

Sobre Arthur Schnitzler y La novela soñada

Álvaro de la Rica

—*¿Qué quieres que sea el día de mañana? —le pregunta Canetti a su madre, ya para entonces viuda.*

—*Lo mejor es ser escritor y médico —dijo ella.*

—*¡Eso lo dices por Schnitzler!*

—*Un médico hace el bien, un médico ayuda de verdad a la gente.*

—*¿Como el doctor Weinstock?*

Era una pregunta artera —continúa Canetti—, yo sabía que ella no soportaba a nuestro médico de cabecera porque intentaba siempre abrazarla.

—*No, no como el doctor Weinstock. ¿Crees que es un escritor? No piensa en nada. Sólo piensa en su placer. Un buen médico entiende también algo de las personas. Puedes muy bien ser un escritor y no escribir tonterías.*

—*¿Como el profesor? —pregunté, consciente de lo peligroso que se estaba poniendo el asunto.*

—*No es necesario que sea como el profesor —dijo ella—, sino como Schnitzler.*

—*Entonces, ¿por qué no me permites que lo lea?*

Ella no contestó a esta pregunta”.

Los lectores de Canetti recuperamos, en esta anécdota, la complejidad del escritor de Rustschuk, la serpenteante manera que tiene de describir un mundo lleno de sutilezas, de crueldades, de trampas. A Canetti hay que leerlo despacio porque ofrece, más allá de la información narrativa, muchos otros planos que indican una posición moral o literaria concreta.

Un niño sefardí y austriaco, a comienzos del siglo XX, advierte en las novelas de Schnitzler una terrible amenaza: teme que su madre haya quedado prendada de alguien a quien no le está permitido leer. “La irrupción de aquellos libros desconocidos en la vida de mi madre me producía temor. La figura de un escritor del



que no me estaba permitido leer ni una sola línea y al que no conocía. Nunca he temido tanto a un escritor como entonces temí a Schnitzler”.

El autor más representativo de la *décadance* austríaca de comienzos de siglo, el gran retratista de la época áurea del modernismo vienés, el mejor analista moderno de la pasión erótica queda vedado a los ojos de un niño al que, no obstante, se le presenta como un modelo a seguir.

Supongo que se advierte la contradicción: cómo no recordar a propósito de este escrito al Platón pedagogo del inicio de *República*, del libro II en concreto, donde al hablar de las condiciones que han de reunir los guardianes de la *polis* afirma que los poetas debían presentar modelos o paradigmas a los jóvenes, pero dice también que éstos debían abstenerse de imitarlos, y hasta de leerlos, para de este modo permanecer libres ante la poderosa tradición, ajenos a una actividad de mera imitación que precisamente partía en dos los espíritus: cualquier copia implica un desdoblamiento, pérdida de la preciada unidad, cuando no abierta degradación.

La madre de Canetti le ofrece el modelo de Schnitzler, un modelo escindido y doble —médico/escritor— al tiempo que le prohíbe la lectura de sus libros. Si Canetti afirma que nunca ha temido tanto a un escritor como a Schnitzler se refiere quizás al miedo a la escisión, significa el rechazo de un modelo incapaz de reflejar una unidad permanentemente ansiada. Con estas palabras de Canetti sobre Schnitzler, comentadas bajo la poderosa luz del genio griego, podemos arriesgar una interpretación de la obra de Arthur Schnitzler.

Aunque había escrito algunas obras menores —un ensayo titulado *Das Liebelied der Ballerine* (1880)—, se puede decir que su carrera comienza en 1891 con la

publicación del ciclo teatral *Anatol*, prologado en verso por Loris, o sea su amigo Hugo von Hofmannsthal. Hasta 1893, año en el que muere su padre, permanece activo como médico laringólogo. Forma parte del grupo *Jung-Viena*, afincado en el café Griendsteil y patrocinado por el crítico Herman Bahr, junto al propio Hofmannsthal, a Krauss, Peter Altenberg, Beer Hoffman o Félix Salten.

Aunque comienza por entonces una época productiva con obras como *La cacatúa verde*, *Berta Garlan* o *Paracelsus*, Schnitzler despega hacia 1900 —el año en que Freud publica *La interpretación de los sueños*— cuando escribe *El ciego Jerónimo*, *El teniente Gustl* y el ciclo *Reigen* (*El corro* o *La ronda*).

La aparición de *Leutnant Gustl* recientemente traducido al español por Juan Villoro, (Acantilado, 2006) y la difusión, en un círculo secreto de amigos, de copias del manuscrito de *Reigen* suponen un escándalo en la sociedad vienesa y le confieren cierta notoriedad. El ejército le instruye un proceso de honor y queda despojado de su rango de oficial en la reserva. Las representaciones de *La ronda*, publicada en libro en 1903 por la editorial Weiner Verlag, fueron prohibidas en todos los escenarios del imperio, llegándose a instruir procesos judiciales contra los que osaron desafiar la prohibición, procesos que por cierto fueron sobreesidos posteriormente en todos los casos.

Schnitzler estaba lejos de ser un provocador. El *affaire Reigen*, con la banalización de la obra que llevaba acarreada el escándalo —*Reigen* fue imitada y parodiada hasta la extenuación, liberándose una explosión de ordinariéz pornográfica entre varios autores de segunda fila— le espantó. Schnitzler decidió prohibir definitivamente la representación de una obra que contenía una

interesante inquisición sobre la condición humana pero que había sido malinterpretada de forma burda.

Schnitzler se opuso con decisión a la Guerra del 14 (basta leer su ensayo *Y algún día volverá la paz*, que comienza con el conocido: “Conciencia nacional: necio griterío”). Este hecho, unido a su talla poética, contribuyó de manera decisiva a que fuese respetado después de la guerra por la pujante generación de los Zweig, Roth, los dos Mann o Herman Hesse. Desde este punto de vista se pueden leer las cartas cruzadas con Stefan Zweig a partir de 1907-1908 (Paidós, 2004).

Schnitzler produce entonces un conjunto de obras teatrales apreciables como la también prohibida *Professor Bernhardi* (ante el lecho de un moribundo, un sacerdote y un médico se disputan al enfermo en medio del deprimente caos del sistema austríaco). Todo ello, la guerra, los problemas con la censura, los cambios y las tensiones políticas derivados de la derrota, la edad (Schnitzler ronda por entonces los sesenta años), el divorcio de su mujer Olga en 1921, el suicidio de su hija en Venecia pocos años después, hacen mella en el escritor. No obstante, del periodo posterior a la contienda sale un conjunto de relatos de una perfección, profundidad y madurez nada habituales: los que dedica a Casanova de 1919 y 1920, *Fraülein Else* de 1924, *Traumnovelle* de 1925 en la que me voy a centrar, *Una partida al alba* de 1926, e incluso la última, *La huida a las tinieblas* de 1931, casi todas ellas traducidas al castellano y al catalán por el impulso de Jaume Vallcorba.

Arthur Schnitzler tuvo a mi juicio talento narrativo, aunque muchas de sus historias las escribiera para el teatro. Tenía gracia para la recreación de escenas —secuencias narrativas en las que el tiempo de la narración es idéntico al tiempo de la historia o al tiempo real—, para

la escritura de diálogos por tanto, pero no poseía una visión teatral propiamente dicha: sus obras no aportan innovaciones decisivas en aspectos como la espacialidad o el dinamismo teatral.

En *Anatol* huye de un planteamiento rectilíneo y construye el conjunto mediante una sucesión seriada de escenas y situaciones únicas, de obras de un solo acto —*Einakter*— que después se yuxtaponen creando por asociación un todo significativo. La importancia de ese primer intento viene del interés temático de las historias que aparecen sobre la escena, de la agudeza de la descripción psicológica de los personajes y de la coherencia y audacia de su antropología.

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. Pone en pie un mundo grandilocuente, adornado de un brillo de bengala, un mundo de ámbitos cerrados, inspirados en una doble moral, un mundo frívolo y exhibicionista, el mundo del permanente *mélange* lingüístico, de los cambios de nombre propio —muy común entre los judíos que se apresuraban a germanizarlo, sin ir más lejos su familia, sólo una generación atrás, se llamaba Zimmermann—, de la obsesión por distraerse, del mundo del baile y del sport, del tenis y del excursionismo, el mundo de la seducción fácil y del duelo como forma de solucionar las falsas cuestiones de honor, un mundo occidentalizante que reniega del oriente al que pertenece y en especial de su raíz semita; ese mundo inmortalizado más tarde por Zweig en los primeros



capítulos de *Die Welt von Westeren* y evocado por Eliot en los primeros versos de *The Waste Land*.

Pero Schnitzler no es ni será leído, como afirmó Heinrich Mann en su homenaje póstumo, por ese aspecto por brillante que sea. Pienso que no es sólo al retratista al que buscamos, sino al vate que a través de unas circunstancias históricas concretas supo expresar alguna de las verdades de los hombres.

Tomemos como ejemplo el ciclo de *Reigen*. Cada uno de los actos del ciclo pone en juego a una pareja en pleno ritual erótico. Sobre la escena sexual, eludida en el texto por unos gruesos guiones horizontales, relucen los mil y un vericuetos de la atracción humana, del acercamiento y el rechazo, de la entrega y la dilación sexual, del hartazgo y el abandono, la desesperación y el olvido.

En el primer acto comparecen una prostituta y un soldado que irán pasando de mano en mano la simiente del deseo; como en las Danzas macabras de finales del siglo XIV en las que se inspira estrechamente, todos los personajes forman parte de un juego circular: todos guardarán su turno y se pasarán el testigo como en una lasciva carrera de relevos. En el acto final el conde se encuentra con la prostituta de la escena inicial en un auténtico canto de cisne de un mundo que se acaba.

Como ha señalado Miguel Angel Vega, en su introducción a la traducción española (Cátedra, 1996 y 2004), “el placer y la búsqueda de sus registros más inconscientes imperan en los encuentros y desencuentros de esas máscaras sociales que llamamos personas. Son esas máscaras, sociales y vitales —la prostituta, el soldado, la muchachita ingenua, el marido, etc.— no sus hipótesis personales —Karl, Robert, Leocadia, Fraülein Marie— las protagonistas de esta serie de *Einakter* que proponen el *poder igualatorio del sexo*”.

Por medio de una completa recreación de una determinada sociedad, de cada uno de sus estamentos y clases, de las máscaras sociales, de los tipos que conforman las personas que la habitan, Schnitzler propone una verdad que tiende a superar la cristalización de unas determinadas formas sociales.

Algo similar ocurre en la novela *El camino hacia lo abierto* (1907). En ella se traza el retrato de una nueva generación de vieneses enfrentada con el inminente colapso del mundo de sus padres. Mediante la descripción de un grupo amplio de figuras, muchos de ellos judíos, se ilustran las posibilidades abiertas en la sociedad posliberal. Aparecen delineados el socialismo, el sionismo, el militarismo pero, como ha escrito Carl E. Schorske en *Viena Fin-de-siècle* (1981), lo más interesante es comprobar, una vez más, cómo los personajes “forman y mantienen relaciones sociales y amorosas con relativa facilidad a través de las barreras intelectuales e ideológicas que les dividen, como si estuvieran unidos por un reconocimiento tácito del carácter parcial y provisional de todas las posturas, de todos los valores, de su mundo desestructurado”.

Por encima de las circunstancias concretas, de las diferencias que identifican los diversos modos de estar en el mundo, Schnitzler descubre y muestra los elementos que unen, el denominador común, no sólo de una generación determinada, sino de toda la condición humana. La doblez y la hipocresía social, su relación inversa con la actividad sexual como ámbito privilegiado de liberación de los afectos y la intimidad, el permanente juego del reconocimiento propio entre el deseo y el sueño son algunos de los ejes sobre los que discurre un discurso narrativo que, por eso mismo, se ha vinculado con el pensamiento de Sigmund Freud.

Se ha afirmado, con evidente exageración, que Freud y Schnitzler eran almas gemelas, que respiraban por la misma herida. Las novelas del escritor vendrían a ser un trasunto de las teorías del científico, que a su vez se habría inspirado en la narrativa schnitzleriana para armar una parte de su sistema interpretativo, en particular en lo referente a la proyección a través del sueño y a la omnipresencia, en cada aspecto del actuar humano, de la pulsión erótico-sexual.

La famosa carta que Freud envió con motivo del sesenta cumpleaños del escritor sería la confirmación de este estrecho parentesco. No es para menos si nos atenemos a la literalidad de la carta de Freud. Se trata de una auténtica confesión sobre la que se pide además la mayor discreción: el contenido de su confidencia está destinado a permanecer en el ámbito de la estricta intimidad de los correspondientes.

Freud se pregunta en la carta por qué durante años ha resistido la tentación de darse a conocer personalmente al escritor. “¿Por qué, en todos estos años, jamás he intentado trabar amistad o charlar con Ud.?” Como ocurre a menudo con el inquilino de Bergasse 19, todo parte de un enigma, pero al final la aparente solución nos lleva de cabeza a un terreno más misterioso aún. Es el propio Freud quien contesta a la pregunta: “Creo que le he evitado porque sentía una especie de miedo a encontrarme con mi doble”. Freud escribe *Doppelgänger*, o sea espíritu gemelo, *sosias*, *alter ego*.

A esta conocida afirmación le sigue una interesante aproximación sintética a la obra de Schnitzler:

“Su determinismo y su escepticismo —la gente lo llama pesimismo—, su preocupación por las verdades del inconsciente y de las pulsiones del hombre, su destrucción de las seguridades culturales-convencionales

de nuestra sociedad, su adherencia a los pensamientos sobre la polaridad del amor y la muerte, todo esto me conmueve con una inquietante familiaridad. Así he llegado a formarme la impresión de que su intuición —o más bien una autoobservación detallada— le han permitido llegar a lo mismo que yo he descubierto sólo mediante un laborioso trabajo de observación de otras personas. Estimo que, en el fondo, su naturaleza es la del explorador de profundidades psicológicas...”

En realidad el famoso doctor, que había leído a conciencia al novelista, completa su confesión en su ensayo *Sobre lo siniestro* (*Das Unheimliche*, 1919). Freud explica abiertamente en ese escrito que la duplicación obedece a un impulso de resistencia a la muerte: el hombre desdobra la imagen de sí para sustraerse a la caducidad vital. Una vez proyectado en el doble, éste se independiza para reaparecer cuando menos se lo espera uno, esta vez como un anuncio correlativo de la cercanía de la muerte. La proyección era una ilusión narcisista. Freud comprendía tan bien la obra de Schnitzler que en cierto sentido la consideraba propia. Y quizás no quería enfrentarse con la amenaza que sí podría significar el encuentro con su creador.

No hay duda de que existe un espacio compartido entre ambos pero no se puede ignorar tampoco los matices que los separan. Josep Casals, en *Afinidades vienesas* (2003), explica con acierto que la crítica a los fundamentos de la sociedad liberal era mucho más radical en Schnitzler. Para mostrarlo, cita el siguiente texto del escritor:

“El error de base de esta concepción del mundo, la liberal, creo que reside en que ciertos valores ideales han sido admitidos *a priori* como inmutables e indiscutibles. Se creía saber qué era el Bien, la Verdad y la



Belleza. Y la vida entera se extendía ante uno en una grandiosa simplicidad. Por eso en ese tiempo yo también estaba lejos de pensar que cada uno de nosotros vive, por así decirlo, a cada instante en un mundo nuevo, y que, como Dios hace con el universo, cada hombre debe reconstruir cada día su casa de arriba abajo”.

Partiendo de estas premisas, que Freud compartía, Schnitzler extiende la crítica a todas las verdades y los mitos del liberalismo: también al cientificismo y, cómo no, al psicoanálisis. No es que rebaje el valor de la ciencia; simplemente recuerda sus límites. La provisionalidad de todas las cosas no admite grandes palabras. Schnitzler se resiste a toda teorización que vaya más allá del aforismo y en un momento de su autobiografía, ante sus propias reflexiones, no puede dejar de exclamar: “¡Demasiada psicología!”. Casals concluye su comentario a la primera parte del texto citado con una frase ingeniosa: “Schnitzler sustituye la ciencia por el teatro”. No me resisto a apuntar que Freud también lo hizo acaso sin saber que lo hacía.

Però junto a este aspecto, en el texto se observa algo de mayor calado, algo que nos acerca al verdadero pensamiento del escritor: “Cada uno de nosotros vive, por así decirlo, a cada instante en un mundo nuevo, y que, como Dios hace con el universo, cada hombre debe reconstruir cada día su casa de arriba abajo”. Se trata de una afirmación en la que no resulta difícil reconocer las trazas de la tradición del pensamiento judío. En pocas palabras se diseña una antropología que entronca con nociones como las de creación y recreación, *status* del hombre entre el ser y la nada, imposición legal de no hacerse imágenes de la vida, noción de casa del ser o la noción de novedad.

Se trata simplemente de un plano distinto de pensamiento respecto del que se sitúa el psicoanálisis freudiano. Naturalmente me refiero al plano del pensamiento sobre la poesía, de una *poiesis* que anticipa muchas de las creaciones posteriores del propio Schnitzler.

Como narrador propiamente dicho, sin dejar ninguno de los aspectos ya señalados en su obra teatral, antes bien superándolos en varios sentidos, sí fue capaz de realizar aportaciones técnicas que han sido relevantes históricamente: su dominio magistral de la voz narrativa le lleva a incorporar, junto a las formas más tradicionales del relato, un progresivo acercamiento de la voz del narrador al interior de unos personajes (sean el Teniente Gustl, la señorita Else o Fridolin en *Traumnovelle*), mediante el uso del estilo indirecto libre y de formas rudimentarias de lo que después se ha llamado el monólogo interior y la corriente de consciencia.

Traumnovelle, la novela soñada, también llamada significativamente por Schnitzler —hasta poco antes de la publicación definitiva— *Doppelnovelle*, la novela doble o doblada, pertenece a las últimas creaciones y se centra en la narración de las aventuras y deseos eróticos de los dos integrantes de un matrimonio: Fridolin pero también Albertine, su bella mujer. Narración doblada porque son ambos, cada uno por separado, los que cuentan la historia. Por cierto que en una última carta de Freud a Schnitzler, de 1926, aquel le dice que ha reflexionado mucho sobre *Traumnovelle*, pero que se abstiene de hacer comentarios sobre ella. Siempre he pensado que se lo impide el miedo ante ese doble que se le hace más presente que nunca en la lectura de una novela que reúne todas las característi-

cas que él había apuntado magistralmente en la carta de 1922.

La novela comienza con una cita de las mil y una noches, el relato (dentro del relato) exótico que, leído por la hija del matrimonio antes de ir a dormir, nos transporta con la imaginación a un cielo azul estrellado donde, como en el sueño, todo es posible. O será el cielo tachonado de estrellas de la repudiada conciencia kantiana. O directamente el cielo de las noches del alma. En todo caso es un horizonte de negrura sobre el que resalta la trama de la novela.

Ambos padres recogen el libro y acuestan a su hija, ambos padres la besan (nótese la insistencia de Schnitzler por señalar que habla de los dos, del matrimonio pero también de cada uno de los miembros —carne de carne— que lo componen), y ambos se quedan por fin a solas en su recámara y reanudan una conversación iniciada en la cena acerca del baile de máscaras al que asistieron la noche anterior.

Estamos, pues, en una escena de intimidad conyugal, un relato de palabras, una escena pero también, por su densidad y carga erótica, ante un nocturno: cómo no recordar el tono íntimo e incisivo de *El cantar* o aquel pasaje del libro de Tobías, la charla con Sara antes de ayuntarse, cuando le llama precisamente hermana: “Levántate hermana y hablemos...”, pero también el relato *Los muertos* de Joyce, escrito en el habsbúrgico Trieste dos décadas atrás, tan próximo desde el punto de vista argumental: otro matrimonio que habla de su amor al calor del lecho. Parece ser, yo no he conseguido confirmarlo, que Schnitzler se inspiró en un cuento de Chéjov en el que dos amantes hablan de noche de terceros amores y lo que empieza siendo un juego, una distracción o un desahogo acaba en una terrible confrontación.

Volviendo a la referencia a Joyce, además del argumento, con fiestas, noches, discursos y ritos, terceros amores, tentaciones y fidelidad incluidos, el parentesco es temático: en ambos casos se trata de sondear la imposibilidad de amar lo cercano, la fuga del ser humano ante lo próximo y lo real, lo que es tanto como aproximarse, *tout court*, a las dificultades del hombre para amar.

En el baile ambos cónyuges habían sido levemente tentados: Fridolin por dos mujeres enmascaradas, Albertine por un caballero polaco. Al final de la velada, se juntan los esposos, se seducen mutuamente y acaban haciendo el amor en su cama. Bellísima historia matrimonial. Después ha pasado un día, con sus afanes y rutinas, se encuentran de nuevo cara a cara al caer la noche y recuerdan y comentan lo que hubiera podido ser una ocasión perdida. Sobre esa charla ligera surge una conversación seria sobre los deseos ocultos y apenas sospechados que pueden embargar a cualquiera.

Los esposos rebuscan en el pasado momentos en los que el deseo ha surgido inesperadamente y necesitan confesarse cómo han llegado, cada uno por separado, rozándolo, al límite de la infidelidad. Resulta notable el hecho de que Albertine protagonice, en pie de igualdad con su marido, el relato de una aventura con un joven danés con el que habría estado dispuesta a abandonar a su familia:

“Si me hubiera llamado, no hubiera podido resistirme. Me creía dispuesta a todo; creía estar prácticamente decidida a renunciar a ti, a la niña, al futuro, y —añade— al mismo tiempo (¿puedes comprenderlo?) me eras más querido que nunca”.

La sombra del adulterio hiere a un marido que, aun confesando culpas parecidas, no acepta con facilidad el



haber sido doblado por otro, aunque se haya tratado de un deseo no realizado. Ese anhelo de exclusividad lo formula paradójicamente cuando afirma, al narrar sus amores anteriores a su propia mujer, que:

“En cada ser, en cada ser que yo creía amar, sólo te buscaba siempre a ti”.

Esta dialéctica entre unidad y multiplicidad, fidelidad y ruptura, avance y retorno, es la 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.

Comienza entonces toda una serie de peripecias, de lances, una auténtica fuga del protagonista —hombre enmascarado y póstumo al que todos desean pero que nadie puede realmente apresar, hombre sin atributos al que la realidad (como al héroe del cuento de Joyce) se le deshace entre las manos como los primeros o últimos copos de una nevada que más que blanquear las calles sólo ensucian los caminos de los hombres, o sencillamente héroe y al mismo tiempo paria sediento de placer y de reconocimiento—, una de las primeras y de las infinitas fugas literarias por los vericuetos eróticos de una ciudad doblada por la moral desenfadada de una noche cualquiera.

Fridolin sale a atender a un paciente. Cuando llega ha fallecido y consuela a la hija del muerto que está prometida pero que en secreto lo ama. Fridolin no quiere volver a casa. Pasea y entra en un bar donde se encuentra a un viejo amigo pianista. Se trata de un libertino que ha abandonado la ciudad. Está de paso tocando el piano en diferentes garitos. Le cuenta que esa noche debe tocar en la reunión de una sociedad secreta. El acceso es restringido; el relato de los ritos que allí se llevan a cabo excita la imaginación de Fridolin. Intenta a

toda costa convencerle de que le facilite la contraseña que le permitirá franquear la entrada a la reunión.

A caballo entre dos mundos, nunca seductor, siempre seducido, le sale al paso, en pocas horas, toda posibilidad de *vita sexualis* que quepa imaginar: desde el deseo infectado de muerte de Marianne, la hija del consejero áulico recién fallecido al que asiste como médico, a la entrega de una prostituta joven —la *süsses Müdel* omnipresente en la obra de Schnitzler— que sí parece saber amar, la pederastia representada por Pirrette en la tienda de disfraces, la ambigüedad de los cuerpos andróginos en el rito erótico de la sociedad secreta a la que accede, y por fin el amor de una desconocida que alcanza como un don el límite del sacrificio. Quizá sean sólo etapas de un camino que le conducirá indefectiblemente de vuelta al lado de Albertine (cf. p. 61).

“Esperanza inútil. Aquí no hay aposentos como los que sueñas. Huye, es el último minuto”, le susurra por dos veces a nuestro héroe la misteriosa mujer dispuesta a salvarle de los peligros que encierra la secta en la que por curiosidad se ha introducido. “Tú no eres de los nuestros”, le ha dicho también desde el principio la mujer. Empujado por el deseo, Fridolin ha terminado en medio de lo siniestro.

“Estaba como borracho, no sólo de ella, de su cuerpo perfumado, de su boca al rojo, no sólo por la atmósfera de aquella sala, por los secretos voluptuosos que la rodeaban; estaba ebrio y sediento a la vez de todas las experiencias de aquella noche [la multiplicidad], ninguna de las cuales había terminado; de sí mismo [la unidad], de su audacia, de la transformación que sentía en su interior”.

Aquí llega sin duda el momento culminante de la novela. Descubierta por los guardianes de la secta,

Fridolin va a ser castigado sin piedad por haberse introducido en la reunión secreta sin conocer la segunda contraseña. La misteriosa mujer que desde el comienzo lo ha guiado, la que ha intentado ahorrarle el inevitable sufrimiento, se ofrece a los demás a cambio de la libertad de Fridolin.

“Qué puede significar para ustedes —dice Fridolin alzando la voz—, mis desconocidos señores, representar o no hasta el final esta comedia de disfraces, aunque pueda tener un final serio. Sean quienes sean, señores, tendrán en cualquier caso otra existencia distinta de ésta. Yo en cambio no estoy interpretando ninguna comedia, tampoco aquí, y aunque hasta ahora lo haya hecho obligado, renuncio. Siento que he tropezado con un destino que no tiene ya nada que ver con esta mascarada, y voy a revelar mi nombre y a quitarme la máscara asumiendo todas las consecuencias”.

Pero, como en las parábolas de Kafka, las sentencias del Tribunal son inapelables. La mujer cae en manos de los verdugos y Fridolin es expulsado de la casa, rodeado por la noche y forzado a subir a un coche fúnebre que le devuelve a una ciudad que todavía dormita. La estructura narrativa de la novela es al tiempo lineal, circular y doble. Cuando Fridolin vuelve junto al lecho de Albertine, después de su experiencia de pesadilla, ésta le cuenta un sueño. Estamos en una única velada que ha comenzado a las nueve de la noche. Ahora son las cuatro de la mañana. El sueño de Albertine presenta de nuevo todo lo ocurrido. Recrea de modo preciso la expulsión del Paraíso y la crucifixión de Fridolin. Un sueño netamente apocalíptico.

La obra termina con una larga coda. La imposibilidad de recomponer, según la lógica diurna, las transformaciones de la noche anterior. Imposibilidad sobre

todo de recomponer la mirada sobre una realidad evanescente.

“Y ahora qué, ¿ir a casa? Y adónde si no. Se sintió torpe, todo se le escurría entre los dedos; todo se volvía irreal, incluso su casa, su mujer, su hija, su profesión, él mismo.

Nada, nadie le importaba. Sentía una ligera compasión de sí mismo. Fugazmente le vino la idea de marcharse, desaparecer, comenzar una vida nueva con un nombre nuevo.

Mientras seguía andando tomaba instintivamente el camino de su casa...”.

Sin afán de establecer una comparación propiamente dicha, cabe recordar algunas frases del final de *Los muertos*, cuando el narrador ha penetrado en el alma desolada de Gabriel Conroy y afirma:

“Su alma se había acercado a la región donde moran las huestes de los muertos. Estaba consciente, pero no podía aprehender sus aviesas y tenues presencias. Su propia identidad se estaba esfumando a un mundo impalpable y gris: el sólido mundo donde estos muertos se criaron y volvieron se disolvía consumiéndose”.

Resulta evidente que estamos, en las primeras décadas del siglo XX, ante la constatación, en el ámbito literario, de la imposibilidad de fundar nada desde el sujeto. En ambos casos, el afán de percepción subjetiva de la realidad choca con la patencia de lo real, algo que de ninguna manera se niega. Hay, en ambos textos, un profundo deseo de fuga, de novedad (“comenzar una vida nueva con un nombre nuevo”), de penetración mística, y un recurso, sorprendente, a virtudes como la piedad (“los muertos”) y la fidelidad conyugal (“tomaba instintivamente el camino de casa”).



En la última escena de *Traumnovelle* nos encontramos a Fridolin ante el cadáver de una baronesa muerta la noche anterior en circunstancias extrañas. Una intuición le dice que se trata de su salvadora pero no puede en absoluto confirmarla. No la conocía. Sólo había visto su cuerpo y oído su voz. Ni siquiera le había sido dado ver su rostro. Ahora la tenía delante, completamente desnuda pero sin vida. Parecía mayor. Imposible recomponer con la imaginación la vida de esa carne humana inerte. En ese instante, el pensamiento de Albertine, la madre de su hija, cruza por su mente como un rayo cósmico:

“¿Qué buscaba allí? Al fin y al cabo sólo conocía su cuerpo, su rostro no lo había visto nunca.

Pero el que hasta entonces no hubiera meditado en esa circunstancia se debía a que en las últimas horas transcurridas desde que leyó la noticia se había imaginado a la suicida, cuyo rastro no conocía, con los rasgos de Albertine... Había tenido continuamente delante de los ojos a su esposa como la mujer que buscaba...”

Albertine, como Gretta en la fiesta de Joyce, se convierte en el eje de la vida de Fridolin.

Albertine no ha perdido en ningún momento su sitio. Ama a su esposo. Como lo ama la protagonista de *Los muertos*, a pesar de no ser correspondidas de modo adecuado. Gretta duerme con la tranquilidad y la paz de los niños. Albertine vela. Ambas gobiernan la nave. Saben lo que hay que hacer en medio de tantas tormentas. Amar. Tan sólo amar. Saben hacia donde dirigirse, también porque no se lo preguntan:

“Hay que dar gracias al destino, creo, por haber salido tan bien librados de todas esas aventuras... de las reales y de las soñadas.

—¿Estás segura?— le preguntó él.

Tan segura que sospecho que la realidad de una noche, incluso toda una vida humana, no significa su verdad más profunda.

—Y que ningún sueño —suspiró él suavemente— es totalmente un sueño.

—Pero ahora estamos despiertos. Para mucho tiempo.

Para siempre, quiso añadir él, pero ella le puso un dedo sobre los labios y susurró

—No se puede adivinar el futuro”. ■