



Notas para una concepción del sentido en la narrativa de Arthur Schnitzler

Biviana Hernández

Candidata a Doctora en Ciencias Humanas, mención Discurso y Cultura
Universidad Austral de Chile

Resumen: En torno a la noción de sentido que acuñara Gilles Deleuze en su *Lógica del sentido* (1969), el presente artículo revisa dos novelas del escritor vienés Arthur Schnitzler a partir de las

“sicologías” que presentan sus personajes protagónicos. Nos referimos a *El teniente Gustl* (1901) y a *La señorita Else* (1924), obras en las que opera la configuración de un mundo paradójico e hiperreal, toda vez que lo obscuro y lo perverso secundan los emplazamientos de una conciencia en tanto que *acontecer* y *efecto producido*, de acuerdo con una concepción del sentido que elude la oposición de elementos contrarios a favor de una relación de copresencia entre sentido y sinsentido.

Palabras clave: Schnitzler, sentido, sinsentido, paradoja, conciencia.

Abstract: *Notes for the conception about the sense in the work of Arthur Schnitzler.* This article analyses two novels of Arthur Schnitzler according to *Logic of sense* (1969) of Gilles Deleuze. We refer to *Lieutenant Gustl* (1901) and *Ms. Else* (1924), which created the configuration of the a paradoxical and hyperrealist world, when the obscene and the perverse to support a sense's conception as *to happen* and *effect to cause*; in the a conception of sense its' not determine for the opposition of excluding elements, more rather for a relation of co-present between sense and nonsense.

Key-words: Schnitzler, sense, nonsense, paradox, consciousness.

*O el mundo está atrapado en el
ciclo del devenir,
y lo está en todo momento, o no lo
está*
Jean Baudrillard

*Las paradojas solo son
pasatiempos cuando se las
considera iniciativas del
pensamiento; pero no cuando de
las considera la “Pasión del
pensamiento” que descubre lo que
sólo puede ser pensado, lo que
sólo puede ser hablado, que es
también lo inefable y lo
impensable*
Gilles Deleuze

En la obra narrativa de A. Schnitzler, las fórmulas que expresan la idea de sinsentido elaborada por G. Deleuze en su *Lógica del sentido*, están dadas por lo absurdo de la acción conciente y la paradoja que resulta del pensamiento inconciente; así en las formas del delirio, la angustia y la paranoia que caracteriza a los personajes tanto del *El teniente Gustl* como de *La señorita Else*, obras en las que se revela el *trasfondo* de la intimidad (Holpzafel 2006) como fluir mental elíptico, caótico y fragmentario, esto es, lo que hay en una conciencia previo a toda organización racional y expresión verbal, de suerte que aquella, en tanto que “objeto fatal”, actúa como ente autónomo frente a las determinaciones de la razón. Situación que da cuenta del sentido como acontecer, en la confrontación de pensamientos antinómicos que no se excluyen para la determinación del individuo, sino que, antes bien, secundan la pugna de un (sin)sentido que se juega en la posibilidad de convivir con su adversario en un mundo no más dialéctico que antagónico.

Mas, en tanto que basamos esta hipótesis de lectura en el pensamiento de G. Deleuze, a continuación presentaremos una síntesis de los principales conceptos e ideas que explican la noción de sentido desarrollada por el filósofo francés en su *Lógica del sentido*.

I. Parafraseando a Deleuze, partiremos diciendo que el sentido se refiere no tanto a un objeto físico o a un dato sensible, cuanto a una unidad ideal objetiva “como correlato intencional del acto de percepción”, esto es, un “imposible, un incorpóreo sin existencia física ni mental, que ni hace ni padece, puro resultado, pura apariencia” (2005: 48). Un acontecimiento puro que nos habla de cómo el sentido “sucede”, pues la pregunta por el qué sucede cuando hay sentido habrá de ser más o menos ésta: causa, razón, orden, simetría, finalidad, etc. Mientras que la incógnita frente al cómo acontece el sentido nos instala en un terreno de aguas turbias, cuando ese acontecer del sentido tiene que ver con un elemento paradójico que interviene como sinsentido, *punto aleatorio, signo ambiguo* o *casi-causa* que asegura la plena autonomía de su efecto.

En estos términos, entonces, si tiene sentido, aclaremos que ese acontecer se caracteriza por un estado de impasibilidad y neutralidad, que indica no sólo la diferencia del sentido con los estados de cosas que designa, sino también su diferencia con las proposiciones que lo expresan. De allí el aserto de Deleuze cuando sentencia que ya no hay que preguntar por el sentido de un acontecimiento, en circunstancias que éste será el sentido mismo, perteneciendo al lenguaje y estando en relación con él, toda vez que determinara aquello que se dice de las cosas. Dado lo cual- y de acuerdo con la fórmula que le permite estudiar la obra de L. Carroll-, el sentido adoptará la forma de un binomio: “sentido-acontecimiento” o bien lo “expresable-atributo”, binomio en el que asomará la *potencia* de la paradoja al sugerir los dos estados del sentido, “de hecho y de derecho, a posteriori y a priori, según si se lo infiere directamente del círculo de la proposición, o si se hace aparecer por sí mismo, desplegando el círculo a lo largo de la frontera entre las proposiciones y las cosas” (Ibíd.51). Estados del sentido que antes de una dualidad u oposición radical, se encontrarán en un espacio fronterizo en relación con el límite que representa el sentido como la articulación de su diferencia.

A esto, hemos de agregar que, si el acontecimiento antes de existir, *insiste* o *subsiste* en la proposición que lo expresa y sobreviene a las cosas en la superficie (en el exterior del ser), la condición de posibilidad del sentido será entonces lo *fatal*, en la medida en que él no es ni posible ni real; indiferente a lo universal y a lo singular, a lo general y a lo particular, a lo personal y a lo colectivo, a la afirmación y a la negación; indiferente a todos los opuestos cuando ellos representan tan sólo modos de la proposición considerada en sus relaciones de designación y significación, mas no de acuerdo con los caracteres del sentido que ella expresa. ¿Será éste acaso el estatuto del acontecimiento puro y del *fatum* que lo acompaña?, “remontar así todas las oposiciones: ni privado ni público, ni colectivo ni individual... tanto más terrible y potente en esta neutralidad cuanto que lo es todo a la vez?” (Ibíd.64).

Conforme esta sospecha, habremos de concebir el sentido como expresión, y el sinsentido como la cualidad que lo designa, en la medida en que éste guarda respecto de aquél una relación específica más allá de lo verdadero y lo falso de un cierto estado de cosas, conforme la advertencia de que tal relación no puede pensarse en términos de exclusión; pues aquí la teoría del filósofo sugiere un *tipo original de relación intrínseca*, un modo de *copresencia* que supone que el sinsentido es una palabra que dice su propio sentido, en tanto que se da a condición de una “donación de sentido y de una determinación de significación”, de modo tal que lo que goce de la cualidad de poseerlo tenga también una significación, “pero por razones distintas por las cuales tiene un sentido”. Entendido así, el sentido que expresa o que contiene su designación (o sinsentido) es la paradoja, una figura que así como señala la presencia del sinsentido en la significación, del mismo modo habrá de señalar la presencia del sinsentido en el sentido. Hablamos, pues, de un efecto en tanto que acontecimiento coextensivo al devenir, devenir-loco o ilimitado, entendiéndose, una “destitución de la profundidad en la exposición de los acontecimientos en la superficie y despliegue del lenguaje a lo largo de ese límite” (Ibíd.35). Tratándose de una concepción que recupera de la filosofía estoica el operar la disociación de las relaciones causales, en circunstancias que ahora “todo sube a la superficie, en un devenir sin medida y que no se detiene jamás”, ilimitado por cuanto se vuelve el acontecimiento mismo, de carácter incorporal, con todos los *trastocamientos* que le son propios, “del futuro y el pasado, de lo activo y lo pasivo, de la causa y el efecto”. Devenir entonces a la medida de un acontecimiento infinitamente divisible, que es siempre los dos a la vez: “eternamente lo que acaba de pasar y lo que va a pasar pero nunca lo que pasa”; de allí que los acontecimientos al no ser sino efectos “puedan, los unos con los otros, entrar mucho mejor en funciones de casi-causas o en relaciones de casi-causalidad siempre reversibles” (Ibíd.34).

De tal suerte y aunque parezca un tanto críptico, el punto central de este planteamiento es que el sentido, de modo amplio, y en estricto rigor la paradoja, se opondrán a la univocidad del pensamiento lógico racional al recusar los principios de la doxa en tanto que buen sentido y sentido común, pues si uno y otro ejercieron un rol determinante en los procesos de significación al establecer sólo un sentido y, respecto de éste, la validez única y general como principio de exclusión en la posibilidad de optar por otros sentidos, la paradoja determinará no la elección del camino contrario, sino: a) el acontecer del sentido y b) su generación como efecto producido. Ello, si aceptamos que se trata de un acontecimiento ideal distinto de su propia efectuación presente, sobre el que hay que insistir en su carácter producido, nunca originario, sino siempre causado o derivado; acontecimiento que hace que la paradoja encarne una *pasión*- tratándose del desafío que quiere Baudrillard (2000b), toda vez que condición primera para generarse es la capacidad del sujeto de *ser* o *estar* previamente seducido-. Sólo así se entiende que aquélla exprese el fracaso en el intento de escindir los sentidos o bien de reducirlos a un sentido único y universal.

Lo anterior nos indica que el sentido *per se* no tiene una dirección fijada de antemano ni una esencia inmutable llamada buen sentido, así en la dialéctica de Aión-Cronos para Deleuze: mientras éste se complace en el presente que sólo existe, aquél lo elude en la subdivisión infinita del pasado-futuro, que es la condición de posibilidad de todo acontecimiento y por ende de todo sentido. El autor descrea así tanto del sentido común que identifica o reconoce los objetos, cuanto del buen sentido que prevé en la posibilidad de remitir lo diverso a la forma de identidad de un sujeto, de permanencia de un objeto o de un mundo que se supone presente de principio a fin. Su apuesta es por la paradoja como inversión simultánea del buen sentido y del sentido común, erigiéndola como depósito contenedor de los dos sentidos a la vez: “del devenir-loco, imprevisible y como el sinsentido de la identidad perdida, irreconocible”.

Siendo a la postre no más que puro devenir, con su capacidad de esquivar el presente, la paradoja emplazará la *identidad infinita* en los dos sentidos a la vez, del futuro y el pasado y de todos los elementos

que en él participan de su contrario: “de la víspera y el día después, del más y el menos, de lo demasiado y lo insuficiente, de lo activo y lo pasivo, de la causa y el efecto” (Ibíd.28). En estas circunstancias, la donación de sentido resultara previa a todo buen sentido y sentido común, pues “ahí el lenguaje alcanza su más alta potencia con la pasión de la paradoja”, cuya última expresión será la *singularidad* [1], “donde nada empieza ni termina, donde todo va en el sentido de futuro y del pasado a la vez” (Ibíd.110). De allí que ella destruya al buen sentido como sentido único y al sentido común como asignación de identidades fijas.

De forma ordinaria y según la fórmula más consabida, el sentido es producido por una relación de causalidad y racionalidad sobre la base de un significante [2], en la medida en que es siempre un efecto, no sólo en el sentido causal, sino también en tanto que *efecto óptico, efecto sonoro, efecto de superficie, efecto de posición, efecto de lenguaje*, etc. Un efecto, que más allá del sentido común- que lo confina a una situación de apariencia o ilusión- se da como un producto que se extiende o prolonga en la superficie, “y que es estrictamente copresente, coextensivo a su propia causa, y que determina esta causa como causa inmanente, inseparable de sus efectos” (Ibíd.101).

Así las cosas, en una concepción no dialéctica, Deleuze se opone a la idea del sinsentido como filosofía del absurdo (por eso Carrol, sí y Camus, no), en el supuesto de que el sinsentido sea el opuesto del sentido en tanto que defecto, falta, carencia o insuficiencia del mismo. De acuerdo con su teoría, siempre habrá demasiados sentidos, exceso producido y sobreproducido por el sinsentido como defecto de sí mismo, de forma tal que éste carecerá de todo sentido particular, oponiéndose a la ausencia de sentido pero no al sentido que produce en exceso, “sin mantener nunca con su producto la simple relación de exclusión a la que se intenta reducirlo” (Ibíd.102).

Tal concepción instala la problemática del sentido en el contexto de la tradición filosófica contra la que reacciona el autor en su adhesión al estructuralismo:

Quando la noción de sentido tomó el relevo de las desfallecidas esencias, la frontera filosófica pareció instalarse entre los que ligaban el sentido con una nueva trascendencia, nuevo avatar de Dios, cielo transformado, y los que encontraban el sentido en el hombre y su abismo, profundidad nuevamente abierta, subterránea [...] Pero lo que hoy hace imposible la distinción es, en primer lugar, el cansancio que tenemos de este interminable discurso que sigue preguntándose si es el asno quien carga con el hombre o si es el hombre el que carga al asno y a sí mismo [...] De cualquier forma, cielo o subterráneo, el sentido se presenta como Principio, Depósito, Reserva, Origen. Principio celeste, se dice de él que está fundamentalmente velado y olvidado; principio subterráneo, que está profundamente tachado, desplazado, alienado. Pero, tanto bajo la tachadura como bajo el velo, se nos invita a reencontrar y restaurar el sentido, sea en un Dios al que no se habría comprendido lo suficiente, sea en un hombre al que no se habría sondeado suficientemente. Es pues agradable que resuene hoy la buena nueva: el sentido no es nunca principio ni origen, es producto. No está por descubrir, ni restaurar ni reemplazar; está por producir con nuevas maquinarias. No pertenece a ninguna altura, ni está en ninguna profundidad, sino que es efecto de superficie, inseparable de la superficie como de su propia dimensión. No es que el sentido carezca de profundidad o de altura; son más bien la altura y la profundidad las que carecen de superficie, las que carecen de sentido, o que lo tienen sólo gracias a un “efecto” que supone el sentido (Deleuze 2005: 103).

Si el sentido entonces está por producir, podemos estar de acuerdo con Deleuze en su apreciación de que el poema y el aforismo hayan constituido para Nietzsche esas nuevas máquinas para crear el *efecto de superficie* y el *juego ideal* en la concepción de lo humano y el problema del ser. Y que en otro caso no busquemos en Freud al explorador de la profundidad humana y del sentido originario, sino al prodigioso descubridor de la maquinaria del inconsciente, por la que el sentido es producido siempre en función del sinsentido.

Mas, en tanto que efecto producido, el sentido corresponderá a los atributos que se aplican a los estados de cosas, vale decir “a la cara disimétrica del elemento paradójico, a saber, lo significante y lo significado” (Ibíd.106). De acuerdo con lo cual, sentido y sinsentido no estarán más en una oposición simple, antes bien, copresentes el uno en el otro en un nuevo discurso, herencia de la filosofía trascendental [3] y fundamentalmente de Nietzsche, quien habría explorado un mundo de singularidades impersonales, pre-individuales y nómadas, distanciadas tanto de la individualidad estática del ser infinito cuanto de los límites sedentarios del sujeto finito. Máquina dionisiaca de producir sentido, arguye Deleuze, en que el discurso del sentido se definirá por lo informal puro, en circunstancias que el sujeto deja de ser el hombre o Dios:

Todavía menos el hombre en el lugar de Dios. Es esta singularidad libre, anónima y nómada que recorre tanto los hombres como las plantas y los animales independientemente de las materias de su individuación y de las formas de su personalidad; superhombre no quiere decir otra cosa, el tipo superior de *todo lo que existe*. Extraño discurso que renovarí la filosofía, y que finalmente trata el sentido no como predicado, como propiedad, sino como acontecimiento” (Deleuze 2005:141).

II. Con el propósito de contrastar algunas de las ideas y categorías (sentido, sinsentido, paradoja, acontecimiento, etc.) mencionadas anteriormente, revisaremos, *grosso modo*, la psicología de los personajes protagónicos de las novelas de A. Schnitzler, *El teniente Gustl* y *La señorita Else*, por parecernos dos obras en que el sentido opera a la usanza deleuzeana justamente a través del pensar caótico, fragmentado y aporético que determina la acción de los mismos. Extrapolamos en este sentido (valga la redundancia) la categoría que el pensador francés analiza en su vertiente lógica, filosófica y semántica (lingüística), para ver de qué modo ésta opera en otros ámbitos del conocimiento humano, siendo especialmente decidora en el contexto del análisis y crítica literarias.

En relación con las obras narrativas que aquí nos importan, sostenemos que en el antagonismo sentido-sinsentido o, si se quiere, conforme un comportamiento paradójico, se desenvuelven los personajes de la obra novelesca del austriaco Arthur Schnitzler, siendo las figuras de Gustl en *El teniente Gustl* y Else en *La señorita Else* las más representativas a este respecto, cuando la conciencia en tanto que fluir mental (Humphrey 1969; Casals 2003) actúa como ese acontecer que dona sentido, pero también como ese hueco donde el sujeto busca y encuentra sentido; en otras palabras, como un vacío siempre habitado por los vaivenes de una búsqueda insoslayable que no teme tanto a su desafío cuanto a su permanente retiro.

Hablamos de un vacío donde la conciencia opera el acontecimiento del trasfondo (conforme lo visto anteriormente, podríamos preguntarnos, si existe algo como esto, de qué manera acontece en su mismo acontecer), lugar donde todo puede tener como no tener sentido a la vez y al que el sujeto no puede sustraerse, en la medida en que aquél está en lo que hacemos, “en las cosas mismas que nos rodean, en el diario vivir, palpitando al modo de una latencia en cuanto sucede” (Holzapfel 2005: 44), pues se trata del lugar donde simplemente podemos ser, “sin rostro, sin etiqueta, sin nombre, donde es posible que hagamos lo que hacemos sin explicaciones o justificaciones de ninguna índole, en cierto modo, simplemente fluyendo como en un *continuum*” (Ibíd. 44-45). El trasfondo supone la posibilidad tanto de un sentido último cuanto de su retiro, pero sobremanera nos hace reconocer nuestra intrínseca finitud y fragilidad, en la medida en que ya como ser, devenir, flujo, continuum o plenitud, es atemporal en un instante que se eterniza, asevera Holzapfel. Siendo esto así, el sentido actuará en detrimento del trasfondo al operar como fuente, *pantalla* o *velo* para su omisión u ocultamiento.

En el caso de las obras antes citadas, el trasfondo señalará la posibilidad más del sinsentido que del sentido o, más aún, de acuerdo con el pensamiento paradójico deleuziano, del sinsentido a condición del sentido o incluso de la presencia de aquél en éste, en una suerte de bizarro maridaje que confinará la experiencia de vida de los personajes a una situación límite, cual es la de la muerte. No obstante, ésta abdica el lugar del trasfondo al de la pasión: Else se extasia frente a la contemplación narcisista en el momento en que destaca la cualidad de la cosa por el efecto de su contrario, operando así la realidad del éxtasis baudrillardiano, esto es, la cualidad propia de todo cuerpo que gira sobre sí mismo hasta la pérdida de sentido y que resplandece entonces en su forma “pura y vacía”; cualidad que en última instancia el filósofo determina como efecto de simulación, que no es si no el éxtasis de lo real: vértigo, contemplación del abismo y estupefacción. Veamos un ejemplo de lo anterior en la conducta de la protagonista:

Desnuda, completamente desnuda. ¡Cómo me envidiará Cissy! Y otras también. Ellas no se atreven. A todas les gustaría tanto. Seguid mi ejemplo. Yo, la virgen, me atrevo [...] ¿soy realmente tan bella como en el espejo? Ay, acérquese más, hermosa señorita. Quiero besar sus labios encarnados. Quiero apretar sus pechos contra mis pechos. Qué pena que esté el espejo entre nosotras, este espejo frío. Qué bien nos llevaríamos las dos. ¿No es cierto? No necesitaríamos a nadie (Schnitzler 2001: 78-9).

Extasiada en la fascinación de su propia imagen se halla la joven gracias al espejo que actúa como objeto simbólico en la comparación frente a las demás mujeres, que ve con arrogancia y desprecio, y que le permite demostrar- en ese abismo- el delirio de grandeza de que padece. El espejo, entonces, permite la generación del sentido, pues hay una *escena* cuya existencia está dada por la *ilusión*, valga decir, un movimiento imaginario de desafío a lo real que la arrastra, seduce y rebela (Baudrillard 2000b). Sin embargo, el éxtasis de lo real, la simulación propiamente tal, aparece en el momento de la *performance*, cuando la histeria avanza de la ofuscación al delirio en un derrotero que estriba en la superinflación del sentido- en ese exceso producido que determina el sinsentido como defecto de sí mismo, mas nunca del sentido como su contrario-, en la pugna del yo con la conciencia y el trasfondo, en última instancia, el morir como acontecer del sentido/sinsentido para la determinación del personaje. Aquí la conciencia actúa como objeto, aun siendo propiedad del sujeto y de su dominio, al revelar el contenido *fatal* de aquélla, esto es, su ironía y traición como desobediencia a lo simbólico en la representación de la (in)conciencia, aunque de por sí ésta como atributo del sujeto se apreste a contener el orden de lo simbólico. No obstante, lo que importa es la escena misma en su obscenidad y el desafío que reviste. Es lo que se percibe en el siguiente párrafo, en que por vía de su conciencia interior, Else da cuenta del simulacro de un desmayo:

- ¡Else!

¿Pero qué quiere?

- ¡Else! ¿Me oye Else?

Oigo, pero callo. Estoy desmayada, tengo que callarme.

- Else, nos ha dado un buen susto.

Me está hablando. Me está hablando como si estuviera despierta. ¿Qué quiere?

- ¿Sabe lo que ha hecho, Else? Imagínese, ha entrado en la sala de música vestida sólo con el manto, se ha quedado de pronto desnuda ante todo el mundo y luego se ha desmayado. Dicen que ha sido un acceso de histeria. No me creo una palabra. Como tampoco creo que esté inconciente. Apuesto a que oye cada palabra que digo.

Sí, oigo, sí, sí, sí. Pero usted no oye mis síes. (Schnitzler 2001:102).

De acuerdo con Baudrillard, “la histérica” consigue hacer de su cuerpo un obstáculo para la seducción, seducción *pasmada* de su propio cuerpo y *fascinada* por sus propios síntomas, que sólo pretende pasmar a su vez al otro, en un “lance que engaña”, al modo de un “psicodrama patético”; de allí que si la seducción es un desafío, la histeria sea una chantaje para el autor.

Visiblemente el comportamiento falsario de Else demuestra su afinidad con la figura de la histérica baudrillardiana; su afán por aparentar y fingir constriñe su identidad en torno al engaño y la pretensión de manipular a su contrincante, de dominarlo mediante los traslapes de la seducción, *estrategia fatal* que a la postre se verá frustrada, pues ésta puede ser desplegada sólo por el objeto mas nunca por el sujeto. Por eso es que la transgresión de Else al principio fundamental que rige la seducción baudrillardiana la confina a una seducción poco auténtica o vulgar, cuando sin ser previamente seducida accede a la extorsión y a la creencia de que puede seducir según la lógica freudiana que sostiene que lo verdadero se oculta detrás de lo manifiesto en un discurso engañoso y manipulador. Dado lo cual, no habría *ilusión* para la generación del sentido, como tampoco *desafío* en sus ambages seductores. Se deshará más bien en devaneos psicológicos que, en consecuencia con la crítica postestructuralista del psicoanálisis, en lugar de revelar lo latente (mediante estrategias de orden gestual y corporal), expresará el sentido manifiesto de la repulsión que le causa la figura del hombre al cual cree debe seducir para resolver el problema que la afecta.

No obstante y aun en estas condiciones, la seducción de Else adquiere los matices de la perversión baudrillardiana, toda vez que su conducta histérica, y su intento de seducción también histérico, utiliza sus estrategias para preservarse de ella; de allí que, como producto, se trate de un acto obsceno, donde el principio que se pone en práctica es el de hacer visible lo más visible que lo visible. Ello si aceptamos que el desnudo es el gesto obsceno por excelencia al extremar el principio de lo visible por la absorción que contiene la energía de su contrario, lo oculto. En la situación de la joven, nadie entre sus parientes sabrá de su plan de desnudarse pública y deliberadamente, no obstante, su ejecución delatará las consecuencias del mismo en el postrer acto de muerte.

De este modo, una seducción perversa es lo que caracteriza el comportamiento de Else en su cercanía hacia Dorsday, en cuanto que, en oposición a la auténtica seducción, genuina y reversible, inestable y efímera, la de la joven consistirá en pura perversión al ser teatral y cómplice, monótona e interminable. De suerte que, a contrapelo de su fuero interno, su conciencia se encargará de hacer explícito el contenido de esta *pantalla* que oculta el trasfondo, efecto de sentido teatral-performativo para Deleuze, simulación para Baudrillard, lo más verdadero que lo verdadero, el éxtasis de lo real: “No, no me he avergonzado. Me he exhibido desnuda delante de todo el mundo. Si pudiera hablar, comprenderían por qué” (Schnitzler 2001: 105).

Por eso, con Baudrillard diremos que en Else lo que toma ventaja es el teatro de la regla, como en la histérica el teatro del cuerpo, según el principio que reza que todas las formas perversas de la seducción tienen en común el traicionar el *secreto* y la *regla* fundamental que consiste en que nunca debe ser enunciada. Sin embargo, Else no repara en hacerle saber al señor Dorsday su intención de seducirlo a cambio de obtener el dinero para salvar a su padre de la cárcel y a su familia de la virtual deshonra que este hecho les traería como corolario.

En *El teniente Gustl* en tanto el conflicto se genera a través de un diálogo responsable de activar la reyerta entre el personaje y su adversario, en una situación que bien puede describirse como *efecto de lenguaje* en el *devenir loco*, imprevisible e irreconocible, de un trasfondo que se muestra y retira antes las propias discontinuidades existenciales de un sujeto paranoico.

Para Gustl es evidente la generación de sentido a partir del acontecimiento deleuzeano (o a través de la paradoja), pues basta que un mínimo intercambio de palabras se traduzca en la escaramuza más álgida y

determinante de toda su existencia postrera. Que tenga o no sentido como consecuencia no es lo importante, pues el hecho mismo determina su efecto para el personaje. Por ende, la vivencia del sentido depositado en él hará posible la revelación del trasfondo como el ámbito en que se muestra el *vacío*: la falta de sentido que por sí mismo éste posee, pero que oscila en ese doble tránsito de lo que tiene y no tiene sentido a la vez. De suerte que, desde el abismo, Gustl proyectará el sentido de asumir la deshonra a consecuencia del agravio que un hombre insignificante ante sus ojos cometió al increparle.

Desde una concepción no filosófica, J. Casals relaciona la obra de Schnitzler con el pensamiento psicoanalítico de S. Freud, a través del sentido de discontinuidad y pluralidad del yo con que ambas figuras entienden al individuo en sus obras, esto es, con su disgregación en tanto que ausencia o carencia de núcleo. Observación que resulta interesante cuando en *El teniente Gustl* la alternancia de diálogo y fluir mental se desarrolla en una narración discontinua, que transcurre acorde con el ritmo entre lo que piensa el personaje y las palabras que verbalizan su contenido síquico, en una relación -aunque parezca paradójico- de armónica "coherencia interrumpida" (Humphrey 1969). Obsérvese por ejemplo el párrafo siguiente, en que interactúan simultáneamente la voz y la conciencia, conforme la situación de un acto de habla que supone la presencia de dos participantes en proceso de comunicación:

"Paciencia, paciencia"

¿Qué dijo el tipo?

"Un poco de paciencia"

Tengo que responderle... "Hágase un lado"

"Hay tiempo para todos"

¿Pero qué dice ¿Me lo dice a mí? ¡A título de qué! No puedo permitirlo. "Tranquilo"

"¿A qué se refiere?"

Ah, vaya tono. Hay que frenarlo.

"No empuje"

"¡Cállese le boca!" No debí decir eso. Fui demasiado grosero... Bueno, a lo hecho pecho. (Schnitzler 2001:18).

En este pasaje se describe el conflicto que enfrenta Gustl: ve amenazado su honor al ser interpelado por un pastelero, que se atrevió a responderle tras las palabras que él mismo reconoce le dirigió a tono de insulto, mas no esperando tal respuesta de parte de quien ante sus ojos no vale nada:

¿Qué dice? Ahora se vuelve hacia mí... ¡Pero si lo conozco! Caramba, es el pastelero que siempre va al café... ¿Pero qué hace aquí? Seguramente tiene una hija o algo así en la academia de canto... Y ahora, ¿qué es esto? Sí, ¿qué está haciendo? Parece que...sí... ¡Santo Dios!, ha tomado la empuñadura de mi sable... Sí, ¿Estará loco?... "Usted, señor..." "Usted, señor teniente, cállese" ¿Qué dice? Dios mío, ¿lo oyó alguien? No, habla muy bajo... ¿Pero por qué no suelta mi sable? [...] "Señor teniente: a la menor provocación, saco el sable de la funda, lo parto en dos y mando los trozos a su regimiento. ¿Entendido, imbécil?" ¿Qué dice? ¡Parece que estoy soñando! ¿En verdad habla conmigo? Debo contestarle algo... [...] ¿Qué dice ahora?... ¡Por todos los santos, un escándalo no!... ¿Pero qué está diciendo? "Pero no quiero arruinar su carrera... Así es que pórtese bien... Así me gusta. No tenga miedo. Nadie ha oído nada... Todo está bien... Así, así. Y como nadie cree que nos hayamos peleado, seré muy amable con usted... Fue un placer, señor teniente, mis respetos... Un gusto (Ibíd.19-20).

Posterior al altercado, accedemos a la conciencia íntima de Gustl, que evidencia no sólo su nerviosismo y alteración, sino también los defectos y limitaciones humanas que determinan la flaqueza de su condición, entre otras, su arrogancia y cobardía. No obstante, la secuencia que sigue el diálogo con su antagonista expresa la incapacidad que tiene de poner en práctica los valores que se atribuye psicológicamente: mientras es retado por su antagonista se queda absorto y mudo, en circunstancias que mentalmente le responde irascible y de modo tenaz. De este modo, la aparente simple respuesta de un sujeto para él mediano provocó la erosión de su conciencia hacia ámbitos inexplorados, de forma tal que sueño, angustia, ansiedad, culpa, temor, se funden y confunden con los trastocamientos deleuzeanos que impugnan la identidad personal, toda vez que el sujeto es presa de la incertidumbre y, en cuanto que tal, no más de una duda exterior a lo que ocurre que de una estructura objetiva del acontecimiento mismo, en tanto que va siempre en los dos sentidos a la vez. Tanto

es así que en la trastienda de su conciencia, Gustl se preguntará si tiene o no sentido quitarse la vida, mas siendo ya innecesaria una respuesta cuando dicha incertidumbre no hará otra cosa que replegarlo en esa singularidad que aquélla representa.

No obstante lo anterior, pareciera ser que lo que más le afecta es lo que supone pensarán los otros respecto de lo sucedido. Por un lado, teme el qué dirán, esto es, cómo juzgarán los otros el que no haya respondido al agravio que contra él cometió un sujeto ordinario, sintiéndose un hombre débil frente a la posibilidad -que percibe como inminente- de ser valorado como un cobarde: “¡Que alivio que no hablara en voz alta! Si alguien lo hubiera oído, tendría que pegarme un tiro en el acto”. Pero, por otro- y quizá más importante aún- está su intolerancia enfermiza ante la propia cobardía y, producto de ella, la pseudodolencia del orgullo herido: Gustl no soporta vivir después de la mácula infligida, en tanto que sabrá -y no podrá, en ningún caso, sustraerse a este saber de sí- la cobardía que le impidió acendrar la afrenta. Por tanto, lo que no soporta es que su conciencia sea la encargada de recordarle siempre que flaqueó en su condición de ser humano con las características especiales que él se adjudica dada su investidura militar: “Es horroroso, insoportable. ¡Tengo que matarlo, dondequiera que lo encuentre!... ¡Que me haya hablado así esa escoria, ese perro! Y me conoce... Dios mío, me conoce, ¡sabe quién soy!...” (Schnitzler 2001: 22).

Gustl, en este sentido, representa el ideal kantiano del hombre liberado de la condena exterior de un ser o poder trascendente, pues si bien le importa cómo, pero más aún, quiénes serán sus condenadores (ninguno a voluntad de apologista o redentor, por cierto), tiene la certeza de que la situación de deshonor no desaparecerá mientras sea conciente de sus actos, por eso es que sumido en la angustia y el delirio se esfuerza en dudar del hecho que sabe no admite duda: “¿En verdad sucedió? ¿Hubo alguien que me hablara de ese modo? ¿En verdad alguien me llamó imbécil?; Y no le hice pedazos en el acto?” (Ibíd.21). A posteriori, las disquisiciones y cavilaciones de su estado mental dejan en evidencia el conflicto interior que debe enfrentar al saber que no podrá eludir la certeza, la única certeza con que la sentencia moral de su propia conciencia lo acusará ante sí mismo. La conclusión, en este caso, no podría ser otra: “Da lo mismo que otro lo sepa... lo sé yo, y es lo que importa”.

A tono con el clímax de la tensión psicológica que experimenta el personaje, la narración hará uso de un componente tipográfico (uso de bastardilla) para exaltar la partícula del yo como factor determinante del proceso síquico. Este *yo* apuntará al descubrimiento del trasfondo, cual revisión interior en el develamiento de la intimidad, pero, al mismo tiempo, de las consecuencias que decantan en su comportamiento material. De modo que, develada la situación en que Gustl no acepta que su conciencia del hacer- que en este caso es más bien del no hacer- lo acuse de cobarde, extrema las medidas de la solución que puede revertir el hecho de ser juzgado como tal frente al tribunal del juicio público:

Soy *yo* quien se siente distinto a como me sentía hace una hora, soy *yo* quien se sabe indigno para batirse en duelo. Es por eso que debo suicidarme... No volveré a tener un minuto de paz... Viviré bajo el miedo eterno de que alguien se entere, de un modo o de otro, y que me diga a la cara lo que pasó esta noche [...] Y aunque le diera un infarto esta noche, lo sé *yo*... lo sé *yo*... No soy la clase de persona que sigue llevando sable y uniforme ante una ignominia como ésa... Debo hacerlo y sanseacabó! (Ibíd.24-26).

Pese a sus patéticos y lacónicos devaneos mentales, Gustl no pierde la conciencia sobre su propia (in)conciencia, debatiéndose en el abismo teatral y vertiginoso que laceraba el pensamiento de Else, obsceno y perverso al estar centrado en la contemplación extática y extasiada de sí mismo. Así las cosas, mientras más se anula su racionalidad por la imposibilidad a que le conduce un pensamiento errático, producto de la paranoia, cuanto más la narración reitera la ironía fatal que esconde la psiquis del personaje (si la concebimos como objeto, pues la burla y su ironía sólo provienen de suyo), que atribuye y quita sentido a la vez, en circunstancias que Gustl percibe en la posibilidad del suicidio un hecho que se le presenta como *con* y *sin* sentido simultáneamente.

Éste se pone en el lugar de los otros, especulando respecto de qué dirán después de su muerte, justamente a la luz de una decisión tan drástica. En este sentido, prevé todas las posibilidades acerca de cómo va a ser juzgado el acto de suicidio: será una proeza o una simple estupidez, ésta es la gran duda que obnubila su conciencia y que corroe su devenir mental. Por supuesto, le angustia pensar que ocurra lo segundo, esto es, que sus conocidos le juzguen como un cobarde. Lo que él quisiera es forjar una imagen ejemplar, cual la de un héroe que murió por defender su honor, pues ve en ello la única posibilidad de que otros expliquen y justifiquen lo que su conciencia le llevó a experimentar como una situación límite. No obstante, visto así, entiende que su propia muerte no le garantizará que a la posteridad el recuerdo en la memoria colectiva perpetúe la imagen ejemplar de un heroico Gustl. Así, frente a esta incierta pero probable situación, reacciona elaborando diversas interpretaciones con las que hipotéticamente cree será sentenciado:

Todos se devanarán los sesos pensando por qué Gustl se suicidó... Nadie sabrá que tuve que acabar con mi vida porque un miserable panadero, una piltrafa que por casualidad tiene puños más fuertes que los míos... ¡Es demasiado idiota, demasiado!... “Que un hombre joven y de buena presencia se mate por eso”... Sí, después todos dirán “No debería haber hecho eso por tamaña tontería, ¡es una lástima!” (Ibíd.25).

Tal como lo percibe Gustl, la idea de la muerte se le presenta como un hecho *indisponible* o a *nuestra disposición*, donde la autoaniquilación puede ser entendida como símil de un juicio:

Incluso un tribunal, que se constituye en nosotros y que falla en el sentido de la autoeliminación. Si vinculamos esto con lo que llamamos “yo”, que cada uno es “yo”, la virtual puesta en ejercicio de un tribunal se vuelve tanto más inquietante, en cuanto a que podemos entonces preguntarnos acerca de qué parte de ese “yo” se activa y, más aún, adquiere tal poder que se impone sobre nosotros hasta el punto que nos condena a morir (Fink cit. en Holzapfel 2005: 214).

Aquí el suicidio actualiza la vivencia del sentido desde uno de los matices con que podemos interpretar la teoría del sentido de G. Deleuze, toda vez que la muerte está dotada de sentido y, más aún, de un exceso de sentido, que a la postre se convierte en esa sobreproducción que determina la relación de copresencia del sinsentido en los procesos de significación y en el sentido mismo; o, en otras palabras, en la emergencia del trasfondo como lugar desde el cual se dona y proyecta sentido, pero también en cuya posibilidad de retiro se hace irreversible la vivencia del sinsentido.

Por otra parte, el contexto que circunscribe la muerte como suicidio revela su dependencia de factores culturales y sociales, en la medida en que en la novela está en juego la honra de un militar provinciano pequeño burgués, que teme en demasía el qué dirán hasta el punto de autogenerar sentido en los efectos de vértigo y extasiamiento baudrillardianos, vale decir, en la pasión del redoblamiento, “de la escalada y del aumento en potencia del éxtasis” producido por el acontecer del sentido. Por lo tanto, si cultural y socialmente el factor honra no fuera tan importante para la determinación de un hombre como militar, lisa y llanamente no tendría sentido el hecho de que un sujeto cualquiera lo increpe o se anime a golpearlo. Visto así, lo aterrador del suicidio como producto de esta determinación sociocultural, es que tiene que ver con un desdoblamiento, entendiéndose, con un proceso que pone en tensión la voluntad de varias voluntades:

Entre un personaje de uno que hace de verdugo que ejecuta, y el otro, que hace de víctima, y que sigue siendo yo mismo. Si bien lo observamos, también en este caso lo que está en juego es una libertad contra otra: una que ha tomado una resolución -la de la autoeliminación -y la otra que se somete; uno es el que se autoafirma en esa resolución, por cruel e insensata que pudiera ser, y el otro al que ya no se le permite gritar, pedir auxilio, contarle a alguien qué nos sucede, o siquiera hablar aun estando uno solo consigo mismo. Con el suicida parece suceder que el verdugo que se entroniza falla simplemente diciendo “suficiente”, y lo que sigue es similar a las ejecuciones públicas, es la consecuencia-y el ser consecuentes para que ella se produzca [...] Si es así, y todo aquello sucede al interior de nuestro yo, ¿no estamos aquí ante un nuevo desdoblamiento? Ahora ha entrado en escena no solamente el verdugo, la víctima, sino un enigmático “tercero”, que hasta ahora no conocíamos, del cual únicamente sabemos que tiene potestad sobre nosotros y que equivale a una suerte de rey en nosotros. ¿Corresponderá este tercero en definitiva a lo que llamamos “conciencia”, nuestra propia e -intima conciencia ética? (Ibíd. 244-245).

Finalmente, cuando Gustl se entera de la muerte de su contrincante inmediatamente se desdice del trasfondo, eludiendo sus sentimientos en la adopción de nuevas pantallas de sentido con que dar por cerrado el capítulo de la afrenta. De forma tal que la suma urgencia por la que decide quitarse la vida acaba por confirmar la falta de significado vital de la empresa suicida, pues si su verdadero conflicto era saber que había sido deshonrado por un hombre menor, una escoria o una piltrafa, según como percibe al pastelero, importándole sobremedida el que los demás lo supiesen, dicho saber lo lleva ahora a admitir que tal cosa nunca fue cierta, o que lo fue sólo mientras vislumbró la muerte como la única posibilidad de salvar su honra. ¿Pero dónde está la conducta moral que determinó tal decisión?, su adversario murió, pero él seguirá sabiendo que fue deshonrado (aun cuando nadie más se haya enterado y sin tener la total certeza). Así las cosas, cabe inquirir por qué deja de importarle acallar el agravio si al saber que su yo seguirá conciente de la verdad no podrá eludir el peso de la sentencia que tanto teme: ser un cobarde (una conclusión bastante kantiana, pero que se condice con el carácter reflexivo de las obras).

Conforme lo anterior, diremos que tanto *El teniente Gustl* como *La señorita Else* ironizan lo que puede ser la vivencia de una situación límite, pero más aún, la experiencia de vida desde el límite que encarnan todas las fuentes dispensadoras de sentido para el hombre, revelando cómo el actuar humano no se corresponde con el carácter psíquico, toda vez que el trasfondo, en cuanto aparece, más allá de causar estragos en la conducta material, genera sentidos que estimulan un comportamiento errático, confuso, delirante o esquizoide, en el que a la manera de actualizar el principio de lo más visible que lo visible, termina por emplazar la conciencia ya como objeto fatal o ya como paradoja, en los traslapes de la realidad más real que puede experimentar tanto el sujeto del cual ella es condición de posibilidad, cuanto el espectador que hace de intérprete en la exégesis de la obra.

III. Considerando el sentido como *significación, justificación y orientación* de las acciones, pensamientos, valores y decisiones de la vida humana, pertinente resultan las fuentes dispensadoras de sentido que operan las discontinuidades del ser en su trasfondo, y a partir de las cuales aquél se dona en la posibilidad de su permanente retiro. De allí la relación entre el sentido deleuzeano y el mundo de la conciencia paradójica en Schnitzler: tenemos por un lado a un sujeto delirante y paranoico (Gustl) y, por otro, a un personaje histórico y perverso en la teatralidad y obscenidad del cuerpo desnudo (Else), ambos como representación de la hiperrealidad que encarna el fluir mental en el acontecimiento del (sin)sentido.

De esta forma, conviene resaltar que tanto *El teniente Gustl* como *La señorita Else* dan cuenta de las características esenciales de la conciencia en su nivel anterior a la expresión hablada, al recrear el pensamiento subjetivo y egocéntrico de la psiquis humana, según el principio que establece que antes de la exposición oral la conciencia no se ajusta a esquema alguno, toda vez que aquélla, por su propia naturaleza, existirá independientemente de toda acción organizada racionalmente. Y aquí la libre asociación mental opera el recurso clave para describir este mundo- que para una lógica del sentido actúa a modo de una relación de copresencia, del sinsentido en el sentido, y de revelación del trasfondo y sus pantallas-; un recurso que sitúa la conciencia en el lugar del sentido mismo, esto es, donde aquél se dona y proyecta para la formulación del pensamiento. De suerte que, ya como éxtasis, simulación, obscenidad o perversión, el flujo mental pone en evidencia el principio de la hiperrealidad, en una literatura que más allá del realismo se complace en mostrar la lógica de los erráticos y fallidos meandros de la psiquis conforme las experiencias de vida que actualiza toda conciencia individual.

En suma, ambas obras expresan no sólo el operar caótico y espontáneo de la psiquis humana, sino también la lógica del sentido deleuzeano que hemos revisado al principio, en la representación de la conciencia como devenir, que es la condición psicológica más auténtica de generación del sentido/sinsentido, tanto como su fatalidad en la apertura y libertad de los efectos que produce, al señalar cómo se desenvuelve un pensamiento desde la experiencia del límite que dona el sentido, hasta la paradoja misma que lo disuelve en la inversión y retorsión de sí antes que en su exclusión.

Y para finalizar en palabras de Deleuze, una frase que resume a nuestro parecer todo lo que hasta aquí hemos intentado articular y producir como “sentido” para la lectura de la obra narrativa de Schnitzler: “Habría que ser demasiado simple para creer que el pensamiento es un acto simple, claro a sí mismo, que no pone en juego todas las potencias del inconciente, y del sinsentido en el inconciente” (Deleuze 2005: 105).

Notas

[1] “Un acontecimiento ideal es una singularidad, un conjunto de singularidades, puntos de retroceso, de inflexión (...) La singularidad forma parte de otra dimensión diferente de la designación, la manifestación o la significación. Es esencialmente pre-individual, no personal, a-conceptual, indiferente a lo individual y a lo colectivo, a lo personal y a lo personal, a lo particular, a lo general y a sus oposiciones. Es neutra (...) Los acontecimientos son singularidades ideales que se comunican en un solo y mismo acontecimiento; tienen además una verdad eterna, y su tiempo nunca es el presente que los efectúa y los hace existir, sino el Aión ilimitado, el infinitivo en el que subsisten e insisten (...) Los acontecimientos son las únicas idealidades”. *Op. cit.*, 83-84.

[2] Significante es cualquier signo que presenta en sí mismo un aspecto cualquiera del sentido, mientras que significado, lo que sirve de correlato a este aspecto del sentido. “El significante es primeramente el acontecimiento como atributo lógico ideal de un estado de cosas con sus cualidades y relaciones reales, y el significado es el estado de cosas con sus cualidades y relaciones reales. Luego el significante es la proposición en su conjunto en tanto que entraña dimensiones de designación, manifestación y significación en sentido estricto; y el significado es el término independiente que corresponde a estas dimensiones, es decir, el concepto pero también la cosa designada o el sujeto manifestado”. *Op. cit.*, 67.

[3] “El sentido es el descubrimiento propio de la filosofía trascendental, y viene a reemplazar a las viejas Esencias metafísicas (...) El sentido fue descubierto primero una vez bajo su aspecto de neutralidad impasible, por una lógica empírica de las proposiciones que rompía con el aristotelismo; luego una segunda vez, bajo su aspecto de productividad genética, por la filosofía trascendental en ruptura con la metafísica. En ambas sin embargo se trataba de no concebir *singularidades determinables más que aprisionadas en un Yo [Moi] supremo o un Yo [Je] superior* (...) A la metafísica le parece del todo natural determinar este Yo [Moi] supremo como el que caracteriza un Ser infinito y completamente determinado por su concepto, y por ello poseedor de toda la realidad originaria (...) En el otro extremo, la filosofía trascendental escoge la forma sintética finita de la Persona, antes que el ser analítico infinito del individuo; y le parece natural determinar este Yo [Je] superior del lado del hombre, y operar la gran permutación Hombre-Dios con la que la filosofía se contentó tanto tiempo

(...) Pero, en un caso como en el otro, se permanece en la alternativa del sin-fondo indiferenciado y las singularidades aprisionadas”. *Op. cit.*, 139-140.

Fuentes

BAUDRILLARD, Jean. 2000a. *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.

_____. 2000b. *De la seducción*. Madrid: Cátedra.

CASALS, Joseph. 2003. *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Anagrama.

DELEUZE, Gilles. 2005. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.

HOLZAPFEL, Cristóbal. 2005. *A la búsqueda del sentido*. Santiago de Chile: Sudamericana.

HUMPHREY, Robert. 1969. *La corriente de la conciencia en la novela moderna*. Santiago de Chile: Universitaria.

SCHNITZLER, Arthur. 2001. *La señorita Else*. Barcelona: El Acanalado

_____. 2006. *El teniente Gustl*. Barcelona: El Acanalado.

© Biviana Hernández 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo