vestidas de dominó de color rojo. Asimismo, hay que resaltar la manera en que el terreno de lo posible, de lo oculto, irrumpe en la cotidianidad del matrimonio, en apariencia feliz y pleno:

Las figuras evanescentes del salón de baile, tanto la del melancólico desconocido como las de las muchachas disfraces de dominós rojos, irrumpieron en la realidad; y aquellas experiencias insignificantes se vieron repentinamente rodeadas, de manera mágica y dolorosa, por la apariencia engañosa de oportunidades perdidas (Schnitzler, 2021: 9-10).

Desde el primer capítulo se abre un terreno ambiguo que difumina los límites entre la realidad y la fantasía, entre el sueño y la vigilia, que será propicio para la aparición de lo siniestro. Lo sucedido en la mascarada^[9] nocturna les remite a los personajes unas experiencias pasadas donde rozaron la posibilidad de la infidelidad, las cuales habían dejado olvidadas en algún rincón del inconsciente: a Albertine, el joven del maletín amarillo que vio el pasado verano cuando el matrimonio se encontraba en la costa danesa; a Fridolin, una bañista. La conversación despierta en él hondas dudas acerca de la fidelidad de su esposa, y, aún devorado por ellas, sale a una visita médica.

De esta manera, el protagonista entra en los reinos de la noche,^[10] la cual funciona como una metáfora del inconsciente en la que sus deseos reprimidos retornarán bajo diversas imágenes siniestras. La primera de estas será Marianne, hija del paciente fallecido, que además se encuentra comprometida con el joven Roediger, profesor de historia en la Universidad de Viena. En ese momento fantástico, cuando Marianne confiesa sus sentimientos, la muerte se hace presente para llevarse el alma del difunto; esa profunda unión entre Eros y Tánatos se verá a lo largo de toda la novela, convirtiéndose en uno de los motivos fundamentales que estructuran la obra. Además, esa oscuridad vuelve reales los deseos de Fridolin: “—No quiero irme de aquí. Incluso aunque usted nunca regresara, aunque yo nunca volviera a verlo, quiero vivir cerca de usted. / Él estaba más conmovido que asombrado; porque siempre había sabido que ella estaba enamorada de él o imaginaba que lo estaba” (Schnitzler, 2021: 25).

Después de redactar el certificado de defunción, Fridolin sale a la nocturna calle, donde la nieve se empezó a derretir. En ese momento, lo siniestro cruza el umbral y se apodera de la realidad del personaje principal de *Relato soñado*. El protagonista, gracias a un hechizo misterioso, siente una atracción irresistible por internarse en las oscuras callejuelas, huyendo del hogar. Al mismo tiempo, aquellos con quienes acababa de relacionarse de manera tangible se manifiestan ahora en formas ilusorias:

Las personas que allí quedaban, tanto las vivas como la muerta, le resultaban igualmente fantasmales e irreales. Él mismo parecía haber escapado, no tanto a una experiencia como a un hechizo melancólico por el que no debería dejarse dominar. El único efecto secundario que sintió fue una extraña renuencia a volver a casa (Schnitzler, 2021: 29).

Además, el narrador hace mención explícita de un peligro escondido en el aire de la noche: “Aquí y allá se sentaban parejas acurrucadas en bancos en penumbra, como si la primavera ya hubiera llegado realmente y el aire, engañosamente cálido, no entrañara peligro” (Schnitzler, 2021: 29-30). Después, la amenaza toma dimensiones tangibles; el acecho de la muerte vuelve a representarse, ahora a partir de la imagen de los jóvenes alemanes, que despiertan en Fridolin la posibilidad de batirse en duelo, todo enmarcado por la constante ambigüedad nocturna. También la imagen de la muerte se vuelve a unir al deseo, al placer:

Él nunca había pertenecido a una asociación, pero en su día se había batido a sable en varias ocasiones. En relación con este recuerdo de sus días de estudiante, le vino a la mente el episodio de las disfrazadas de dominó rojo que la noche anterior lo habían atraído al palco y que lo habían abandonado de manera tan intempestiva [...] pero debido a la tenue iluminación no le fue posible ver claramente sus fisonomías (Schnitzler, 2021: 31).

El receptor aprecia los argumentos del personaje en busca de justificar su actitud sumisa ante la presunta provocación y la posibilidad de morir en duelo. Este capítulo muestra la faceta contradictoria de lo siniestro: la cobardía de Fridolin y su miedo a morir, así como sus celos asesinos al yuxtaponer al joven danés del maletín amarillo sobre el rostro del estudiante:

Bueno, si volviera a encontrarse con aquel tipo, el asunto aún podría resolverse [...] no, realmente no estaba obligado a reaccionar ante semejante bravuconada de los estudiantes. Si ahora, por ejemplo, el joven danés viniera a su encuentro con Albertine..., pero bueno, ¡qué ocurrencias! Aunque... era como si ella hubiera sido su amante. Oh, sería un auténtico placer encontrarse frente a él en un claro del bosque de cualquier lugar y apuntar el cañón de una pistola a aquella frente con el cabello rubio lacio (Schnitzler, 2021: 33).

Otro elemento esencial para la conformación del relato es la manera en que se presentan los sucesos. Una poderosa fuerza desconocida arrastra al protagonista durante su viaje nocturno por los rincones de la ciudad. En consecuencia, todo ocurre de manera imprevista, sorprendente, repentina, sin que su voluntad interceda, lo que acentúa el carácter fantasmagórico y alucinatorio de la trayectoria. Esto se aprecia con claridad cuando el personaje llega al dominio de las prostitutas, en el que entablará un breve diálogo con Mizzi:[11] “De improviso, sin que se hubiera dado cuenta de ello, se encontraba en un estrecho callejón por el que solo unas pocas prostitutas merodeaban para atrapar hombres con quienes pasar la noche. ‘Fantasmagórico’, pensó” (Schnitzler, 2021: 33).

Al cruzar el umbral del inconsciente y sumergirse en las sombras, Fridolin se aleja de sus relaciones humanas y, con estas, de las obligaciones y responsabilidades que implican las convenciones sociales: “Y en esa sensación, aunque le hacía estremecerse un poco, había al mismo tiempo algo tranquilizador que parecía liberarlo de toda responsabilidad, más aún, desvincularlo de todas las obligaciones humanas” (Schnitzler, 2021: 34). A pesar de esto, y de forma paradójica, cuando entra a la estancia de Mizzi, el protagonista hace algo que solo resulta posible al encontrarse inmerso en un terreno fantástico, en donde impera una lógica contraria a la de la realidad y a la de la sociedad: los involucrados conversan con ternura durante unos minutos, sin entablar ninguna clase de contacto sexual.

El narrador confirma lo anterior cuando menciona que: “Desde la conversación en la tarde con Albertine sentía que se estaba alejando cada vez más del área familiar de su existencia hacia algún otro mundo lejano y extraño” (Schnitzler, 2021: 39). Otra imagen de lo siniestro se encuentra en el pianista Nachtigall,[12] antiguo conocido de Fridolin, quien funcionará en la lógica de la novela como guía-ayudante, pues lo introducirá en los lugares más recónditos del inconsciente, en donde los límites entre el amor, el deseo y la muerte se difuminarán hasta el extremo: “No para directores de banco y tipos semejantes, no, sino en todos los círculos posibles incluidos los más altos, tanto públicos como secretos” (Schnitzler, 2021: 45-46). En cierto punto del diálogo entablado entre los viejos conocidos, el protagonista afirma que el carácter amenazador del baile de máscaras secreto es lo que lo atrae irresistiblemente: “Déjame a mí. Ya sé que es peligroso, tal vez eso es lo que me atrae” (Schnitzler, 2021: 49). El personaje intuye que en esa fiesta privada se encontrará con algo, familiar y desconocido al mismo tiempo, y que es su destino toparse con ello.

Entonces, impulsado por el afán de conseguir una máscara y un disfraz para asistir al baile, Fridolin recurre a los servicios de Gibiser. Esta escena podría ser una de las más ambiguas y alucinatorias de *Relato soñado*, pues, junto a unos tenebrosos jueces de la Santa Fema, se presenta la figura de la pequeña Pierrette, en apariencia loca, que parece prostituirse a espaldas de Gibiser:

—Los caballeros —exclamó Gibiser— se quedarán aquí hasta que los entregue a la policía. —¿Pero qué ocurrencias tiene? —exclamaron ambos. Y como si solo fueran una boca—: No hicimos más que aceptar una invitación de la

señorita [...]. —Me tendrán que proporcionar más información. ¿O no vieron de inmediato que se trataba de una loca? (Schnitzler, 2021: 52).

La imagen de la indefensa Pierrette ante Fridolin encarna una inocencia perversa, ya corrompida, que podría relacionarse con su miedo paterno de perder a su hija ante un hombre ajeno, así como con un oculto y siniestro deseo incestuoso:

Él habría preferido quedarse o llevarse a la pequeña con él, donde fuera y con las consecuencias que hubiera tenido. Ella lo miró seductora e infantil, como hechizada. Los jueces de la Fema, al final del pasillo, seguían hablando excitados [...] pero hizo todo esto como si lo obligara, porque cada vez más sentía que era su deber quedarse y estar junto a la pierrette, que corría un peligro inminente (Schnitzler, 2021: 53-54).

Más tarde, el protagonista vuelve a encontrarse con el pianista Nachtigall; armado con su máscara y su disfraz, recibe la contraseña secreta para acceder a la mascarada privada y, montado en un carruaje con forma de carroza fúnebre, recorre la ciudad hasta traspasar sus límites. Ese recorrido simboliza un viaje introspectivo hacia las esferas más ocultas del inconsciente. Schnitzler recurre a la imagen, de tintes casi demoniacos, del baile de máscaras para representar aquello ubicado más allá de los límites de la realidad objetiva:

Todavía podía sentir el aroma de rosas y polvo que exhalaban los pechos de la pierrette. “¿Qué novela extraña estoy viviendo? —se preguntó— No debería continuar, tal vez no sea prudente. ¿Realmente dónde estoy ahora?”. El camino ascendía entre modestas casas de campo en una suave pendiente. En ese momento le pareció que ya sabía dónde se encontraba. Años atrás, sus paseos le habían traído a veces por aquella zona: le debían de estar llevando por Galitzinberg. Allá abajo, a su izquierda veía la ciudad borrosa en la niebla y en la que brillaban miles de luces. Detrás de él escuchó el ruido de unas ruedas sobre el pavimento. Se asomó por la ventana y miró hacia atrás. Dos coches le seguían, extremo que le agradó, pues así no daría nada que sospechar al fúnebre cochero [...] El coche se detuvo. “¿Qué pasaría —pensó Fridolin— si no saliera del coche y me volviera de inmediato? Pero ¿Adónde? ¿Con la pequeña pierrette? ¿Con la puta de la Buchfeldgasse? ¿Con Marianne, la hija del difunto? ¿A casa?” Y con un ligero escalofrío se dio cuenta de que no había ningún lugar que ansiara menos. ¿O sería porque ese camino le parecía el más lejano? “No, no puedo volver —se dijo— Adelante en mi camino, aunque me lleve a la muerte” (Schnitzler, 2021: 56-57).

En esta bizarra y casi diabólica mascarada, en la cual Fridolin vive un efímero y turbulento amor con una extraña mujer enmascarada que se afana por salvarlo de una posible e insinuada muerte,[13] se aprecia la afirmación de De la Rica (2006: 97): “Empujado por el deseo, Fridolin ha terminado en medio de lo siniestro”. En esta relación entre Eros y Tánatos se describe al deseo y su cara oculta, es decir, el peligro mortal que podría conllevar el placer. Al inicio del baile, el protagonista presencia una escena de matices sacros y luego, a la vez que aparecen unas mujeres desnudas, sufre una conversión gracias a las salvajes notas de Nachtigall, el ruiseñor mágico que hace desaparecer los peligros del día. En resumen, Schnitzler desvela la cara oculta de lo sagrado, revelando un espectáculo mundano y profano:

El canto iba creciendo maravillosamente y el armonio desgranaba una nueva melodía que ya no era religiosa, sino mundana, exuberante y poderosa como si surgiera de un órgano; Fridolin, mirando a su alrededor, notó que todas las monjas habían desaparecido y que solo había monjes en el salón [...] la habitación de enfrente destellaba en una claridad cegadora, y mujeres inmóviles, todas con velos oscuros en sus cabezas, frentes y cuellos, y negras máscaras puntiagudas sobre la cara, estaban completamente desnudas. Los ojos de Fridolin vagaban ansiosos de unas figuras exuberantes a otras más esbeltas, de unas figuras delicadas a otras ya maduras pero todavía espléndidas (Schnitzler, 2021: 61).

Esta suerte de danza macabra, organizada por alguna indefinida clase de secta, se prolonga hasta el momento en que se descubre la verdadera identidad del protagonista, el cual no puede permanecer en ese lugar al no poseer una contraseña específica. Para él, la imagen de la mujer enmascarada representa el ideal amoroso supremo, que él mismo desconocía, pero se le revela esa noche en la que el inconsciente se manifiesta en la superficie de la vida. Esa mujer misteriosa sacrifica su vida para salvar a Fridolin, en una actitud con reminiscencias cristianas. Sumado a ello, lo expulsan del salón en el preciso instante en que el rostro de la mujer se le revelaría:

—¡Abstente! —exclamó la monja—. ¡Te arruinarías tú sin salvarme a mí! ¡Vete! —Y volviéndose hacia los demás—: Aquí estoy, a su entera disposición. Como por arte de magia, el vestido negro se deslizó de su cuerpo y allí estaba ella en todo el esplendor de su blanca desnudez; echó mano al velo que estaba enrollado alrededor de su frente, cabeza y cuello, y con un maravilloso movimiento circular lo desató. El velo cayó al suelo y su oscuro cabello descendió sobre los hombros, el pecho y la espalda, si bien antes de que Fridolin pudiera captar la imagen de su rostro, fue agarrado por unos brazos irresistibles, arrancado y empujado hacia la puerta (Schnitzler, 2021: 70).

La cita de arriba resulta profundamente interesante ya que permite apreciar la actitud irónica y juguetona de Schnitzler: a pesar de estar en el ámbito de la fantasía, donde lo imposible y lo irreal se vuelven realidad, el protagonista no puede admirar el rostro de su heroína, como si fuese una verdad perteneciente a un ámbito al que el ser humano nunca podrá acceder: “Schnitzler was dubious as to the possibility of ascertaining truth.[...] There was only one great and terrible and incomprehensible reality: death. For Schnitzler, reality was encompassed in three words: illusion, mortality and futility” (Reichert, 1963: 96).

Desde ese punto, el resto de la novela se desarrolla a partir de la búsqueda frenética de Fridolin para reencontrarse con esta mujer extraña y heroica. Impulsado por una fuerza ajena, poderosa y desconocida, regresa a su hogar después de su nocturna odisea onírica, dudando acerca de la factibilidad de las aventuras experimentadas:

¿No tendría fiebre? ¿No sería que en ese momento estaba ya en casa, en la cama, y todo lo que pensaba que había experimentado no había sido más que un delirio? Fridolin abrió los ojos lo más que pudo, se frotó la frente y las mejillas y se buscó el pulso. No lo tenía acelerado. Todo estaba bien. Estaba completamente despierto (Schnitzler, 2021: 75-76).

Antes de concluir esta breve disertación sobre las imágenes de lo siniestro en *Relato soñado*, se analizarán otras dos cuestiones esenciales para la interpretación de la obra. Primero, el sueño que tiene Albertine mientras su esposo pasa toda la noche errando por la ciudad. En la narración onírica de su sueño se aprecian los deseos ocultos y desconocidos de Albertine; en un primer momento, los protagonistas se encuentran en un idilio paradisiaco, enmarcado por un profundo y purísimo amor, imposible de existir en el plano consciente:

Pero así como ese sentimiento anterior de horror y vergüenza fue mucho más allá de todo lo imaginable en la vida de vigilia, ciertamente no hay nada en nuestra existencia consciente que iguale la relajación, la libertad, la felicidad que ahora sentía en el sueño. Y nunca dejé de pensar en ti ni por un momento (Schnitzler, 2021: 84).

Sin embargo, esta primera impresión cambia de repente. La princesa de aquel reino maravilloso es rechazada, en palabras de Albertine, por la absurda fidelidad de Fridolin, quien sacrifica su vida con tal de mantener impoluta su relación marital. De nuevo, en la novela aparece una imagen de reminiscencia cristiana para enmarcar el motivo del sacrificio:

Era si querías ser su esposo y príncipe del país. Y cuando te negaste de nuevo, desapareció de repente, pero al mismo tiempo vi que erigía una cruz para ti; no en el patio, no, en el prado infinito, sembrado de flores, donde yo descansaba en los brazos de un amante, entre todos los demás amantes [...]. Entonces deseé que al menos escucharas mi risa, especialmente mientras te crucificaban. Y así fue como me reí, tan estridente y fuertemente como pude. Esa fue la risa, Fridolin, con la que me desperté (Schnitzler, 2021: 86-87).

El sueño de Albertine revela algo oscuro, siniestro y desagradable: sus anhelos de cometer adulterio. El protagonista encuentra esto tan distinto a la mujer ideal y misteriosa que se sacrificó por él, que sale de casa para tratar de encontrarla, acometiendo una fría venganza por el adulterio de su esposa.[14] Sin embargo, cuando regresa durante el día a los espacios de la noche fantástica anterior, encuentra todo cambiado, lo cual provoca en el personaje una intensa duda sobre la realidad de lo vivido. Además, la perspectiva desde la cual el receptor presencia todos los sucesos de la novela es la de Fridolin, por lo que su confusión también embarga al lector:

Por ejemplo, ¿cuándo se vuelve de los sueños? Por supuesto, uno recuerda..., pero ciertamente hay sueños que uno olvida por completo y de los cuales no queda nada más que un misterioso estado de ánimo, una misteriosa somnolencia. O solo se lo recuerda más tarde, mucho más tarde, y ya no se sabe si ha experimentado algo o solo se ha soñado. ¡Solo...solo...! (Schnitzler, 2021: 105).

Por último, se debe estudiar la escena del depósito de cadáveres. Después de su viaje diurno, desengañado, Fridolin termina en el depósito de cadáveres, pues leyó en el periódico la noticia acerca del asesinato, en extrañas circunstancias, de una misteriosa mujer de alcurnia. Él considera que esta víctima podría ser su amada nocturna, asesinada por la sombría secta del baile de máscaras. Agregado a esto, cobra conciencia de la identidad de la mujer y, desde las profundidades del inconsciente, se le presenta el rostro de Albertine unido al cuerpo desnudo de la mujer fantasmal: “Sí, es más, solo ahora se dio cuenta con un estremecimiento de que era su esposa la que había tenido ante sus ojos como la mujer que estaba buscando” (Schnitzler, 2021: 113). Esto puede interpretarse como la difuminación total de los límites entre realidad y fantasía: el rostro de Albertine se une al cuerpo fantástico.

Cuando Fridolin se enfrenta a la mujer anónima fallecida, a quien casi besa, arrebatado por un impulso de amor mórbido y lúgubre, se llega a la cumbre de los motivos fundamentales del texto de Schnitzler. Por un lado, como consecuencia de la imagen del cadáver, se aprecia la estrecha relación dialógica entre la muerte y el deseo, únicas verdades absolutas para el escritor vienés: “Schnitzler said that he wrote of timeless topics, of love and death. These indeed are the core of his work, —with multifaceted variations such as befits an imaginative mind” (Foltin, 1963: 38). Asimismo, la imagen del cadáver lleva al extremo la ambigüedad del juego literario entre realidad y fantasía, representado de forma metafórica a partir de los juegos entre la sombra y la luz de la linterna eléctrica:

Y de nuevo colocó suavemente la cabeza sobre la mesa y dejó vagar la mirada por el cadáver, guiado por el resplandor errante de la linterna eléctrica. ¿Era su cuerpo, el maravilloso y espléndido cuerpo que tan dolorosamente anhelaba ayer? [...] Todo esto fue desapareciendo en la oscuridad a medida que el cono de luz de la linterna eléctrica cubría el camino de regreso a distinta velocidad hasta que finalmente se posó temblando sobre el pálido rostro. Sin quererlo, como forzado y guiado por una fuerza invisible, Fridolin tocó la frente, las mejillas, los hombros, los brazos de la difunta con ambas manos; luego entrelazó sus dedos con los de la muerta como en un juego de amor, y rígidos como estaban, le pareció como si quisieran moverse para agarrar los suyos. Sí, le pareció como si una distante mirada sin color se dirigiera hacia la suya, bajo los párpados medio cerrados; y como atraído mágicamente, se inclinó hacia ella (Schnitzler, 2021: 118-119).

Este juego de ambigüedad queda inconcluso al final de la obra. En el último diálogo de la novela, entablado por los esposos, la verdad continúa siendo relativa, al preguntarse si se encuentra en la realidad o en los terrenos de la fantasía, del sueño. Dicha cuestión no obtiene respuesta clara, pues el ser humano es incapaz de aprehenderla, y esa será una incertidumbre constante en el futuro del matrimonio:

—Estar agradecidos al destino; creo que hemos salido indemnes de todas esas aventuras, las reales y las soñadas. — ¿Estás segura de ello? —preguntó él—. Tan segura como presiento que ni la realidad de una noche, ni siquiera la realidad de toda una vida humana pueda significar su verdad más íntima. —Y ningún sueño —suspiró él suavemente— es completamente un sueño. Ella tomó su cabeza con ambas manos y la apretó íntimamente contra su pecho. — Ahora estamos bien despiertos —dijo— para largo tiempo (Schnitzler, 2021: 125).

Conclusiones

A lo largo del presente artículo, siguiendo las peripecias del protagonista de la novela, se demostró cómo Schnitzler representa literariamente lo siniestro en algunas imágenes, metáforas o metonimias del relato. Dicho concepto también aparece en el espacio en el que se desarrolla la obra y en las vivencias de los personajes, con lo que se muestra su importancia para el estudio de *Relato soñado*. Se enfatizaron los acontecimientos y las escenas del primer viaje nocturno de Fridolin, pues se estima que en esta travesía se encuentran los ejemplos más lúcidos y claros.

Es interesante que tanto Fridolin como Albertine experimentan un viaje onírico durante esa noche fantasmagórica. El primero realiza una travesía física, mientras la segunda viaja a partir del sueño. En ambos

movimientos se encuentran las fijaciones inconscientes, siniestras, de los dos. Como se mencionó, Fridolin termina en el depósito de cadáveres, espacio en donde se enfrenta a su deseo más oculto e insospechado: una mujer dispuesta a morir por él. Esto se simboliza en el cuerpo sin vida, el cual vincula a Albertine con la extraña mujer del baile de máscaras, en una imagen que manifiesta a la perfección la unión entre Eros y Tánatos, motivo esencial de la obra de Schnitzler. Por su parte, la protagonista sueña con la muerte de Fridolin, quien se sacrifica con tal de mantener su fidelidad sin mancillar, y es martirizado en la cruz cristiana mientras ella le es infiel, una infidelidad desbordada, en la que aparece el deseo de él a través de la provocación de los celos.

Esta disertación es solamente una muestra de cómo se puede analizar una de las novelas de Arthur Schnitzler a partir de la aplicación de la terminología freudiana o psicoanalítica, en este caso, el concepto teórico de lo siniestro. Aunque no es extraño en el ámbito de la germanística, este proyecto conlleva una dosis de novedad y aportación científica en el área de los estudios literarios en castellano y en inglés, ya que desde estas lenguas, el trabajo del escritor vienés se ha tratado en menor medida; por ello la bibliografía disponible resulta insuficiente. Se concluye este trabajo esperando que, en el futuro, a esta investigación la sucedan otras enfocadas en recuperar y reinterpretar la obra de un escritor tan clásico y canónico como Arthur Schnitzler.

Referencias

- Chevalier, J. y A. Gheerbrant (1969). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Cifre, P. (2016). “Tensiones entre literatura y psicoanálisis. Los recelos de Freud frente a su ‘doble’, Arthur Schnitzler”. *Tropelías*, núm. 25, pp. 147-158.
- De la Rica Aranguren, Á. (2006). “Sobre Arthur Schnitzler y la novela soñada”. *Revisiones: revista de crítica cultural*, núm. 2, España, Universidad de Navarra, pp. 91-100.
- Deleyto, C. (2005). “De máscaras, puntos de vista y fantasías sexuales, relato soñado y Eyes Wide Shut”. *El cuento en red: estudios sobre la ficción breve*, núm 12, otoño, pp. 67-75.
- Ehlert, K. (1991). *Historia de la literatura alemana*. Madrid: Cátedra.
- Foltin, L. (1963). “The Meaning of Death in Schnitzler’s Work”. En Reichert, H. y H. Salinger (eds.). *Studies in Arthur Schnitzler* (pp. 35-44). Carolina del Norte: University of North Carolina Press.
- Freud, S. (2008). *Lo siniestro*. Barcelona: Olañeta.
- Kolkenbrock, M. (2018). *Stereotype and Destiny in Arthur Schnitzler’s Prose: Five Psycho-Sociological Readings*. Nueva York: Bloomsbury.
- Modern, R. (1972). *Historia de la literatura alemana*. México: fce.
- Muñoz Arteaga, V. (2008). “Crisis del pensamiento en la literatura occidental”. *Arte, individuo y sociedad*, núm. 20, España, Universidad Complutense de Madrid, pp.95-106.
- Reichert, H. (1963). “Nietzsche and Schnitzler”. En Reichert, H. y H. Salinger (eds.). *Studies in Arthur Schnitzler* (pp. 95-107). California del Norte: University of North Carolina Press.
- Spector, R. (1963). “Observations on Schnitzler’s Narrative Techniques in the short Novel”. En Reichert, H. y H. Salinger (eds.). *Studies in Arthur Schnitzler* (pp. 109-116). Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Schnitzler, A. (2021). *Relato soñado*. Madrid: Alianza.
- Trías, E. (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral.

Notas

1 Profundizando sobre esta asunto, De la Rica (2006: 92) dice que: “Schnitzler es uno de los grandes retratistas del finis Austriae y de los cambios que se produjeron en una determinada época en una o en varias clases sociales. Refleja admirablemente el ocaso de la aristocracia habsbúrgica, con todo su cortejo de miseria monetaria y moral, y la aparición simultánea de una clase burguesa ambiciosa, snob y falsamente cosmopolita”.

2 Acerca de este punto, Foltin (1963: 35) explica: “In the popular image the name of Arthur Schnitzler immediately conjures up visions of old Vienna prior to World War I, the gay metropolis with its dashing lieutenants of the Imperial Army, its fashionably dressed ladies of high society, and their counterparts [...] who live in the suburbs in modest dwelling and who are as refreshing as the rain-washed lilac bushes in their gardens [...] subsequently another trend followed in Schnitzler-criticism which might be called, for lack of a better name, psychologism”.

3 De la Rica (2006: 97) hace la siguiente puntualización: “Esta dialéctica entre unidad y multiplicidad, fidelidad y ruptura, avance y retorno, es lo que marca el eje narrativo con la larga salida nocturna del marido que finalmente volverá describiendo el mismo círculo que Ulises hacia el tálamo matrimonial [...] empujado por el deseo, Fridolin ha terminado en medio de lo siniestro”.

4 Freud (2008: 23-24) define el concepto del doble de la siguiente manera: “Aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas [...] en este se desarrolla paulatinamente una instancia particular que se opone al resto del yo, que sirve a la autoobservación y a la autocrítica, que cumple la función de censura psíquica, y que nuestra consciencia conoce como conciencia”.

5 Sobre la repetición compulsiva, Freud (2008: 26) explica que: “la actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repetición [...] inherente, con toda probabilidad, a la esencia misma de los instintos, provisto de poderío suficiente para sobreponerse al principio del placer”.

6 Esta idea será fundamental para el presente trabajo por las temáticas que Schnitzler explota en su novela, ya que representa: “que lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado” (Freud, 2008: 30).

7 Eugenio Trías lleva a cabo una lectura e interpretación filosófica profunda del texto *Das Unheimliche* de Freud, y llega a las siguientes conclusiones: “Produce, pues, el sentimiento de lo siniestro la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido. Siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real; es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida. En el intersticio entre ese deseo y ese temor se cobija lo siniestro potencial, que al efectuarse se torna siniestro efectivo. Lo fantástico encarnado: tal podría ser la fórmula definitoria de lo siniestro” (1982: 35-36).

8 Siguiendo las ideas kantianas, el límite del efecto estético es el asco, lo repugnante, por lo que lo siniestro no se puede mostrar de manera directa y transparente en la obra artística: “Tras las cortinas está el vacío, la nada primordial, el abismo que sube e inunda la superficie (abismo es la morada de Satanás). Tras la cortina hay imágenes que no se pueden soportar, en las cuales se articulan ante el ojo alucinado del vidente visiones de castración, canibalismo, despedazamiento y muerte, presencias donde lo repugnante, el asco, ese límite a lo estético trazado por la Crítica kantiana, irrumpen en toda su espléndida promiscuidad de oralidad y excremento. Ese agujero ontológico queda así poblado de telarañas de imagen que muestran ante el ojo atónito, retornado a sus primeros balbuceos visuales, las más horribles y espeluznantes devoraciones, amputaciones y despellejamientos (Trías, 1982: 42-43).

9 En la presente obra de Schnitzler la máscara carnavalesca revela tendencias o conductas moralmente inferiores (como lo sería el adulterio), “satánicas”, “demoniacas”, en suma, siniestras por ser inconscientes y ocultas, por formar parte del ámbito de lo desconocido y secreto: “la máscara exterioriza a veces también las tendencias demoníacas [...] es sobre todo en las máscaras carnavalescas donde el aspecto inferior, satánico, se manifiesta [...] no esconde, sino que revela por el contrario tendencias inferiores que trata de poner en fuga” (Chevalier y Gheerbrant, 1968: 1687).

10 Para sustentar esta idea es necesario recuperar la definición simbólica de esta: “entrar en la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras. Es la imagen de lo inconsciente, lo cual se libera en el sueño nocturno” (Chevalier y Gheerbrant, 1969: 1831).

11 El nombre de la prostituta, Mizzi, se tradujo del alemán Missy, palabra que significa ‘Señorita’, cuestión sumamente interesante, pues la prostituta se convierte en señorita bajo el marco de la noche fantástica.

12 La traducción del alemán del nombre de *Nachtigall* sería ‘ruiseñor’. Simbólicamente, el ruiseñor “es el mago que hace olvidar los peligros del día [...] muestra de manera conmovedora, en todos los sentimientos que suscita, el lazo íntimo entre el amor y la muerte” (Chevalier y Gheerbrant, 1969: 2185).

13 En cierto punto, esta misteriosa mujer afirma lo siguiente: “-No se vuelva hacia mí. Todavía está tiempo de irse. Usted no pertenece a esto. Si le descubren, lo va a pasar mal” (Schnitzler, 2021: 59).

14 La siguiente cita es esclarecedora sobre este punto, pues refleja las conclusiones de Fridolin sobre Albertine: “Todas son iguales- pensó con amargura-, y Albertine es como todas, la peor de todas. Me separaré de ella. Nuestra relación nunca volverá a recomponerse” (Schnitzler, 2021: 95).