

# El que siembra, recoge El manuscrito perdido de *La Ronda* de Schnitzler y otras parodias olvidadas

Leo A. Lensing  
1 febrero, 2006

---

## **RINGEL-RINGEL REIGEN. PARODIEN VON ARTHUR SCHNITZLERS «REIGEN»**

*Gerd Klaus Schneider (ed.), Peter Michael Braunwarth (ed.)*  
Sonderzahl, Viena

## **EIN LIEBESREIGEN. DIE URFASSUNG DES «REIGEN»**

*Arthur Schnitzler*  
S. Fischer, Fráncfort  
Gabrielle Rovagnati (ed.)

---

*Reigen*, conocida fuera del mundo germanófono como *La Ronde* o *La Ronda* desde la versión cinematográfica –una adaptación libre, pero convincente– realizada por Max Ophüls en 1950, es la obra con la que ha pasado a asociarse más íntimamente la reputación literaria de Arthur Schnitzler. No es necesariamente lo que él mismo habría deseado. Nada más concluir el manuscrito en 1897 –que contiene una serie de diez «diálogos», de los que los nueve primeros se ven interrumpidos por actos sexuales– escribió a su futura esposa Olga Gussmann que era «impuplicable». El director teatral berlinés Otto Brahm le oíría decir poco después a Schnitzler, uno de sus dramaturgos predilectos, que nunca había habido nada «más irrepresentable». No obstante, Schnitzler sacó a la luz una edición privada en 1900, si bien se publicó con un rótulo admonitorio: «Una adecuada publicación de las siguientes escenas resulta, por el momento, implanteable. He hecho, en cambio, que se impriman en manuscrito, ya que creo que su valor radica en otra cosa que en el hecho de que su contenido, en vista de las normas imperantes, parezca prohibir la publicación».

Visto retrospectivamente, este descargo de responsabilidad parece poco sincero. La edición limitada

fue, al fin y al cabo, lo bastante amplia como para satisfacer a lo que podrían llamarse los dos centenares de amigos más íntimos del escritor o, como lo denominó el diario vienés *Fremdenblatt*, «un selecto círculo de caballeros». Schnitzler, cuya preocupación por la explosiva carga sexual de la obra era, sin embargo, real, no pudo sentir ningún alivio con la escalofriantemente entusiasta carta de agradecimiento que recibió de uno de ellos, el periodista Rudolf Lothar: «¡Qué vergüenza que no pueda escribirse sobre ella! Eclipsa a todos los escritores eróticos del siglo XVIII. Si puedo, voy a hacer que encuadernen el libro en delicada piel femenina. Se merece este honor». Aunque esto suene más parecido al Marqués de Sade que a *Les liaisons dangereuses*, era algo suave en comparación con los malentendidos intencionados que habrían de llegar.

Tres años más tarde, cuando Schnitzler estaba sopesando la publicación normal de la obra, la respuesta que recibió de Hugo von Hofmannsthal y Richard Beer-Hofmann, sus dos amigos literarios más prominentes, tuvo que darle que pensar. Hofmannsthal comienza la carta dirigiéndose a él como «Querido Pornógrafo» y se refiere en broma al drama como «su mejor libro, cochino» [«Ihr bestes Buch, Sie Schmutzfink»]; Beer-Hofmann añade que muchos lo considerarán su obra «erectiefstes», un ingenioso juego de palabras que combina «erecto», «eficaz» y «profundo» en un solo adjetivo superlativo. Se trataba justamente del tipo de ocurrencia jocosa que Schnitzler temía que distorsionara la recepción de la obra.

Cuando *Reigen* se publicó finalmente en 1903, se vendió muy bien, gracias, en parte, a una vigorosa campaña publicitaria montada por la Wiener Verlag, una joven editorial amante del riesgo que más tarde publicaría *Las confusiones del colegial Törless* de Robert Musil, pero cuyo catálogo estaba también fuertemente pertrechado de literatura erótica francesa. La obra se mantuvo en la lista de «los libros más vendidos en lengua alemana» durante más de un año hasta que se prohibió y confiscó en Alemania. Aunque hubo algunas críticas positivas, el tenor general de la recepción crítica fue extremadamente negativo. La acusación fundamental era lo que los amigos de Schnitzler habían predicho en tono de broma: pornografía. Un crítico del *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, rechazando lo que él veía como el afán de la obra por retratar las modernas condiciones sociales, insistió en que «si se lee uno de estos diálogos, puede prescindirse de la lectura del resto; todos están compuestos con arreglo al modelo F[icken = follar]». Especialmente en la prensa vienesa de derechas, las acusaciones de lascivia se relacionaron con total descaro con la condición de judío del autor. Incluso el razonablemente moderado *Vossische Zeitung* de Berlín opinó que no suponía ninguna sorpresa que la obra careciera de hondura y de alma, ya que se trataba de la obra de un judío que, por naturaleza, carecía igualmente de una y otra.

Estos virulentos ataques periodísticos, tanto al libro mismo como a las posteriores lecturas públicas celebradas en Viena y Múnich, disuadieron a Schnitzler de permitir una representación completa de la obra hasta después de 1918. La relajación de las normas de la censura y las costumbres cambiantes tras la Primera Guerra Mundial lo convencieron de autorizar producciones más o menos simultáneas en Viena y Berlín en el invierno de 1920-1921. En Viena, el éxito inicial de la obra se convirtió en un desastre cuando saboteadores organizados perturbaron el normal desarrollo de las representaciones

con bombas fétidas. La ilustración de un periódico contemporáneo muestra a los bomberos regando a los autores del sabotaje mientras salen corriendo del teatro. El director y los actores responsables de la producción en Berlín acabaron siendo procesados por obscenidad. En lo que fue uno de los pocos triunfos de la sociedad civil y la libertad de expresión en la República de Weimar, aquéllos serían finalmente absueltos de todos los cargos. Cuando el abogado defensor Wolfgang Heine publicó las actas del proceso en forma de libro, *La lucha en favor de «Reigen»*, Schnitzler pensó que la transcripción estenográfica se leía como si hubiera sido escrita por un escritor satírico de talento. Su reacción final, sin embargo, fue prohibir cualesquiera producciones futuras de la obra, una prohibición que su hijo Heinrich mantuvo en vigor hasta 1982.

*Reigen*, en efecto, hizo de Schnitzler un infame antes de hacerlo famoso. La obra contiene, por supuesto, una dimensión erótica, e incluso potencialmente pornográfica. Desde el principio, las imitaciones y parodias explotaron y se centraron en este aspecto para sus propios y fugaces propósitos. Un título que apareció pisándole los talones a la edición de 1903 puede valer por muchos otros: *Escenas a dúo en el baño de vapor. -Anillo-Corro-Rosario a partir de un famoso modelo escrito por una vienesa* (1904) [*Duo-Szenen im Dampfbad. Ringel-Reigen-Rosenkranznach berühmtem Muster von einer Wienerin*], que incluye diez conversaciones suavemente lascivas entre parejas exclusivamente femeninas. Incluso dos películas pornográficas estadounidenses de los años ochenta, *New York Nights* y *Love Circles*, tomaron prestada descaradamente la conocida como estructura de guirnalda de margaritas de citas entrelazadas -y poco más- del original.

Las adaptaciones más recientes de *Reigen* han tendido, naturalmente, a amplificar la intensidad sexual de la obra. En *The Blue Room* (1998), David Hare también remodela los tipos sociales para hacerlos más representativos de finales del siglo XX. El uso de sólo una actriz y un actor para los diez papeles refuerza la idea de la melancolía monocromática de la experiencia sexual contemporánea anunciada en el título, que también juega con un término inglés para referirse a una película porno: «blue movie». Por lo demás, la obra, que sigue siendo más conocida por el breve desnudo de Nicole Kidman en la primera producción que por su vívida actualización del diálogo de Schnitzler, mantiene, quizás, una excesiva fidelidad al original. Una readaptación de *Reigen* más desafiante e irreverente es *El irritante Corro basado en el Corro del irritante señor Arthur Schnitzler* [*Der reizende Reigen nach dem Reigen des reizenden Herrn Arthur Schnitzler*], que Werner Schwab, el *enfant terrible* austríaco del teatro alemán de comienzos de los años noventa, escribió poco antes de su muerte en 1994. En lugar del *dramatis personae*, el texto de la obra comienza con una nota sobre los personajes: «Todos los personajes masculinos tienen órganos sexuales flojuchos. Todos los personajes femeninos mantienen cópulas femeninas intercambiables». No es sorprendente que lo que encontramos a continuación se parezca más a Genet que a Schnitzler. Sin embargo, el lenguaje salvajemente inventivo que Schwab pone en boca de los personajes consigue, a menudo, que la mezcla de farsa y violencia en sus intercambios se asemeje más a una drástica exageración que a una parodia desdeñosa de su predecesor.

Por saludables que puedan ser este tipo de excesos, despiertan inevitablemente el deseo de volver al texto original. Aun los estudiosos y lectores de Schnitzler mejor informados, sin embargo, difícilmente podrían haber imaginado que sería posible llegar por medio del descubrimiento y la publicación del manuscrito original. Sigue siendo un misterio, incluso para la editora de *Ein Liebesreigen* («Un corro de amor»), por qué a nadie se le ocurrió antes buscar en las más de 370 páginas depositadas en la Biblioteca Bodmeriana de Cologny, cerca de Ginebra, que guarda una famosa colección de manuscritos literarios y donde había permanecido intacto desde los años cincuenta. El libro recién publicado en Alemania contiene no sólo el manuscrito transcrito de la obra, sino también diferentes borradores de mano de Schnitzler para las escenas novena y décima, así como la copia mecanografiada de un añadido de la cuarta escena más tarde descartado. Cuenta con una extensa introducción, así como un sustancial aparato crítico que incluye, línea a línea, tanto la conocida como «Binnenvarianz» (las correcciones y variantes legibles del propio manuscrito) como las variantes entre el manuscrito y la edición de 1903. Un total de veintiséis páginas del manuscrito en facsímil coronan lo que parece ser, en un primer examen, un impresionante despliegue de investigación erudita y detalle filológico.

Una observación más detallada simplemente de la solapa nos brinda, sin embargo, motivos de preocupación. En la contracubierta, en vez de, como cabía imaginar, un seductor dibujo de Klimt o de Schiele, encontramos el fragmento de un diálogo del borrador descartado de la décima escena. Una acotación escénica muestra juntos al Conde y la Furcia después de que él «haya agarrado su pecho» y ella comente: «¿Lo tengo firme, a que sí?». Él le dice que se saque su camiseta, ella lo hace, y él exclama: «Entonces [...] y ahora [...] nada de hablar [...] y con nada puesto [...] dónde está la diferencia [...] Ahora podría tomarte por una princesa [...] si no fuera por cómo hueles a petróleo» [«So [...] und jetzt [...] nichts reden [...] und nichts anhaben [...] wo ist da noch der Unterschied [...] Jetzt könnt ich dich nür ne Prinzessin halten [...] wenns nur nicht so nach Petroleum riechen möcht»]. No hace falta un gran brinco de la imaginación para comprender por qué Schnitzler eliminó este momento basto y perversamente sentimental. Huelga decir que le habría horrorizado la idea de que se utilizara como reclamo de cualquier versión de la obra. El hecho, sin embargo, de que la solapa alardee de su imposición tipográfica por encima del facsímil de una página manuscrita enteramente diferente es indicativo de la confusión que se encuentra en el interior de las cubiertas del libro.

Como demuestra Peter Michael Braunwarth, el supervisor editorial de la ejemplar edición de los diarios de Schnitzler, en un artículo publicado en el volumen del *Hofmannsthal-Jahrbuch* correspondiente a 2005, tanto la erudita introducción como el texto de la obra están plagados de errores. Abundan las citas erróneas de las fuentes primarias impresas, así como las transcripciones incorrectas del propio manuscrito. Como el cómputo de estas últimas se basa únicamente en los facsímiles incluidos en la edición, puede que estemos sólo ante la punta del iceberg. Curiosamente, la comparación del manuscrito con la edición impresa de la obra –el contenido de uno de los apéndices que integran el aparato crítico– se basa no en la primera impresión privada de 1900, sino en la edición de 1903 publicada por la emprendedora, pero apenas fiable, Wiener Verlag. En general, esto significa que hay aún una gran labor filológica que hacer antes de que esta versión de *Reigen* se

incorpore a una futura edición crítica.

Entre tanto, incluso la viciada presentación textual de *Ein Liebesreigen* nos permite entrever aspectos fascinantes del proceso de escritura de Schnitzler. Sorprende constatar, por ejemplo, que los infaustos guiones (*Gedankenstriche*), que indican tipográficamente el acto sexual en nueve de las diez escenas de la obra, se encuentran ausentes en el manuscrito original. En vez del empuje horizontal de estos signos de puntuación, en los que los críticos y comentaristas posteriores habrían de ubicar inevitablemente el potencial pornográfico de la obra, son sólo una serie de puntos suspensivos los que marcan débilmente los interludios sexuales.

Más importante es que el manuscrito revele, comenzando con el título, cuán innovadora fue desde el comienzo la concepción dramática de la obra. Una serie de experimentos en torno a la conducta de un hombre y una mujer antes y después del acto sexual recibió originalmente el título «Un hemiciclo». El procedimiento de que la mitad de cada una de las parejas que copulan reaparezca en la escena siguiente crea tanto una especie de mecanismo de control biológico como un triángulo estructural sexual. La posterior supresión de un episodio en la cuarta escena que habría añadido una conversación entre el Joven Caballero y dos amigos sobre un duelo inminente revela el compromiso de Schnitzler con el diseño original, que contaba con una inspiración científica. El término «Hemiciclo» expresaba también lo que tanto «Ein Liebesreigen» y «Reigen» ocultan; esto es, que la cadena de encuentros sexuales no llega a cerrarse realmente. De hecho, el efecto de los encuentros lingüística y biológicamente repetitivos sugiere un proceso más serial que cíclico, algo mecanicista más que orgánico. Resulta discutible si, como la editora mantiene en su introducción, la elección final de *Reigen* para el título –sugerido por Alfred Kerr, un crítico cordial de triste fama posterior debido a su propio estilo, lacónicamente obtuso– intensifica realmente el efecto irónico de la obra. Surgía quizás una ironía más potente en el contraste entre el título «Un corro de amor» y una serie de diálogos en los que el concepto mismo de «amor» se ve repetida y sistemáticamente reducido a un pretexto para el sexo.

Es posible leer muchos de los cambios que se produjeron entre la finalización del manuscrito y la primera impresión de la obra como un intento de atemperar las sugerencias sexuales del diálogo. En el proceso de revisión, Schnitzler parece haber intentado reconcentrar la atención del lector –y del público– en su crítica implícita pero mordaz de la ideología burguesa del amor y el matrimonio. En la línea de esta tendencia encontramos varias pequeñas revisiones de los diálogos de la crucial quinta escena, la única entre un marido y su esposa, que intensifican progresivamente la retórica hipócrita sobre «pureza y verdad» en la vida matrimonial. Schnitzler también eliminó acotaciones escénicas y diálogos en tres escenas en que los personajes aparecían desnudándose o a los que se veía en ropa interior. Hacia 1900, aun la sola insinuación de desnudez podía parecer más provocadora que los jadeantes circunloquios de los personajes, aunque algunos de estos también se omitieron.

En la primera escena, entre el Soldado y la Furcia, un intercambio en el que ella deja claro que quiere tener sexo una segunda vez –«Tú [...] te digo que [...] tan bueno [...] tan [...] oh [...] tan [...] vamos ven a mí [...]» [«Du [...] werd dir was sagen [...] so gut [...] so [...] oh [...] so [...] geh komm zum mir

[...]»- aparece cortado por completo. La eliminación de este explícito pasaje comportó desgraciadamente la pérdida de un momento magnífico de desinflamiento cómico. El Soldado, que aparentemente no se encuentra en situación de responder físicamente al ardor de la Furcia, no puede más que espetarle históricamente: «¿Ahora? [...] ¿¿Ahora??».

La omisión de un encuentro añadido en la cuarta escena, entre el Joven Caballero y dos amigos que han venido a consultarle sobre un duelo motivado por un asunto de amor adúltero, tiene sentido sobre todo estructuralmente. Habría alterado el modelo por lo demás regular de conversaciones íntimas restringidas a parejas que acaban copulando. También habría dado prominencia a las consecuencias potencialmente trágicas del sexo ilícito de un modo que se ve sutilmente insinuado en vez de crudamente resaltado. Finalmente, habría atenuado los efectos cómicos de lo que Schnitzler llama en el manuscrito la «conversación stendhaliana» que constituye el eje de este diálogo entre el Joven Caballero y la Joven Esposa. Tras haberse mostrado impotente en su primer intento de coito, él le pregunta a ella si «conoce a Stendhal» y al momento se dispone a relatar -con un detalle para ella exasperante- una anécdota de *De l'amour*. De forma reveladora, el Joven Caballero recuerda equivocadamente el título de Stendhal como «Die psychologie de l'amour». Este desliz freudiano *avant la lettre* funciona como un comentario irónico sobre sus esfuerzos para encontrar una explicación convincente a su fracaso en la cama como consecuencia de amar demasiado apasionadamente a la Joven Esposa, un aspecto que se ve reforzado por la alusión intertextual a la versión del título que apareció inicialmente en el prefacio a la cuarta edición del tratado de Stendhal: «Physiologie de l'amour».

Mientras que las revisiones del manuscrito final para la primera impresión de la obra no revelan a la larga cambios drásticos, los primeros borradores de las escenas novena y décima sí que contienen auténticas sorpresas. En la primera, la conversación entre la Actriz y el Conde se desvía brevemente hacia su médico que -se sugiere- se ha aprovechado de su íntimo acceso a ella. Parece probable que Schnitzler el laringólogo, que en más de una ocasión había mantenido relaciones con sus propias pacientes, decidiera pensarse mejor lo de tirar piedras sobre su propio tejado. En la décima escena, después de que el Conde haya conseguido que la Furcia se desvista, le insiste en que simplemente hable con él y le pide que prosiga el relato sobre «un viejo judío» que había empezado a contar en el café. Ella le contesta que está equivocado, que no conoce a ningún viejo judío y que sólo acuden a ella hombres atractivos. Aunque esta conversación podría haber reflejado los modos en que la raza distorsionaba el comportamiento sexual en la Viena de Schnitzler, la posterior reacción antisemita ante la obra sugiere que actuó con prudencia al omitirla.

Lo que resulta quizá más interesante de los primeros borradores de las dos últimas escenas es la marcada diferencia en el personaje del Conde. Se muestra considerablemente más agresivo en su conducta y más ordinario en su manera de hablar de como lo hará en el manuscrito final. El monólogo fantástico y casi poético que da comienzo a la escena con la Furcia, y que incluye la comparación aparentemente casual pero profundamente resonante entre el «Sueño» y «su hermana Muerte», no se encuentra aún en el lugar adecuado. Por otro lado, el Conde más amable, más gentil, aporta un

último y elegíaco reforzamiento de la metamorfosis gradual del corro de lujuria en una moderna danza de la muerte. Asimismo, la versión original –más primitiva– del personaje, que aparece en escena con el uniforme de capitán de los dragones, reflejaba con más fuerza la militarización de la vida austríaca con la que comienza la obra por medio de la figura del Soldado.

Schnitzler, que sólo tres años más tarde perdería su cargo en la reserva del ejército debido a la publicación de *El teniente Gustl*, con su retrato devastador de la mentalidad militar, se echó atrás en última instancia al hacer simplemente del oficial aristocrático una versión ligeramente refinada del brutal soldado raso. Esto significa que en el borrador de la novena escena el sable del Conde sigue siendo un mero accesorio de su uniforme, en contraste con el puro del Soldado, que definitivamente no es sólo un puro. Mientras que en la versión impresa la Actriz interpreta el papel de la agresora sexual y le ordena significativamente al Conde que aparte su fálico sable, aquí ella se siente simplemente aliviada de que él lo haya desabrochado. En vez del compañero poco seguro de sí mismo y casi renuente al que imitará posteriormente, aquí el Conde se refiere riéndose a su erección con la metáfora militar «en pleine parade». Esta ocurrencia libidinosa y otras observaciones similares crean una caricatura satírica del oficial militar aristocrático de la que sólo se conservan vagos vestigios en la versión final.

Schnitzler debió de caer en la cuenta de los peligros inherentes aun en el tratamiento más cuidadosamente calculado de cualquier situación en que aparecieran soldados y sexo al leer «Der falsche Reigen» («El falso corro»), una copia mecanografiada que recibió en 1903 enviada por una admiradora anónima que firmaba como «Kleinmizzi, honesta ama de casa y madre», donde los títulos tan correctos y formales se veían contradichos por el seudónimo, que suena como el sobrenombre de una prostituta. Este breve diálogo fue escrito aparentemente, sin embargo, por la mujer de un oficial, que explicaba en una carta adjunta que *Reigen* le había «encantado, inspirado y excitado tanto» que había requisado la máquina de escribir de su marido para seguir el ejemplo de Schnitzler. Después de que la pareja en el diálogo de la mujer, la «Esposa del Coronel» y el «Teniente», hayan intercambiado unas cuantas ambiguas galanterías, la conversación se desvía rápidamente hacia los ajustados calzoncillos de él y el ceñido corpiño de ella. Finalmente, ella le apremia con órdenes militares que dan paso inmediatamente a la infausta línea de guiones: «Atención, presenten armas. ¡Carguen! ¡Apunten! Fuego [...]» [«Habt acht, Gewehr bei Fu\_. Ladet! Setzt an! Feuer [...]»]. Por si la jocosa conexión entre cañones y penes no fuera ya lo bastante explícita, ella comenta después que es una vergüenza que el ejército no esté aún equipado con rifles de repetición. A pesar de ser un hombre de mundo, la crudeza de este humor subido de tono enlazando sexo y violencia tuvo que darle que pensar a Schnitzler, especialmente si tenemos en cuenta que en la carta adjunta, la autora expresa la esperanza de que su esfuerzo dramático pueda inspirar secuelas de *Reigen* que se «multipliquen como conejos». Aunque ella le asegura que todo en su diálogo es cierto hasta el detalle más nimio, el texto podría parecer una broma a costa del controvertido escritor si no fuera por el toque encantadoramente realista en la última acotación escénica: «El teniente se lava y se va».

*El falso corro* puede encontrarse en *Ringel-Ringel Reigen. Parodien von Arthur Schnitzlers «Reigen»*, una colección de doce parodias, pastiches e imitaciones de *Reigen* poco conocidas, en algunos casos previamente inéditas y expertamente editadas y anotadas por Peter Michael Braunwarth y Gerd Schneider. Inspirados o provocados, en su mayor parte, por la edición de 1903 y por las producciones de la obra de 1920-1921 en Viena y Berlín, estos textos heterogéneos muestran un amplio espectro de reacciones a las complejas provocaciones del original. Tomados en su conjunto, estos subproductos estéticamente desiguales, pero ideológicamente fascinantes de *La Ronda*, constituyen la perfecta prueba de fuego para reevaluar los pormenores literarios del genio teatral de Schnitzler. A pesar de todos sus defectos filológicos, la nueva edición de *Ein Liebesreigen* arroja también nueva luz sobre una obra maestra del drama moderno escrita antes de que hubiera comenzado el siglo XX. Resulta, en suma, menos probable que los lectores y los públicos actuales se sientan excitados por esta negra comedia de malentendidos sexuales a que reaccionen como lo hizo Schnitzler en una carta escrita después de asistir a los ensayos para la producción de 1921 en Viena: «La monstruosa alienación entre hombre y mujer resultó palpable; y pensé en un subtítulo para *Reigen*: "El camino solitario"».