

humanos). De la promesa a la restauración de la presencia, aquella voz —esta es su fuerza— traspasa la ausencia.

Vallejo disipa siempre la angustia que puede suscitar en mí. Es un misterio luminoso. Me acuerdo de mi primera impresión de *Trilce*, y jamás he creído que haya que fiarse de las primeras impresiones. Contemplo la portada del libro a mi lado: sé que jamás se me develará completamente. Conocemos la anécdota de las tres libras: el precio de venta del libro era de treinta soles peruanos, tres libras, entonces, y Vallejo habría repetido la cifra hasta deformarla¹¹ (Tres... tres... tres... tres... triss... triss... triess... trilsss...). Pero yo no creo en este cuento un poco simple y demasiado lúdico, aunque tenga el mérito de revelar “la cifra clave del libro” según Guillermo Sucre, “la que rige su dialéctica de la virtualidad, que, en el fondo, no es sino la tentativa de alcanzar otra realidad”.¹² Sabemos también lo que ha propuesto Juan Larrea: que *Trilce* contenía la cifra en cuestión, y la dulzura: “como de *duple* se pasa a *triple*, de *dúo* a *trío*, de *duplicidad* a *triplicidad*, Vallejo sintió

11 André Coyné, *César Vallejo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1968, p. 127.

12 Guillermo Sucre, “Vallejo: inocencia y utopía”, *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1975, p. 141.

oportuno pasar de *dulce* a *trilce*”.¹³ Escuchamos, en fin, en *Trilce*, un pedazo de César. Pero *Trilce* no es tres, ni dulce, ni César, y su estridencia no proviene de ninguno de estos tres vocablos. Es ella, sin embargo, lo que resuena; es su vocal frágil que tiembla. Y este temblor que tengo en la boca cada vez que pronuncio la palabra inventada no es de miedo sino de inquietud, que es la promesa de un desarraigo, y me dejo intimidar con placer. *Trilce* no se revela completamente, pero tampoco se oculta por entero. La observo de lejos como un horizonte de sentido, respuesta al “vacío en mi aire metafísico” (*Los beraldos negros*), horizonte al que me arrastra y que se aleja siempre. —

Traducción del francés de David Noria.

SÉVANA KARALÉKIAN es investigadora literaria y actualmente estudia el doctorado en literatura comparada entre la Universidad de Nantes y la Universidad de la Sorbona.

13 Juan Larrea, *Aula Vallejo*, Córdoba, 1962, núm. 2-4, p. 242.

EL CABALLERO OSCURO

por **Ximena Escalante**

Arthur Schnitzler, novelista, dramaturgo y médico, vivió a principios de la década de los veinte una etapa turbulenta debido al repudio que provocó su obra teatral *La ronda*. El público aún no estaba listo para su arriesgada propuesta en torno a la sexualidad.

Sí, en las calles y cafés de Viena Arthur Schnitzler tenía esa fama: oscuro, pesimista, raro. Rasgos de su carácter, sumados a la trayectoria de una biografía con tintes kafkianos o trágicos, Schnitzler no fue un hombre ni sencillo ni parecido a alguien más. Si hay algo que puede definir mejor su singularidad es que fue el personaje de sí mismo, demasiado parecido a sus ficciones y, a veces, a las tramas de sus obras.

Su prestigio literario fue disparate: novelista denso, dramaturgo innovador, guionista osado, articulista genial, se desnudó en sus diarios. Siempre implacable con su mirada a los errores humanos, estudioso de las almas rotas. Ni qué decir de su *sex appeal* y su clásica elegancia, de sus amigos brillantes y, claro, de su reconocido consultorio médico.

Schnitzler fue carne de su tiempo. En la Viena de los psiquiatras desatados, periodistas histriónicos, compositores furiosos, poetas endemoniados y mujeres perversas, él vivió en cuerpo y alma esa rabia subjetiva de quienes indagan en la oscuridad. Amor, muerte, sexo, lazos sociales desfigurados, la ficción de la realidad, y viceversa, fueron sus obsesiones expresadas tanto en su obra como en sus diarios, donde se huele angustia por no perder el pulso creativo.

También interesado en el hipnotismo y la neurastenia, se pisaba los talones con Freud. Es conocida la opinión que Freud tenía de él, y los chismes literarios defienden que la envidia era obvia. Freud dijo que con Schnitzler sentía el síndrome de Sosias: podría ser él o le gustaría ser él, o se imaginaba ser idéntico a él. Su breve amistad, que a todos provocó morbo, se debió a que las tragedias personales de ambos y la

literatura los separaron. Schnitzler dejó la medicina y los asuntos de la psique por la escritura.

Fue con el escándalo de su obra teatral *La ronda* donde se hizo más Schnitzler que en ninguno de sus escritos. Esta obra es como un resumen de él mismo y de sus ficciones. Es una estampa humana, donde su mente creadora y sus obsesiones se dieron un largo beso. *La ronda* es una obra que no se trata de nada. No tiene una trama convencional o aristotélica, en la que un arco dramático arrastra las dolencias de los personajes hacia su inminente destino. Inspirada en los pasos de un baile o en los juegos seductores de un salón, *La ronda* habla del mundo vienés abrumado de secretos, epicentro de una burguesía decadente, donde individuos deprimidos o desorientados fingen cordura, cuando se sienten al borde de cualquier locura porque el tiempo —su historia— los acosa.



Fotografía: Ferdinand Schmutzer

Schnitzler es de los pocos dramaturgos que considera que los personajes son más importantes que la trama. En sintonía con las preocupaciones de su entorno sobre la subjetividad, *La ronda* describe a individuos buscando su calma existencial a partir de furtivos encuentros sexuales. El sexo como aspirina o caverna de la pitonisa, éxtasis donde las respuestas fundamentales se responden. Son personajes que buscan encuentros inmediatos, acelerados, arrastran venganza, o son dolo, o furia cosificada. El sexo en estos seres urgidos y ansiosos es tan necesario que, de no tenerlo, habría una cadena de crímenes. O un desastre carnívoro en dominó. No se trata de personajes complejos que están abrumados por sus contradicciones, son arquetipos: la Prostituta, el Soldado, la Camarera, el Señorito,

la Dama Joven, el Marido, el Poeta, la Actriz, el Conde, y la Prostituta otra vez. Concebida como una estructura de collar de perlas —así lo dijo Schnitzler—, cada escena es un cuadro de dos personajes que se liga a la siguiente escena entregando a uno de estos personajes, como estafeta. Y así se va encadenando el camino de la promiscuidad. Puede decirse que los personajes son las perlas y el sexo el hilo que las une. Y el broche de oro del collar, donde se abre y se cierra la ronda erótica, es la Prostituta. Sensualidad y destrucción, el toma y daca de las mentes en la ciudad del psicoanálisis.

En una época donde las tendencias literarias se veneraban y las narrativas se inclinaban al monólogo interior, que el mismo Schnitzler adoptó en sus novelas, *La ronda* es un atentado a las modas o las tradiciones. Rompe con la idea teatral de que la trama lo es todo en la dramaturgia. Es una vuelta al arquetipo, a la idea de que una pasión o error trágico mueve el mundo, la *bibris* griega caminando por las calles de Viena. Los personajes de *La ronda* siguen sus pulsiones, se dejan llevar por esas voces dionisiacas propias y profundas, escuchan su vitalidad, es la oscuridad quien lleva el volante de la acción. Que muera la trama, arriba la *bibris*. Adiós a las diferencias de clase social, vivan las camas donde cualquiera es como tú.

Titulada originalmente como *La ronda del amor*, se estrenó en Viena el 1 de febrero de 1921. Poco antes de que se abriera el telón alguien lanzó una bomba fétida en la sala y la incomodidad empezó a fabricar el desastre. Durante la función hubo gritos, protestas, la gente se salió del teatro. No gustó. Después se presentó en Berlín y otras ciudades europeas; siempre recibió agresivas críticas y reclamos morales. Se hicieron publicaciones y copias clandestinas, que circularon de mano en mano como una obra tabú o de culto. Finalmente, y después de varios episodios de escándalo, *La ronda* fue censurada para su presentación en público en Viena y en diversos países de Europa en 1922. Se abrió un juicio legal por el desproporcionado atrevimiento de su temática. Ese año, Schnitzler, ya cansado de tanto alegato, guarda la obra en un cajón y pide que no se hable ni se represente ni se publique nunca más. Hasta que no pasaron los reglamentarios años del derecho de autor público, esta joya dramaturgica y teatral permaneció bajo llave hasta 1982.

Para Schnitzler 1922 fue el año del agotamiento. Es el inicio de un periodo introspectivo y raro. Se cansó de pelear contra el mundo que no entendía su obra, perseguida por una censura que, como siempre, no caminó con la modernidad. El escándalo lo drenó. Agotado de las opiniones a diestra y siniestra, dio la espalda a sus veleidosos exfans. Terminó decepcionado de un público hipócrita que no pudo mirar de frente y sin maquillaje eso que es tan obvio: el sexo mientras más oscuro, más deseado. —

XIMENA ESCALANTE (Ciudad de México, 1964) es dramaturga y guionista. Entre sus obras más recientes se encuentran *Las relaciones (sexuales) de Shakespeare (y Marlowe)* y *Grito al cielo con todo mi corazón*, de 2012 y 2014, respectivamente.