



49-1

Boletín de Literatura Comparada

E-ISSN 2683-8397
Número 49, vol. 1 (2024)
Mendoza, Argentina

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Centro de Literatura Comparada



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



Boletín de Literatura Comparada

Número 49, vol. 1
Mayo– octubre 2024

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Centro de Literatura Comparada
Mendoza, Argentina
CC BY-NC-SA 4.0

Datos de la revista - Journal's information

BOLETÍN DE LITERATURA COMPARADA

Número 49, vol. 1, mayo-octubre 2024

Mendoza (Argentina) ISSN 0325-3775, e-ISSN 2683-8397

Licencia [CC BY-NC-SA 4.0](#)

Centro de Literatura Comparada, CLC

Universidad Nacional de Cuyo

Facultad de Filosofía y Letras; Gabinete 305,

Centro Universitario, Ciudad de Mendoza

Mendoza (C.P. 5500), Argentina

Teléfono: 0054-261-4135000- int. 2212

e-mail: centrolitcomp@gmail.com

web: www.ffyl.uncu.edu.ar/clc

Suscripciones y Canje

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Centro Universitario, Ciudad de Mendoza, Mendoza (C.P. 5500), Argentina

Fono/Fax: (261) 4135000, interno 2240, Mendoza, Argentina

e-mail: canje-ffyl@logos.uncu.edu.ar

web: <http://ffyl.uncu.edu.ar>

Revista

Boletín de Literatura Comparada

a. l. n. 1 (1976) Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras. CLC; Centro de Literatura Comparada.

Número 49, vol. 1, mayo-octubre 2024

177 pp.

ISSN 0325-3775

e-ISSN 2683-8397

semestral

I. Literatura. II. Literatura Comparada. III. Teoría y Crítica Literaria.



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

arca

ÁREA DE REVISTAS
CIENTÍFICAS Y
ACADÉMICAS

Revista promovida por ARCA (Área de Revistas Científicas y Académicas)
de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Contacto y redes:

Mail: revistascientificas@ffyl.uncu.edu.ar

Facebook: [@arca.revistas](#) | Instagram: [@arca.revistas](#)

LinkedIn: [ARCA – FFYL](#) | Twitter: [@ArcaFFYL](#)

Youtube: [área de revistas científicas ARCA](#) | blog: <https://arcarevistas.blogspot.com/>

Boletín de Literatura Comparada (BLC)

Presentación

El ***Boletín de Literatura Comparada*** (BLC) aparece ininterrumpidamente desde 1976. Está subsidiado por la Secretaría de Investigación, Internacionales y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo. En una primera etapa estuvo destinado a difundir principalmente las investigaciones de los miembros del Centro de Literatura Comparada (CLC) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. También ha dado lugar en sus páginas a la publicación de actas de congresos de la Asociación Argentina de Literatura Comparada (AALC) y a coloquios de la especialidad. En la actualidad, es una publicación de periodicidad semestral, con referato, abierta a la publicación de trabajos comparatistas escritos por especialistas del país y el extranjero. Se encuentra indexado en Latindex Catálogo 2.0, el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas, REDIB, Dialnet, MIAR, LatinREV y ERIHPLUS. Los números XXVI–XXVII (2001–2002), XXXVI (2011) y 45.2. (2020) ofrecen índices generales de la revista. Se obtiene por canje y venta.

Boletín de Literatura Comparada (BLC)

Presentation

The ***Boletín de Literatura Comparada*** (*Comparative Literature Bulletin*) has been published continuously since 1976, subsidized by the Department of Research, International and Postgraduate of the National University of Cuyo. At the beginning, its main objective was to publish the research conducted by the members of the Comparative Literature Center (CLC) of the College of Humanities of the Universidad Nacional de Cuyo. It has also published congress minutes of the Argentine Association of Comparative Literature (AALC) and colloquies in this field. Currently, it is a peer reviewed biannual journal, open to the publication of original research in the field of comparative literature by national and international specialists. It is indexed in Latindex Catálogo 2.0, Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas, REDIB, Dialnet, MIAR, LatinREV, and ERIHPLUS. Issues 26–27 (2001–2002), 36 (2011), and 45.2 (2020) feature general tables of contents for the journal. It can be acquired through exchange and purchase.

Índice

EDITORIAL	
Lila Bujaldón de Esteves	13
ARTÍCULOS	
Imagen de la mujer otomana en la novela <i>Udi</i> , de Fatma Aliye / Portrait of ottoman women in Fatma Aliye's novel: <i>Udi</i>	
Nesrin Karavar	17
Hab Mut zum Glück! (¡Ten valor para la Felicidad!): Otras aproximaciones a la obra de Livia Neumann / Hab Mut zum Glück: Approaches to the Literature of Livia Neumann	
Tomás Schierenbeck	45
Colonialidad y género: Relaciones entre <i>Zama</i> (1956) de Antonio Di Benedetto y <i>Zama</i> (2017) de Lucrecia Martel / Coloniality and gender: Relations between <i>Zama</i> (1956) by Antonio Di Benedetto and <i>Zama</i> (2017) by Lucrecia Martel	
Natalia D'Alessandro	75
La ensoñación como estilo en <i>Sylvie</i> de Nerval y en "Primero de enero" de Lermontov / Daydreaming as a style in <i>Sylvie</i> de Nerval and in Lermontov's "First of January"	
Malena Brenda Ferranti Castellano	101

“Uno de esos héroes medio locos de Hoffmann”. Balzac, Hoffmann y el fundamento metafísico de *La comedia humana* / "One of those half-mad Hoffmann heroes." Balzac, Hoffmann and the metaphysical foundation of *The Human Comedy*

Emilio Bernini 123

RESEÑAS

Masters, Edgar Lee (2023). *Antología de Spoon River*, Santa Fe, Ediciones UNL. 312 pp.

Fabrizio Welschen..... 151

Moura, Jean-Marc (2023). *La totalité littéraire ; Théories et enjeux de la littérature mondiale*, Paris, Presses Universitaires de France. 283 pp.

Lía Mallol de Albarracín 155

Las opiniones vertidas en los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente el pensamiento del Comité Editorial.



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Licencia Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 internacional (CC BY-NC-SA 4.0). Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar,

transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución —debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>. Esta revista se publica a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>, en su Portal de Revistas Digitales en OJS: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php>.

Nuestro Repositorio Digital Institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/>, enmarcado en las leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899, Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces Secretaría de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva, Resoluciones del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva N° 545 del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y N° 438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera (de cualquier tipo). De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado.

The copy of these articles is allowed providing the proper citation of the sources. The following paper is under the "Attribution- NonCommercial- ShareAlike" license 4.0 international (CC BY-NC-SA 4.0). You have freedom to copy and redistribute the material through any medium or form; to adapt, change, and create a document based on the material citing the source correctly. The following is an explanation of the terms: Attribution -- you should correctly give credit, copy the link to the license, and indicate made changes if there are any. You may do it in any reasonable form without suggesting that the use of the material or you are supported by the licensor. Non-commercial -- you cannot use the material with commercial purposes. ShareAlike -- If you mix, change, or create a new document using the material, you should distribute its contribution using the same license than the original. There are no further restrictions -- You cannot apply legal terms or technological measures that may legally restrict others to do any and all use of the material allowed by the license. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>.

This magazine is published through an "Integrated System of Documentation" (spanish abbreviation: SID) that forms the digital archive belonging to Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/> from its digital magazines portal in OJS: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php>.

Our digital institutional archive is part of the "National Digital Archives System" (spanish abbreviation: SNRD) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/> which is governed by the following Argentine laws: Law No. 25 467, Law No. 26 899, Regulation No. 253 from December 27th, 2002 from the then called "Secretariat of Technology, Science and Innovation", Regulations from the Ministry of Technology, Science and Innovation No. 545 from December 10th, 2008, No. 496 from May 17th, 2011, No. 622 from September 14th, 2010, and No. 438 from June 29th, 2010. All these Laws together establish and regulate the free access (open to everybody and free of charge) to scientific literature, in order to stimulate its free availability on the Internet and to allow any user to read, download, copy, print, distribute, or any other legal use without financial barriers (of any kind.)

In the same way editors shall not have the right to collect money for the distribution of the material. The only restriction about the material distribution and copy is to give the author the moral control about the integrity of his/her work and the right to be recognised and cited properly.

Normas para las contribuciones al BLC

Extensión máxima del artículo: 7000 palabras. Incluir los siguientes elementos en español y en inglés: título; resumen de 250 palabras; cinco palabras clave. En hoja aparte enviar título, autor, institución a la que pertenece y dirección de correo electrónico que será publicada.

Aparato crítico:

Citas: cuando no sobrepasan las cuarenta palabras, van en el cuerpo del texto, entre comillas y sin cursiva. Si son más extensas, van en párrafo aparte con sangría izquierda de 2cm, sin comillas ni cursiva.

Notas: numeración corrida, con notas al pie.

Referencias bibliográficas: integradas en el texto; ejemplo: (González Fernández, 1998: 125–128). No utilizar notas para estas referencias.

Bibliografía: al final del trabajo, en orden alfabético y con sangría francesa; ejemplos: Monografías y libros editados

APELLIDO, Nombre, *Título*. Lugar de edición: Editorial, año.

APELLIDO, Nombre/APELLIDO, Nombre, *Título*. Lugar de edición: Editorial, año.

APELLIDO, Nombre/APELLIDO, Nombre (eds.), *Título*. Lugar de edición: Editorial, año.

APELLIDO, Nombre, *Título*. Trad. Apellido, Nombre. Lugar de edición: Editorial, año.

Contribuciones en obras colectivas

APELLIDO, Nombre, "Título". En: APELLIDO, Nombre/APELLIDO, Nombre (eds.), *Título*. Lugar de edición: Editorial, año. pp. xx-xx.

Artículos en revistas

APELLIDO, Nombre, "Título". En: *Revista* volumen. número (año): pp. xx-xx.

Documentos en Internet

APELLIDO, Nombre, "Título", fecha. < [URL completo] >, fecha en que se visitó la página.

Si la contribución contiene reproducciones de imágenes, el autor debe hacerse responsable de conseguir los permisos de reproducción correspondientes.

Solamente se aceptarán contribuciones originales, no presentadas simultáneamente a otra revista y que no hayan sido publicadas antes en ningún idioma ni tipo de formato. Es un requisito fundamental que las mismas posean un claro enfoque comparatista. La aceptación de artículos para publicación está sujeta a arbitraje de evaluadores internos y externos. El proceso de evaluación es anónimo y doble ciego.

Las contribuciones pueden ser enviadas para evaluación por correo electrónico, en formato .doc, a cualquiera de las siguientes direcciones: centerlitcomp@gmail.com o blc@ffyl.uncu.edu.ar.

Directora

[Lila Bujaldón de Esteves](#) (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Editora Asociada

[Paula Simón](#) (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Secretaria de Redacción

[Belén Bistué](#) (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Consejo Asesor

[Assumpta Camps](#) (Universidad de Barcelona, España)

Shawn Doubiago (University of San Francisco, Estados Unidos)

Cristina Elgue de Martini (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

[María Rosa Lojo](#) (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Alfredo Luzi (Universidad de Macerata, Italia)

[Jean-Marc Moura](#) (Universidad de Lille III, Francia)

Emilia Puceiro de Zuleta (Universidad Nacional de Cuyo, Academia Argentina de Letras)

Christoph Rodiek (Universidad de Dresde, Alemania)

Gloria Videla de Rivero (Universidad Nacional de Cuyo, Academia Argentina de Letras)

Comité Editorial

Eleonora Barchiesi, Universidad de Cuyo

[Mariela Calderón](#), Universidad Nacional de Cuyo

Graciela Caram, Universidad Nacional Cuyo

Gonzalo Córdoba, Universidad Nacional de Cuyo

Paula Ferreira, Universidad Nacional de Cuyo

Claudia Garnica, Universidad Nacional de Cuyo

Patricia López Rodríguez, Universidad Nacional de Cuyo

Lía Mallol, Universidad Nacional Cuyo

[Melisa Stocco](#), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

María Ester Vaquez, Universidad Nacional Cuyo

Gestor OJS: [Juan Marcos Barocchi](#) (Universidad Nacional de Cuyo, Área de Revistas Científicas y Académicas, Argentina)

Diseño gráfico: [Clara Luz Muñiz](#) (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)



EDITORIAL

Este primer número 49 del año 2024 del *Boletín de Literatura Comparada* rescata críticamente aportes marcados por la proveniencia femenina de sus artistas: una cineasta y dos escritoras desde épocas, lenguas y espacios culturales muy diferentes. En el gozne entre los siglos XIX y XX, Fatma Aliye, novelista turca otomana, propone a través de sus protagonistas nuevos arquetipos de mujer, basados en el avance de la educación femenina. Desde esa literatura “nacional”, Nesrin Karavar en su artículo traduce y analiza el esfuerzo de circulación de las nuevas heroínas de Aliye en Europa, donde en la época son excluyentes otros estereotipos de mujer, aquellos legados por el orientalismo omnipresente. Con el contexto del exilio alemán de 1933 en la Argentina, la poco conocida novelista Livia Neumann se anima a ofrecer claves para obtener la felicidad al resto de los emigrados forzosos como ella. Tomas Schierenbeck comenta cuánto de ideología epocal respecto de los géneros, muchas veces basada en grandes psicólogos europeos como Alfred Adler, subyace en los consejos dirigidos por Neumann a las lectoras de su pequeña comunidad germano-hablante. Por su parte, el artículo de Natalia D’Alessandro reafirma la sospecha de que la adaptación cinematográfica de un texto literario puede transformar su principal tema y objetivo a través de los recursos fílmicos a su alcance. Se trata de la película *Zama* de la cineasta argentina Lucrecia Martel sobre la conocida novela

homónima de Antonio Di Benedetto, una adaptación que desarticula su central colonialidad sobre todo en torno al género.

Con uno de los términos en el romanticismo francés y otro en su manifestación rusa y alemana, los artículos de Malena B. Ferranti y Emilio Bernini abordan el problema del estilo y de los avatares de la recepción respectivamente. La ensoñación, para Ferranti, no es solo título, tema de poemas y *Novellen* románticos, sino también matriz esencial de su estilo con claras analogías y transposiciones en la pintura impresionista. Por su parte, según detalla Emilio Bernini, la recepción de la literatura fantástica de E.T.A. Hoffmann, basada en sus traducciones francesas, es capaz de transformarse en fundamentación metafísica para Balzac en los “Estudios filosóficos” de su monumental *La comedia humana*.

La reseña de Fabricio Welschen sobre una nueva traducción al castellano realizada en la Universidad del Litoral del célebre poemario norteamericano de Edgar L. Masters nos lleva a la valoración indispensable y crítica sobre esa tarea en el marco de la “Literatura Mundial”, como Jean-Marc Moura la designa en su último libro *La totalité littéraire*. Lia Mallol tiene a su cargo reseñar *in extenso* en este número las fundamentadas y abarcadoras reflexiones del comparatista francés en torno a las teorías y problemas que envuelve de manera cada vez más acuciante la consideración de la literatura como patrimonio de *toda* Humanidad.

Para finalizar destacamos una vez más el apoyo recibido del Área de Revistas Científicas y Académicas (ARCA) de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo, responsable de la

digitalización en la plataforma digital Open Journal System (OJS) con el enlace <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/>.

Lila Bujaldón de Esteves

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Mendoza, MAYO 2024

lilabujaldon@gmail.com



ARTÍCULOS




Imagen de la mujer otomana en la novela *Udi*, de Fatma Aliye¹

*Portrait of Ottoman Women in Fatma Aliye's Novel:
Udi*

Nesrin Karavar

 <https://orcid.org/0000-0001-9225-9244>

Universitat de Barcelona

nesrinkaravar@ub.edu

Turquía

Resumen

En este trabajo analizo la representación de la mujer otomana durante las transformaciones y cambios de finales del siglo XIX a través de la novela *Udi* de Fatma Aliye, considerada la primera novelista y traductora turca otomana. Las mujeres independientes que pueblan sus novelas desafían los códigos de conducta de la época. La autora elabora la psicología de nuevos y modernos arquetipos literarios femeninos como Bedia y Helvila a partir de la música, la moda y la ética.

Palabras clave: novela turca, feminismo, Fatma Aliye, siglo XIX

Abstract

This article provides an analysis of the image of Ottoman women during the transformation and changes of the late XIX Century through the novel *Udi* by Fatma Aliye, considered the first Ottoman Turkish novelist and translator.

¹ El artículo forma parte de la investigación consolidada "Creación y pensamiento de las mujeres" (2021 SGR 01097) y ADHUC-Centro de Investigación Teoría, Género, Sexualidad, Universidad de Barcelona.

The independent women who populate her stories and novels defy the codes of conduct of the time. The author elaborates the psychology of new and modern female literary archetypes such as Bedia and Helvila from art, fashion and moral codes.

Keywords: Turkish novel, Feminism, Fatma Aliye, 19th century

En este artículo, analizaré las razones de la previa falta de atención sobre la historia temprana del movimiento reivindicador de los derechos de las mujeres en el Imperio otomano, así como los efectos de esta nueva historiografía. En particular, analizaré el impacto del descubrimiento del “feminismo otomano” en el posicionamiento de las mujeres dentro de la historia de la modernización y la literatura escrita por mujeres de esta época en el Imperio Otomano. En la primera parte, resumiré las principales tendencias del pensamiento modernista otomano para comprender el impacto intelectual del feminismo en esta cultura. Segundo, discutiré el papel de la mujer en el proceso de modernización del Imperio Otomano. En último lugar analizaré la novela *Udi* (*La laudista*) de Fatma Aliye (1862-1936), considerada la primera novelista y traductora turca.

Modernización otomana y su influencia en el feminismo turco

Leyla Hanım (1850-1936), en la introducción de su libro *El Harén Imperial* publicada en 1920, afirma que la vida y las costumbres de la mujer turca se han modificado profundamente desde finales del siglo XIX:

Se están modificando aun diariamente, a ojos vista, sobre todo en Estambul. Son tan distintas hoy de lo que eran hace sólo quince años, que la joven generación es casi ajena a las tradiciones femeninas turcas. Nuestras antiguas costumbres

del Harén han sido casi olvidadas en nuestros días; nadie las recordará ya dentro de unos años (Leyla Hanım, 2003, p. 9).

Como sucedió en todo el mundo, los años alrededor de 1910 fueron clave para los movimientos feministas en Turquía junto con las publicaciones y obras de arte realizadas por mujeres. “Despertar, ver y exigir” son tres verbos que las mujeres otomanas utilizaron para describir su movimiento. En el siglo XIX la aristocracia otomana tradicional empezó a cambiar lentamente y aparecieron figuras críticas en la sociedad, entre ellas también mujeres de la aristocracia como Zeynep Hanım o las poetas Nigâr Hanım (1862-1918), Leyla Saz (1850-1936) o la novelista Fatma Aliye traducida en 1899 en francés por Gustave Seon. Son estas mujeres que usaron su prestigio social e intelectual para cambiar la situación de la mujer, como afirma Zeynep Hanım:

We spent our life in striving for one thing only—the means of changing it. Could we, like the women of the West, we thought, devote our leisure to working for the poor, that would at least be some amusement to break the monotony. We also arranged to meet and discuss with intelligent women the question of organizing charity (Zeynep Hanım, 1913, pp.27-28).

Aunque la percepción de las autoras debido a su posición social era diferente frente a los problemas reales de las mujeres, como se nota en estas líneas de la novelista Suat Derviş (1905-1972), intentaron incorporar a mujeres de todas clases sociales, comparándolas:

A Celile le habría gustado correr descalza, como las hijas del jardinero.

—Oh, ángel mío —le decía la vieja circasiana—, las hormigas te picarían en los piecitos.

—Dígame, *dadi* —le respondía Celile—, ¿por qué a las hijas del jardinero no les pican las hormigas en los pies?

Nazikter *kalfa* hacía entonces una mueca de desdén:

—¡Oh! Las hijas del jardinero...

Y Celile no comprendía porqué aquellos insectos favorecían a las hijas del jardinero. Pero eso le hacía comprender que no tenía nada en común con aquellas niñas. No tenía derecho a hablarles. No tenía derecho a jugar con ellas.

Y, sin embargo, le parecían encantadoras. Sus cabellos desordenados y los harapos que vestían no cambiaban aquel hecho (Derviş, 1958, pp.42-43).

Del mismo modo, Virginia Woolf (1882-1941) afirma que la actitud literaria depende de las circunstancias materiales en que una vida cómoda permite tiempo para dedicarse a escribir:

La base de la actitud poética se encuentra, por supuesto, en las cosas materiales. Requiere tener tiempo libre, un poco de dinero y la oportunidad que el tiempo y el dinero otorgan de observar impersonal y desapasionadamente. Con dinero y tiempo libre a su servicio, las mujeres, como es obvio, se ocuparán más del arte de escribir de lo que hasta ahora les ha sido posible. Harán un uso más completo y sutil de los instrumentos de la escritura. Su técnica se volverá más audaz y más rica (Woolf, 2021, p.43).

El movimiento de mujeres ha vivido un cambio importante con las reformas tanto en el Imperio Otomano como en la República de Turquía. En todas las tendencias del pensamiento otomano del siglo XIX: en el occidentalismo, el islamismo y el

nacionalismo turco, las mujeres estaban en el centro de los nuevos proyectos sociales. Mientras tanto, las cuestiones sobre las relaciones de género estaban en el centro del conflicto entre reformistas y tradicionalistas. En 1913, en su discurso de apertura de un instituto para mujeres, el ministro de educación Şükrü Bey decía que la educación para mujeres debería ayudarlas a convertirse en madres ilustradas y buenas esposas (Os, 2001, p.41).

En la época otomana, la vida de las mujeres aparece con normas patriarcales tanto en el campo como en la ciudad. Las mujeres ganan visibilidad en público con las nuevas instituciones educativas debido a los procesos de burocratización y legalización después de la Segunda Era Constitucional (1908-1918). Hasta ahora el derecho de la mujer no se definía como individual, sino dentro del progreso social. Con la modernización, la innovación más importante de la época otomana consistió en la introducción de la novela en el campo literario, que trajo consigo que las autoras y poetas más relevantes empezaran a ser tratadas con igual respeto que los autores masculinos.

Los autores masculinos que escriben sobre temas de mujeres consideran valioso que las mujeres sean visibles en la vida social en el momento de reconstruir la sociedad (Akagündüz, 2015, p.137). Sin embargo, no hay que olvidar el esfuerzo de los hombres reformadores que contribuyó al feminismo. Por ejemplo, Ahmet Mithat Efendi (1844-1912), destacado autor de la literatura otomana, otorgó un lugar esencial al tema de la mujer en sus novelas. Su novela *Felsefe-i Zenan* (Filosofía de las mujeres, 1872) es la primera novela turco-otomana sobre la problemática de las mujeres. Narra el destino de dos mujeres que tienen la misma educación, pero toman

decisiones diferentes. Zekiye y Adile son dos hermanas instruidas: interesadas en la ciencia, leen libros constantemente, nunca piensan en casarse y tienen vidas diferentes a lo largo de los años. Zekiye decide casarse, lo que destruye su vida. Akiye no se casa nunca y dedica toda su vida a los libros y así vive muy feliz. En esta novela, el escritor otomano escoge la educación de las mujeres como el factor que logra su libertad.

Veinte años después, Ahmet Mithat publica otra novela para mostrar su apoyo a las mujeres en el mundo de la literatura junto con Fatma Aliye: *Hayal ve Hakikat* (Sueño y Realidad, 1893). La novela tiene dos partes. La primera parte titulada con un nombre masculino, “Vedat”, cuya autora Fatma Aliye hace que hable a través de una narradora femenina. En la segunda parte titulada “Vefa” se trata de un nombre femenino y el narrador es un hombre. En las cartas escritas por la mujer en el capítulo Vedat, el carácter femenino a través de sus cartas tiene un estilo melancólico y emocional. Al contrario, en la parte dedicada a Vefa, el carácter masculino es más racional. Esta novela ofrece un ejemplo importante para determinar el lugar que ocupaban las mujeres en público a través de la primera novelista otomana Fatma Aliye. En primer lugar, Fatma Aliye en *Volonté*, su primera traducción del francés al otomano, y en su primera novela *Hayal ve Hakikat* (Sueño y Realidad) utiliza el seudónimo “una mujer”, lo que muestra que la mujer otomana todavía no tiene lugar público y por eso todavía no está decidida a hacer pública su identidad verdadera. Vive en donde las reglas islámicas “interpretadas” por los *şeyhulislams* (eruditos) determinaban la vida social, donde hombres y mujeres no podían compartir el mismo espacio. De allí que la forma más común de la comunicación entre hombre y mujer fuera a través de las cartas.

Las mujeres luchan por la socialización y su participación activa en la vida social como primer paso hacia la igualdad. Su objetivo fue liberar a las mujeres a través de la educación (Özcan Demir, 1999, p.109). Este cambio del prototipo de la mujer tradicional con *hiyab* llega de fuera de las fronteras del Imperio a través de una experiencia de la escritora Emilia Pardo Bazán en París en la Exposición Universal 1889 cuando la confunden con una turca:

Iban conmigo solamente en la jaula dos hombres, de trazas no muy católicas, que habían bebido algo más que agua. En seguida emprendieron conversación y empezaron á preguntarme si yo era turca. (Bazán, 1900, pp.115-116).

Uno de los informes más detallados sobre la sociedad de esta época podemos encontrarlo en el discurso de la arpista catalana Clotilde Cerdà (Esmeralda Cervantes, 1861-1926) en el Congreso de Chicago de 1893. En una presentación titulada “Education and Literature of the Women of Turkey” (Educación y literatura en las mujeres turcas), Cervantes explica la influencia de los cambios que estaban teniendo lugar en la vida de las mujeres:

Puedo atestiguar que su instrucción y su desarrollo no son, en modo alguno, inferiores a la educación que reciben nuestras más inteligentes damas. Varios autores europeos tienen una idea errónea de la educación femenina en Oriente, según una serie de interpretaciones del Corán totalmente infundadas que condenan a las mujeres a permanecer en la ignorancia. La educación de la mujer musulmana ha experimentado un progreso maravilloso en los últimos quince años (Cervantes, 1893, p.3).

Lecturas de las mujeres de la época

“Había estado leyendo hasta
muy tarde, leyendo y pensando”
(Zeynep Hanım, 1913, p.85)

El primer libro traducido sobre feminismo en el Imperio otomano fue *Qué es el feminismo* (Feminizm-Alem-i Nisvan) de Odette Laguerre (1905) por Baha Tevfik (1884-1914). En su prólogo *Islam y el feminismo*, uno de los primeros artículos escrito sobre feminismo, se pretende demostrar que realmente esta terminología aparentemente nueva, “feminismo”, no es ajena a la cultura turca y musulmana. Uno de los ejemplos más importantes, pero al mismo tiempo muchos siglos ignorado por las mujeres, ha sido la pregunta de una de las esposas del profeta Mahoma a los eruditos. Umm Salama preguntaba por qué el Corán se dirigía a los hombres y reclamaba que la revelación se dirigiera también directamente a las mujeres, sobre todo en lo que respecta a la recompensa y reconocimiento de sus obras piadosas. Podemos ver esa traducción de Baha Tevfik, en el prólogo del libro, como un trabajo de crítica comparada del feminismo entre dos culturas.

Del mismo modo, las defensoras de los derechos de las mujeres, como Fatma Aliye, demuestran que por primera vez la religión apoya el cambio de costumbres y mentalidad sobre las mujeres. Ya en esta época, quienes hacían uso de la reflexión desarrollada por los reformistas musulmanes defendían la idea de que el islam no es una religión absolutamente patriarcal, sino que ofrece argumentos a favor de la igualdad de género. Las soluciones que menciona en sus novelas se basan en el propio islam, no en los textos europeos. En definitiva, el Corán no define a hombres y mujeres según los atributos de sexo o género. De hecho, no existe un *alter*,

verdadero o simbólico, ya que los humanos provienen de un único ego (Barlas, 2022, p.99). Afirma Esmeralda Cervantes sobre el desconocimiento de esos argumentos en favor de la igualdad en el islam:

El Corán, que contiene las bases de una interpretación favorable a las instituciones liberales y los deberes sociales, la ayuda mutua, la igualdad ante la ley o el respeto a la familia, nos dice: “La educación de la mujer debe ser igual que la del hombre (Corán 33:35)” (Cervantes, 1893, p.4).

Según Fatma Aliye las mujeres no conocen los derechos que tienen en su cultura y por eso ponen su esperanza en los movimientos feministas europeos. *Lavinia*, de George Sand, fue la novela más leída en las mansiones otomanas. París suponía un espacio abierto de libertad, el goce de la libre voluntad de movimientos y modos de vida que les negaban los estrechos muros de la vida femenina en el Estambul de la época (Karavar, 2021, p.288).

Las traducciones sobre feminismo no solo fueron de obras europeas, sino también del otomano a las lenguas europeas como el libro de Fatma Aliye *Nisvan-i islam* (Las Mujeres del Islam, 1891). Se trata de uno de los más importantes libros sobre los derechos de las mujeres en Oriente Medio, traducido en francés, inglés, árabe y parcialmente en español por Esmeralda Cervantes en el periódico de Tenerife, en 1895. La publicación de *Las mujeres del islam* pretendía que los lectores europeos cambiaran su visión falsa gestada a partir de las viajeras europeas. El libro se presentó en la feria del libro de Chicago, donde ganó un premio (1893), e incluyeron la

biografía de la autora y sus novelas en “The Woman’s Library of The World’s Fair”.²

Sobre la lectura de las mujeres, particularmente en Estambul, nos da más información la primera escritora turca de viajes Zeynep Hanim (m.1923) en sus cartas enviadas desde distintos países europeos entre 1906-1912. En una de sus cartas muestra el alto nivel de lectura de las mujeres turcas comparando con algunos países como Alemania, España:

Everywhere I have been—in England, Germany, France, Italy, and Spain—I have found how little and how uselessly the women read, and how society plays havoc with their taste for good books (Zeynep Hanim, 1913: 215).

Barcos que se cruzan en la noche (1893), de la sufragista inglesa Beatrice Harraden (1864-1936), dice que esta novela le conmovió hasta dentro de su corazón. Otro libro es de Lady Montagu (1689-1762), escritora inglesa de viajes que enviaba las cartas desde Estambul a Inglaterra para su hermana y a sus amigos. Comenta que para Lady Montagu la cultura de la mujer turca está más avanzada que la europea porque no está dañada por la metodología europea y cómo los críticos europeos conocen muy poco a las mujeres turcas (Zeynep Hanim, 1913, pp.88-89).

Emilia Pardo Bazán en su novela *La Prueba* menciona, así como la primera viajera turca, el desinterés por la lectura de las españolas y manifiesta su extrañeza por el hecho de descubrir a una muchacha leyendo en el tranvía. Esta rareza encuentra

² Se puede ver carta original de la felicitación de la feria del Libro de Chicago enviado a Fatma Aliye en la colección de Fatma Aliye en la Biblioteca Estambul, en Estambul.

su explicación en el dato de que la chica es anglosajona, tal vez estadounidense:

Dos o tres tardes noté que en la misma Puerta del Sol entraba una señorita de aspecto extranjero. Chico, desde el primer día me llamó la atención. ¡Iba tan decidida y tan sencilla y tan seria! Por el camino sacaba un libro y leía. Miré de reojo... debía de ser una edición de Shakespeare, porque distinguí una lámina de Romeo subiendo por el balcón de Julieta. (Pardo Bazán, 1999, III, p.206)

Otra vez a través de la profesora de música del harén, Esmeralda Cervantes, nos informamos que *Volonté* de Georges Ohnet, traducida por Fatma Aliye, fue una de las lecturas de aquellas mujeres (Cervantes, 1893, p.4). Según la novela *La Laudista* de Fatma Aliye, el libro *Refet* de nuestra escritora también estaba siendo leído: “Bedia, después de leer la novela *Refet* quería que yo escribiera su vida. Empecé a escribir. Mientras escribía, la consultaba” (Aliye, 2019, pp.3-4).

La relación entre lectura y mujer fue también un tema de la pintura moderna otomana. La pintura *Goethe en el Harén* (1918), del Sultán Abdülmecid (1823-1861), como se ve en la figura 1, leyendo *Fausto*, es una de las obras más importantes que muestran a través de la pintura, el cambio de la mujer dentro del harén del palacio. El cuadro, pintado por el Sultán, confirma la entrada de la cultura occidental hasta en el harén, desde el vestuario hasta la lectura de la modelo, que era su esposa. Además del libro, en la mesa de su salón hay postales para mostrar la relación epistolar de las mujeres con el extranjero. Las observaciones de un ámbito vivido y personalizado, como lo es un marco escénico a través de la pintura, adquieren significación y se capta así el espacio con una mirada semántica. Las escenas con libros han revertido la

perspectiva orientalista que ve a la mujer oriental como símbolo de la sexualidad. Por otro lado, otro punto importante en la actitud del Sultán Abdulmecid es el hecho que las mujeres musulmanas otomanas fueron pintadas al mismo nivel que los hombres o que las mujeres otomanas no musulmanas. La modelo, que es al mismo tiempo su esposa, está directamente mirando al público desde un espacio muy íntimo. En ambas, en la literatura y en la pintura, el cambio del rol de la mujer se incorpora a todos los elementos de su entorno, transmitiendo esos nuevos valores.



Figura 1: Abdülmeccid Efendi (1918). *Goethe en el Harén* [óleo sobre lienzo]. Museo Estatal de Pintura y Escultura de Ankara.

Fatma Aliye (1862-1936)

Vamos a buscar respuesta a la pregunta de Virginia Woolf respecto de la literatura escrita por mujeres a través de Fatma Aliye:

La investigación más superficial centrada en la literatura de las mujeres suscita un gran número de preguntas. ¿Por qué –nos preguntamos en primer lugar– las mujeres no produjeron literatura, de un modo continuado, antes del siglo XVIII? ¿Por qué a partir de entonces escribieron casi con la misma frecuencia que los hombres? (Woolf, 2021, p.28).

Las primeras escritoras otomanas vieron sus novelas como una herramienta para trasladar sus opiniones al público. A finales del siglo XVIII y comienzos del XIX encontramos a mujeres que escriben con extraordinaria frecuencia y gran éxito. Una de ellas es Fatma Aliye, considerada la primera novelista otomana por centrarse en el ascenso y la participación de la mujer turca en la sociedad a principios del siglo XX. Su legado intelectual sobrevivió a la destrucción del Imperio Otomano y la fundación de la República de Turquía (1923). Su educación, como la de la mayoría de las mujeres de su época, aprovechó de los tutores destinados a sus hermanos y de la biblioteca familiar. Otras se formaban de manera autodidacta, propias señoritas, basada en filosofía, música, literatura y lengua. Particularmente significativo es que nuestra autora aprende perfectamente el francés hasta llegar a traducir la novela *Volonté*, de George Ohnet (1889) y también siete capítulos de *L'Orgueil* de Eugène Sué.

Muchas de estas mujeres iniciaron su carrera como escritoras gracias el apoyo de algún miembro de la familia. Eso significa que en algún momento de su vida todas ellas fueron respaldadas por un mentor (padre, marido o algún escritor famoso) que les ayudó a romper con los prejuicios y tuvo un papel fundamental en sus primeros pasos. Pero después fueron ellas mismas las que lograron el reconocimiento profesional. En caso de Fatma Aliye el primer apoyo fue su

padre, uno de los historiadores y científicos más importantes en la historia del Imperio, Ahmet Cevdet Paşa (1822-1895) quien, además, gozaba de una buena posición económica.

Su marido, perteneciente también a una familia aristocrática, no le permitía leer novelas porque, como muchos en su época, pensaba que leer novelas alejaba las mujeres de sus deberes del hogar. Pero Aliye, gracias a su carácter tranquilo y paciente, logró conseguir su apoyo: su marido empezó a llevar sus libros a las editoriales. Carecemos todavía hoy de una biografía rigurosa de la autora. Muchos artículos publicados por Fatma Aliye en las revistas de la época aún no se han traducido del otomano al turco moderno. La traducción de estos artículos es importante para ver cómo aborda la cuestión de las mujeres. En este sentido la crítica sobre la literatura de Fatma Aliye permanecerá incompleta sin leer estos artículos.

El papel de la mujer en la sociedad otomana tuvo importancia en la construcción nacional y los proyectos sociales a lo largo del siglo XIX y principios del XX. Podemos reconstruir el nuevo rol de la mujer a través de las muchas novelas de la época. Estas ideas se expresaron tanto en los discursos modernistas del último período otomano como más tarde en el nacionalismo turco en la República de Turquía.

La vida literaria de Aliye también comienza escribiendo cartas a su protector en el ámbito literario, Ahmet Mithat Efendi, cuya influencia se ve en esa correspondencia. Mithat Efendi intenta dirigir el estilo literario de Aliye. En sus primeras novelas Aliye aún no tiene una identidad propia, tanto en la propia personalidad como en los personajes que ha creado.

La novela de Aliye en que por primera vez usó su nombre real fue *Muhaddarat (Mujer respetuosa, 1892)*. Tenía treinta y tres

años cuando la escribió y se convirtió en una figura influyente en el movimiento de mujeres otomanas por sus artículos en defensa de los derechos de las mujeres (Esen, 2012, p.92). En sus novelas crea caracteres femeninos decididos e independientes que muestran por primera vez sus valores frente al discurso patriarcal. Así como V. Woolf lo afirma en Inglaterra:

Aquí las mujeres están consiguiendo tener una opinión más independiente. Están comenzando a respetar su propio sentido de los valores. Y, por esta razón, la temática de sus novelas comienza a mostrar ciertos cambios. Parecen menos interesadas en sí mismas; y, por otro lado, están más interesadas en otras mujeres. A comienzos del siglo XIX las novelistas eran muy autobiográficas. Uno de los motivos que llevaba a escribir era la necesidad de exponer sus propios sufrimientos, de defender su causa. Ahora que esa necesidad no es tan urgente, las escritoras están comenzando a explorar su propio sexo, a escribir sobre mujeres como nunca antes una mujer lo había hecho; porque, desde luego, hasta hace bien poco, las mujeres en la literatura eran una creación de los hombres (Woolf, 2021, pp. 39-40).

La nueva mujer ideal de la época, según el personaje Fazilet de *Muhaddarat*, es elegante, respetuosa, inteligente, sabe francés, toca el piano, lee, y al mismo tiempo escribe cartas y diarios, demostrando así su interés por la escritura. El retrato de una mujer fuerte en las novelas de Aliye comienza con sus novelas *Refet* (1896) y *Udi* (1897, *La Laudista*). Desde un pensamiento tradicional e islámico cuestiona las propuestas del feminismo, dando importancia a que la mujer gane su propio dinero y se interese en la ciencia: “Refet apuesta por la educación y el trabajo desde pequeña y quiere trabajar, ganar,

estar educada y llena de ciencia” (Fatma Aliye, 2012, p.54). La propuesta de Fatma Aliye es modernizarse, permaneciendo fiel a sus propios valores, sin convertirse en una activista feminista, y en su novela *Udi (La Laudista)* tiene un “espacio propio” en la lucha por los derechos de las mujeres (Köroğlu, 2018, p.305). En siglo XIX la mujer encuentra en el Imperio otomano un lugar como líder solo entre el público literario. Según el filósofo alemán Jürgen Habermas, la mujer a partir del siglo XVIII encuentra su lugar público a través de la literatura:

Women and dependents were factual and legally excluded from the political public sphere, whereas female readers and the prentices and servants often took a more active part in the literary public sphere than private property owners and family heads themselves. Yet in the educated classes the one form of the public sphere was considered to be identical with the other; in the self-understanding of public opinion, the public sphere appeared as one and indivisible (Habernas, 1991, p.56).

En el Imperio otomano, tal cual lo menciona Habermas, las mujeres acceden al espacio literario con el desarrollo de la prensa. Los primeros textos teatrales, los primeros artículos, las primeras traducciones de la literatura occidental, las primeras novelas y cuentos se publican en las revistas (Özön, 1985, pp. 111-139). Personalidades como Fatma Aliye son solo un ejemplo de las transformaciones que tuvieron lugar en la sociedad otomana de finales del siglo XIX, que rompieron con los estereotipos del orientalismo europeo de la época. Estas mujeres, de fuerte personalidad y educación esmerada, son las pioneras de un movimiento que alcanzará su cúspide tras la Primera Guerra Mundial. También hay que tener en cuenta que la educación religiosa y tradicional de esta época no solo ofrecía desventajas ya que otorgó a estas nuevas intelectuales

turcas una gran disciplina mental y espiritual (Karavar, 2021, p.290).

Leer melodías del laúd en la novela *Udi (La Laudista)* de Fatma Aliye

La música y la literatura constituyen dos ámbitos artísticos muy relacionados entre sí, sobre todo cuando se habla de la mujer otomana, pues entre mujer, música y literatura hay un **intersticio**. La música era también una de las habilidades que las mujeres educadas debían conocer y practicar. El título de la obra, *La Laudista*, está elegido por la escritora conscientemente. Aliye hizo gala de su enorme erudición en materia de música a lo largo de su novela a través de sus personajes. En la última década del siglo XIX pudimos asistir a la aparición de una serie de escritores cuyas novelas presentaban una enorme impronta de la música. Algunas de estas autoras son Leyla Hanim (1850-1936), Halide Edip Adivar (1883-1964) y Fatma Aliye.

El tema de las laudistas servirá además para construir nuevos arquetipos no solo literarios sino de mujeres músicas que coinciden con diversas caras de una poliédrica mujer nueva, la nueva Era que surge a principios del siglo XX. En la pintura orientalista de los pintores europeos o en la otomana, el laúd fue un instrumento común pintado en el ambiente del hamam o del café turco. Por ejemplo, en la figura II, *Las Laudistas de picnic* (1910), obra de Müfide Kadri (1890-1912), una de las primeras pintoras otomanas, se muestra este paso de las mujeres desde espacios cerrados al público, a través de una mirada femenina.



Figura II: Müfide Kadri (1910). *Las Laudistas de picnic* [óleo sobre lienzo]. Museo Estatal de Pintura y Escultura de Ankara.

En sus memorias, Leyla Hanım nos da todos los detalles de la enseñanza de la música:

He dicho que las princesas eran todas ellas excelentes intérpretes musicales. La instrucción de las pequeñas sultanas se confiaba, en efecto, a maestras capaces, especialmente preparadas para este servicio. Entre las que conocí, una maestra de la literatura turca: İhdasi-Felek, una maestra de piano: Dur-Niguiar, alumna del maestro Donizetti, llevaban a cabo muy bien sus tareas. Esta era una excelente pianista y había sido primera violinista de la orquesta imperial; había incluso compuesto algunas piezas de música: polkas, valeses, mazurkas, que estaban muy bien. La vi a menudo en el serrallo, a donde se fue hasta su muerte; era una mujer muy hermosa (...) Las sultanas hacían mucha música, pero no recuerdo en absoluto haberlas oído estudiar canto, incluso las oí cantar muy pocas veces (Leyla Hanım, 2003, p.92).

Dicha explosión musical a la que hace referencia Leyla Hanım, no sólo tiene lugar en un ámbito social privilegiado, sino que se ha extendido a la literatura tal como muestra Fatma Aliye. Esta educación musical no solo tiene lugar en Estambul, sino en Damasco y también en otras ciudades del Imperio: “Aunque antes empezó a practicar con su padre y con su tío luego decidieron contratar un profesor para tomar clases más profesionalmente llamado Ebu A...uno de los mejores de la ciudad” (Aliye, 1899, p.8).

En el segundo capítulo de la novela la escritora narra la realidad de la época y el papel tan importante de la música en las familias, tal como Leyla Hanım cuenta en sus memorias:

Padre de Bedia Nazmi Bey, de origen en Estambul, desde su juventud tenía un interés especial por la música. No solo fue oyente, sino que también tocaba. Además, fue poeta. Por eso escribía letras para sus composiciones. El mejor instrumento que tocaba fue el violín (Aliye, 2019, pp.1-2).

La novela *Udi* de Fatma Aliye se publicó entre el 23 de marzo de 1899 y el 27 de abril de 1899 en el diario *İkdam*, en treinta y cinco capítulos. El mismo año el diario decidió publicarlo como libro. En 1905 se tradujo en francés. La diferencia de la novela que analizaremos en las páginas siguientes es que el espacio literario no es solo Estambul, sino también Siria, Líbano, El Cairo y Salónica como las antiguas ciudades del Imperio otomano. La novela comienza con la descripción de una casa damascena:

Este edificio es uno de los más bellos edificios de Damasco con mármoles como una calle de las flores las rosas y árboles en suelo parecen manchas (...) algunas mujeres alrededor de

la piscina miraban asombradas la vista mientras estaban charlando (Aliye, 1899, p. 2).

Describiendo los detalles como el vestuario, la arquitectura o el maquillaje, la novela tiene un carácter realista, con intención histórica o documental, y cuando se lee, los lectores son testigos de las transformaciones palpables en Estambul y en Damasco. Los personajes principales son mujeres de dos diferentes religiones. Constituyen el icono de una femineidad cuyas inquietudes no coinciden con las de la mayoría de sus congéneres. Con estos personajes Fatma Aliye recoge las ansias de libertad y de conocimiento de muchas mujeres de su época a través de una musulmana y judía.

Bedia es la mujer tradicional musulmana, pero al mismo tiempo gana su propio dinero, no acepta que su marido tenga amantes y al final se divorcia. Así no se resigna a los designios que la sociedad ha impuesto a las mujeres de su época, no solo en Estambul o Damasco sino también en España, como nos lo describe Emilia Pardo Bazán en su novela: “Yo sé barrer y coser y cuidar de una casa, y sé criar un chiquillo, como crié a las gatas monas... pero me gusta estudiar y estudiaré” (Pardo Bazán, 1999, III, p.739).

El segundo personaje, Helvila, y su madre Nauma son judías y se ganan la vida cantando y bailando. Al mismo tiempo Helvila es amante del marido de Bedia. La descripción de las dos mujeres empieza en el primer capítulo con el detalle de las joyas, maquillaje y vestuario. Muy interesante es la descripción de la vestimenta ya que evoca un estilo artístico de reminiscencias antiguas muy apreciado por los pintores orientalistas. El maquillaje es, en ella, un arte y quizás una manera de aparentar lo que no es:

La cantante judía empezó a cantar. Sus ojos están cerrados y sus manos están tocando el *kanun*, mientras con su voz hacía eco hacia el techo. Sus mejillas pintadas, sus cejas tatuadas y en su cabeza un gorro alto de tela de dos colores. En su cuello lleva un collar de ámbar amarillo y otro collar blanco, en sus cuatro dedos hay cuatro anillos y en su gorro brilla un zafiro y viste un jersey rosado (...) (Aliye, 1899, p. 8).

Es llamativa la decisión del divorcio de Bedia de su marido Mail, ya que como representante de la mujer musulmana –fiel a sus tradiciones– abandona una vida cómoda. Sigue implacablemente su camino hacia la autodestrucción y arrastra con ella a quien se encuentra. Desde el uso de su hiyab a su femineidad exterior, Bedia exhibe una libertad de acción propia, el arquetipo más transgresor: "Bedia, sin quitar su hiyab, dejó el dinero y se fue para dar sus clases" (Aliye, 2019, p.33). Vio humillado su orgullo cuando fue testigo de la infidelidad de su marido en el baile de Helvila:

Bedia no quería creer lo que veían sus ojos, mientras los brazos de Helvila se movían cuando bailaba. Seguía mirando sorprendida, no queriendo creer en sus ojos. Pero fue real, no fue sueño. Intentaba no reaccionar para que la gente no sospechara algo. Pero de repente una señora exclamo: ¿Bedia, reconociste tus pulseras? ¡Dios mío! ¿Entonces todo el mundo lo sabía? Ahora empezó a entender por qué su marido algunas noches no venía (...) (Aliye, 1899, p.14).

En el párrafo siguiente la escritora aprovecha nuevamente para describir algunos de los elementos del vestido que se incorporan al vestuario femenino de judías y cristianas, comparándolos con las musulmanas:

No hay que sorprenderse de ver a Helvila con un hiyab blanco. En aquella época las mujeres judías y cristianas en

tierra árabe, en la calle, también se ponían un hiyab blanco. Aún es muy reciente en las ciudades árabes del Imperio que las judías y cristianas dejen de usar el hiyab en la calle. Todavía hay algunas que prefieren usarlo (Aliye, 2019, p. 4).

Aliye a través de Bedia y Helvila demostró que las mujeres pueden ganar su vida sin depender de sus hombres. Pero idealiza a Bedia y critica a Helvila y Nauma por mantenerse utilizando sus cuerpos y cantando delante de los hombres para su placer. El mensaje de la cultura otomana no solo está en sus tres personajes, una musulmana y dos judías, sino también eligiendo el instrumento del laúd –en lugar de piano– que era un instrumento de moda entre las mujeres de la época. Helvila también toca otro instrumento tradicional otomano: el *kanun* (qanun) en lugar de piano o flauta.

Las novelas de Aliye mantienen algunos prejuicios en favor de las musulmanas, pero al mismo tiempo da un perfil más contemporáneo de ellas, construyendo una identidad entre lo tradicional y lo moderno.

Las formas de reflejo especular de música y literatura, que recogieron este sistema complejo de vida y espacio conformado, pueden ofrecer una manera de considerar los cambios que aporte datos esenciales a nuestra idea de la mujer en la cultura. La literatura de Fatma Aliye analiza la mujer desde dentro no como una novela de ficción, sino transformada en materia novelesca.

La importancia de la novela consiste también en describir las mujeres de las otras geografías y nacionalidades del Imperio. El primer profesor de laúd, después de su padre, es un judío y se da solo la primera letra de su nombre como “El maestro judío (Y...) elegido como profesor para Bedia” (Aliye, 2019,

p.32). También como ejemplo elige la comunidad musulmana y judía, aunque en aquella época en Siria había muchas minorías cristianas como los maronitas y armenios: “En Damasco, en las bodas tocaban grupos de músicos musulmanes y judíos mezclados y aunque también tocaban en las comidas o cenas fue imposible ver el laúd en estos grupos” (Aliye, 2019, p.31). La protagonista principal es Bedia, una laudista divorciada, que se ganaba la vida dando clases de música a los niños. Música y amor están en centro de la obra. Aliye junta dos personajes principales de la novela en el amor y en la música. La musulmana Bedia y la judía Helvila están enamoradas de un mismo hombre: el marido de Bedia. La música también simboliza el amor tal cual dice padre de Bedia: “La música significa el lenguaje del amor” (Aliye, 2019, p.78).

El marido Mail compara el laúd con su amor: “Para que vuelvas de tu viaje, tus laúdes tienen que quedar aquí. ¡Quizás por la añoranza de tu laúd realmente vas a volver a casa!” (Aliye, 2019, p.57). Bedia le contesta: “Pero, mi señor: sabes que no puedo vivir separada ni una semana de mi laúd. Si quieres dejo mis ropas en casa” (Aliye, 2019, p.58). Bedia, llorando sin que el marido Mail la viera, gritaba repitiendo en silencio: “¡Te amo! ¡Ah, pero como puedo estar todavía enamorada de él olvidando como me hizo sufrir! Seguir amando a un hombre que me engañó con una mujer sin moral. ¡Amar a alguien que no te ama!” (Aliye, 2019, p.68). En algunos momentos de la misma novela el personaje llega a confundir los sonidos reales con los que salen de la escritora que está leyendo. Aliye escribía para los lectores de su tiempo. La misma autora es uno de los personajes de la novela. Fatma Aliye entra en la novela como una de los personajes cuando Bedia llega a Estambul. En *La Laudista* vemos también que las mujeres no tienen que quedarse en casa y desean escaparse del control de los

hombres y descubrir el mundo con sus propios ojos. Quieren y pueden decidir sus propias vidas, como Bedia que decide ir a Estambul unos meses para tomar clases de laúd. Sale de Damasco a Beirut, permanece allí unos días y por barco sigue a Estambul.

La escritora da consejos a su nueva amiga Bedia, recién llegada a Estambul, para mantener su vida independiente como mujer divorciada y viuda. Aliye describe el primer encuentro con su personaje principal en Estambul, entre realidad y ficción:

Cuando Bedia llegó a Estambul en nuestro primer encuentro me dijo: “¡Tía, que linda ciudad es Estambul! Los que vienen temporalmente como nosotros no se quieren ir. Ahora entiendo por qué los que vienen a Damasco tienen mucha añoranza a Estambul y aquí la música es una ciencia (...)” (Aliye, 2019, p. 2).

Le aconseja que puede usar su laúd para ganarse la vida: “¿Qué estás esperando? Aquí hay muy pocas laudistas árabes como tú. ¿Por qué no dejas que otros también escuchen tu música? Ves que en Estambul el instrumento preferido es el laúd. Todos quieren escuchar laudistas árabes. ¿Sabes cómo puedes ganar?” (Aliye, 2019, p.12). El comentario de la escritora: “Vi que a ella no le gustó mi propuesta (...) cuando vi que no le gustó, le dije entonces que para que otros también puedan aprovechar de la belleza de este arte” (Aliye, 2019, p.12).

En las páginas siguientes Bedia cambia de opinión por la muerte de su hermano, quien le enviaba dinero cada mes para sus clases de laúd y para el alquiler en Estambul. Cuando muere su hermano la sobrina queda huérfana y empieza a vivir con ella. Para mantener la casa decide aceptar el consejo de su mentora. En la novela Aliye no tiene un nombre, sino el papel

de mentora. Bedia la llama “tía”: “Una vez me recomendaste una cosa. Ahora lo acepto. Necesito unos alumnos para dar clases” (Aliye, 2019, p. 23). Después de dos años nuestra escritora y mentora en la novela nos cuenta:

Después de dos años, Bedia vino a visitarme con una bolsa llena de oro. Me dijo: “Tía, he ganado este oro por tu ayuda. Por eso necesito tu recomendación para usarlo”. Le pregunté que quería decir: “Me recomendaste ganarme la vida dando clases de laúd. Así me gané la vida, gracias a Dios, sin hacer nada malo. Ahorré lo suficiente para comprar una casa. También compré un terreno. Aquí está el dinero. Me vas a ayudar para construir una casa. Sabes que no entiendo de esas cosas y todas mis horas están ocupadas con las clases” (Aliye, 2019, pp.31-32).

Hacia el fin de la novela, Aliye hace una comparación entre sus dos personajes: Bedia, su predilecta, y la judía Helvila:

¡Si, pobre mujer! No fue dueña de su tiempo. Todas sus horas estaban reservadas para las clases de laúd. Cada de estas monedas de oro fue el resultado de su esfuerzo de cada hora de trabajo. Si estas monedas de oro pudieran hablar, quien sabe qué cosas nos iban a contar. No le regalaron a Bedia este oro como a Helvila. Ella las ganó una a una con su esfuerzo. Por eso su sabor fue más dulce. Tener la paz de ganar con esfuerzo tu dinero no se puede cambiar con nada (Aliye, 2019, pp. 32-33).

Conclusión

El surgimiento de voces feministas en las tierras otomanas desde Estambul hasta El Cairo a principios del siglo XIX marcó el inicio de la etapa más reciente de este combate. Tal cuestionamiento ha sido posible, por no decir inevitable,

gracias al llamado de las mujeres tradicionalistas, pero al mismo tiempo modernas, para volver a la tradición. Esta llamada colocó al feminismo otomano en una situación privilegiado para producir un cambio de paradigma necesario en la lectura de la ley religiosa otomana.

Las escritoras como Fatma Aliye a través de sus novelas, poemas y traducciones ponen de manifiesto que, detrás de la actitud de los hombres que utilizan el islam para condicionar la vida de las mujeres, no se esconde la religión, sino sus propios intereses masculinos. Las prohibiciones y los controles impuestos a las mujeres se justifican por supuestas prohibiciones religiosas, pero, como vemos en el caso de las protagonistas de Fatma Aliye, existe un cuestionamiento que responde a esas prohibiciones por parte de las mujeres. Aliye merece el título de la primera mujer historiadora de la literatura otomana, en aquel momento la más desarrollada de Medio Oriente y los países balcánicos al comentar la evolución de la mujer.

Podemos resumir los temas principales de la novela:

- Los malos resultados de la poligamia o de tener amantes.
- Importancia de la educación en la lucha contra la ignorancia.
- La necesidad para las mujeres de tener una profesión

La nueva imagen de la mujer se plasma de manera brillante en la vida misma y en las novelas de la escritora como en *La Laudista* para motivar a las mujeres que ganen su vida sin depender a un hombre o sin necesidad de estar casadas: "Aunque no estaba casada no era pobre y, al contrario, se ganaba la vida muy bien. Era querida entre sus alumnos. Todo

el mundo quería escuchar sus melodías” (Aliye, 2019, pp. 2-3). Y finaliza la novela como homenaje a una mujer que prefirió ganarse la vida libremente, sin depender de un hombre; después de la muerte de Bedia escribe: “En dos meses de su enfermedad murió Bedia. La novela *La Laudista* es un homenaje para ella. Durante nueve o diez meses no tenía fuerza de escribir” (Aliye, 2019, pp.11-12).

En sus líneas en tono rebelde para mostrar la igualdad de género desde Estambul o Beirut frente a las escritoras o viajeras que difundían y lideraban en todo el mundo desde París o Londres. Finalmente, el 5 de diciembre de 1934, todo ese movimiento e literario culminaría con la proclamación del derecho al voto de las mujeres turcas antes de muchos países de Occidente.

Referencias bibliográficas

- Akagündüz, Ümüt (2015). *II. Meşrutiyet Döneminde Kadın Olmak*, İstanbul, Yeni İnsan.
- Aliye, Fatma (2005). *Muhaderat*, İstanbul, Beyaz Balina Yayınları.
- Aliye, Fatma (2012). *Hayal ve Hakikat*, İstanbul, Kesit Yayınları.
- Aliye, Fatma (2018). *Refet*, İstanbul, İş Bankası Kültür.
- Aliye, Fatma (2019). *Udi*, İstanbul, Turkuvaz.
- Barlas, Asma (2022). *Feminismo e islam. Las luchas de las mujeres musulmanas contra el patriarcado*, Zahra Ali (Comp.), Buenos Aires, Capital Intelectual. p. 99.
- Cervantes, Esmeralda (1893). *Education and Literature of the Women of Turkey*. Disponible en <https://archive.org/details/addressoneducati00cerv/%20mode/2up>
- Derviş, Suat (2018). *Las sombras del palacio*, Madrid, Ardicia.
- Efendi, Ahmet Mithat (2018). *Felsefe-i Zenan*, İstanbul, Sel Yayıncılık.
- Esen, Nüket (2012). *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İstanbul, İletişim.
- Haberman, Jürgen (1991). *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a category of bourgeois society*, Cambridge, The Mit.
- Hanım, Leyla (2003), *El harén imperial y las sultanas en el siglo XIX*, Palma de Mallorca, José J. De Olañeta.
- Hanoğlu, Şükrü (1984). *Abdullah Cevdet ve Dönemi*, İstanbul, Üçdal.

Kadınlar Dünyası (5 de octubre de 1913). 1. no. 13.

Karavar, Nesrin (2021). *Adile Sultan, A Mystical and Rebellious Ottoman Princess, Quaders de la Mediterrània*, (ISSN: 1577-9297), Barcelona, IEMed, No 34. Disponible en <https://www.iemed.org/publication/adile-sultan-a-mystical-and-rebellious-ottoman-princess/#:~:text=Adile%20Sultan%20was%20the%20first,genre%2C%20that%20of%20mystical%20poetry>

Köroğlu, Erol (2018). "Kadının İffetli Geçim Sorunsalı: Fatma Aliye'nin Udi'sinde Hayatı, Toplumu ve Cinselliği Yazmak", *Turkish Studies*, eISSN: 1308-2140, volume 13, Issue 5, pp. 293-306.

Os, N. V. (2001). "Osmanlı Müslümanlarında Feminizm". Mehmet Ö. Alkan (Ed.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyet Birikimi içinde* (pp. 335-347), İstanbul, İletişim.

Özön, Mustafa Nihat (1985), *Türkçe'de roman*, İstanbul, İletişim.

Pardo Bazán, Emilia, (1999), *Memorias de un solterón, Obras completas, tomo III*, Domingo Ynduráin, director, Madrid, Biblioteca Castro, RAG.

Pardo Bazán, Emilia, *La prueba, Obras completas, tomo III*, Domingo Ynduráin, director, Madrid, Biblioteca Castro, RAG, 1999.

Pardo Bazán, Emilia, (2020). *Cuarenta días en la Exposición*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/cuarenta-dias-en-la-exposicion-1048256>

Tevfik, Baha (2015), *Feminizm Âlem-i Nisvân | Feminizm: Kadınlar Alemi*, Konya, Çizgi Kitabevi.

Toprak, Zafer (2015), *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü ve Feminizm (1908-1935)*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Woolf, Virginia (2021), *Matar al ángel del hogar*, Madrid, Carpe Noctem.

Zeynep, H (1913), *A Turkish Woman's European Impressions*, Cambridge, Cambridge University.

Nesrin Karavar es Doctora por la Universidad de Barcelona. Actualmente es Profesora de Literatura Turca contemporánea y de lengua turca en la Universidad de Barcelona y en el Máster del Mundo Árabe e Islámico de la misma universidad. Es Investigadora invitada en el centro de Literatura Comparada en la Universidad de Cuyo en Mendoza (2023-2024).



Hab Mut zum Glück! (¡Ten valor para la Felicidad!): Otras aproximaciones a la obra de Livia Neumann

Hab Mut zum Glück:
Approaches to the Literature of Livia Neumann

Tomás Schierenbeck

 <https://orcid.org/0000-0002-0247-6040>

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de La Plata
t_schierenbeck@hotmail.com
Argentina

Resumen

El artículo tiene como objetivo analizar la obra *Hab Mut zum Glück!* (1942) publicada por Livia Neumann en la editorial Cosmopolita de la ciudad de Buenos Aires. Nos proponemos, por un lado, conocer cómo esta obra promocionó una serie de comportamientos y representaciones sexogénéricas ante sus lectores germano hablantes en Argentina. Por otro lado, interpelar este libro como una fuente histórica capaz de exhibir particularidades y problemáticas de la comunidad en torno a la experiencia del exilio durante la Segunda Guerra Mundial. Por último, nos proponemos reflexionar sobre la inserción de este libro dentro del proyecto editorial a partir de la hipótesis de que esta obra fue un emprendimiento comercial particular dentro del programa general de una editorial, destinada al público germanohablante y antinazi de la Argentina

Palabras clave: exilio; germano hablantes; mercado editorial; Argentina

Abstract

The following article aims to analyse the work *Hab Mut zum Glück!* (1942) published by Livia Neumann in the publishing house Cosmopolita in the city of Buenos Aires. On the one hand, we aim to examine how this book transmitted a series of values and ideas that promoted and inhibited sex-gender behaviour and representations to its German-speaking readers in Argentina. On the other hand, to interrogate this book as a historical source able to exhibit the particularities and problems of the German-speaking community around the experience of exile during the Second World War. Finally, we propose to reflect on the insertion of this book within the editorial project based on the hypothesis that this work was a particular commercial venture within the general programme of a publishing house, aimed at the German-speaking and anti-Nazi public in Argentina.

Keywords: Exile; German-speakers; Publishing market; Argentina

Introducción

Livia Neumann-Székely (1912-1978) llegó a la Argentina en 1938 junto a su esposo Josef Székely en calidad de exiliados del régimen nacionalsocialista. Neumann publicó tres libros en la editorial *Cosmopolita*: *Hab Mut zum Glück!* (¡Ten valor para la Felicidad!) (1942), *Mit dem Waffe in der Hand* (Con el arma en la mano) (1942) y *Puerto Nuevo-Neuer Hafen* (1943). Además, colaboró con otras personalidades femeninas del exilio alemán en Argentina en la antología *Herz an der Rampe* (1944), también publicada por el sello editorial de James Friedmann. Desde su arribo Neumann trabajó como periodista para el *Jüdische Wochenschau* y *Argentinisches Tageblatt* (Garnica de Bertona, 2010), en este último diario realizando reportajes en el puerto de Buenos Aires a los recién llegados de Europa (Hock, 2016). Asimismo, intervino asiduamente en la publicación periódica más conocida de la editorial *Alemann* mediante la sección *Seelenlinik* (Clínica de almas), caracterizada como “una especie de ‘centro de asesoramiento psicológico’ que se ocupaba de los problemas psicológicos de

la inmigración" (Hock, 2016, p. 124) y colaboró con el *Deutsches Volksecho* de los Estados Unidos y *Deutsche Blätter* de Santiago de Chile (Hock, 2016; Garnica de Bertona, 2010).

A pesar de haber sido objeto de estudios previos, las huellas del exilio de Livia Neumann en la Argentina aún siguen ofreciendo aspectos propicios a la investigación dentro del campo de la germanística nacional. En este sentido, tanto Hock (2016) como Garnica de Bertona (2010) y Birgit (1989) se han encargado de recuperar su figura, su participación en distintas publicaciones periódicas y de valorar su aporte más paradigmático dentro del espectro de la producción literaria del exilio germano hablante en la Argentina. Es decir, su novela *Puerto Nuevo-Neuer Hafen*¹ (1943).

El siguiente artículo se propone poner la atención sobre la primera obra de Neumann en Argentina, *Hab Mut zum Glück!* (1942), un texto caracterizado como una guía de consejos para la vida y el amor (Hock, 2016). Para esto, partimos de la premisa general de entender a la autora como una referente cultural que, tanto mediante sus intervenciones periódicas en la sección *Seelenklinik* como a través de su primer libro, aconsejó en torno a las problemáticas ligadas al exilio del régimen nacionalsocialista en la región. Pero que también sugirió a través de sus escritos respuestas sobre problemas de la esfera privada, patrocinando posturas ante la vida y auspiciando la reproducción de determinados roles de género²

¹ Un estudio pormenorizado de la novela se encuentra en el citado artículo de Garnica de Bertona (2010).

² Para el siguiente estudio nos apoyamos en la comprensión de género establecidas por Susana Falcone en: Falcone, Susana (2012). Género, familia y autoridad. Sociedades patriarcales y comunidades contemporáneas.

entre sus lectores. En esta sintonía, entendemos que cada uno de los consejos e ideas que esta transmitió, estuvieron atravesados tanto por su condición de clase como por sus propias experiencias personales que hicieron a las “condición de producción” de su discurso (Verón, 2004). Asimismo, y en la medida en que nos interrogamos sobre las construcciones discursivas sexo-genéricas diagramadas por la autora, nos apoyamos en Scott (1996) en cuanto a su premisa general de “investigar las formas en que se construyen esencialmente las identidades genéricas y relacionar sus hallazgos con una serie de actividades, organizaciones sociales y representaciones culturales, históricamente específicas” (p. 61). En sucintas palabras, nos proponemos interpelar *Hab Mut zum Glück!* en tanto fuente documental que evidencia operaciones del sentido común de una comunidad que, aun trasvasada por un conflicto bélico e ideológico, era también un colectivo significado y movilizado en torno a un cuerpo de prácticas, ideas y creencias en tiempo presente, constitutivas de presiones y límites que operaron en la coherencia e identidad colectiva.

De la edición al lector

Antes de iniciar la interpelación de las ideas y valores promocionados por la autora a sus lectores, quisiéramos detenernos tanto en la introducción, como en el comentario previo del editor que inicia el libro. El prólogo presenta a la obra como una apuesta no solo novedosa dentro de Cosmopolita, sino también con un carácter subversivo dentro

Revista Científica de UCES, (16) 1, p. 67-73. <http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/handle/123456789/1465>

del mercado editorial. El editor advierte que “aun cuando los libros de guerra tienen prioridad en la producción de libros en el cuarto año de la guerra mundial, creemos que este libro es absolutamente contemporáneo, aunque no informe sobre tanques, granadas, bombas aéreas y desgarradoras experiencias individuales” (p.9). El objetivo intrínseco de la obra se centra en problematizar vivencias de la vida cotidiana de sus lectores. En particular, los sentimientos omitidos por las grandes narrativas de la guerra que, como su editor reconoce, son experimentados por lectores que atravesaron una experiencia bélica que los incumbe emocional y afectivamente:

Porque aquellos hombres y mujeres que leerán este libro ya han tomado parte en los últimos años del sufrimiento de nuestro tiempo. Y muchos de los problemas cuya solución sugiere este libro, en su forma ingeniosa y divertida de "alegre medicina", son producto de nuestro tiempo.

Aunque sean, como suele decirse, "meros" problemas cotidianos, sería un gran error trivializarlos. Al fin y al cabo, desde una perspectiva individual, los problemas cotidianos son problemas de la vida. Y los más delicados son los problemas del alma (p.9)³

El editor también advierte que la autora se hizo del bagaje de las problemáticas y temáticas que comenta a través de su trabajo en la sección *Seelenklinik* del periódico *Argentinisches Tageblatt* (Neumann, 1942). Sobre esta última advertencia, una herramienta teórica fundamental para comprender la gestación de esta obra se halla en el concepto “condición de

³ Las traducciones han sido realizadas por el autor a sabiendas de agilizar la lectura del artículo.

producción” (Verón, 2004) de los discursos. Sobre este último punto Verón sugiere tener en cuenta que los discursos no se desarrollan en una *tabula rasa*, por el contrario, están imbricados en relaciones de poder y tienen una dimensión ideológica que condicionan la producción de sentido –tanto en el enunciador como el enunciante– sobre la base de los marcos sociales y culturales que lo rodean. Desde esta perspectiva, ya sea en su materialidad como en una lectura a contrapelo, podemos sostener que este libro se desarrolló a sabiendas de concebir un público deseado o imaginado (Pas, 2010) entre los lectores ya identificado con la autora. Por ejemplo, la portada del libro se compone de fragmentos de cartas respondidas por la autora en la sección que tenía a cargo en el *Argentinisches Tageblatt*. Asimismo, el subtítulo del libro es en sí mismo *Seelenlink* y el título aparece precedido por la sigla *Rp.*, que creemos, significa *réponse payée* (respuesta pagada) propia del tráfico postal internacional.

Un dato sintomático en esta línea se encuentra en la propia biografía de la autora. Neumann estudió psicología en Viena junto Alfred Adler (Garnica de Bertona, 2010), elemento que –como mostraremos– puede reconocerse en algunas de sus afirmaciones. Además, podemos sostener que la genealogía de algunas partes de los apartados del libro encuentra su antecedente en artículos publicados en la sección *Die Seite der Frau* (La página de la mujer) del *Argentinisches Tageblatt* (AT). Otra arista a considerar se encuentra en las breves biografías presentadas tanto en el libro *Herz an Der Rampe* (1945) como en estudios previos sobre la autora; a partir de ellos podemos señalar que Neumann no solo colaboró como periodista en *Wiener Mittagszeitung*, *Wiener Tag*, *Der Tag*, *Neuer Wiener Journal*, *Wiener Morgen*, “*Arbeiter Zeitung*” y *Allgemeine Zeitung* (Hock, 2016; Garnica de Bertona, 2010, Jahn y Kost,

1944), sino también que se desempeñó como “responsable de la sección *Seelenklinik* en la edición popular de “*Morgen*” (Jahn y Kost, 1944, p.72). Asimismo, la propia publicidad de su obra en las páginas del *AT* se presentaba como “la obra de la directora de *Seelenklinik*” (AW.12.12.1942, p.7). Esta mención puede interpretarse como un doble guiño al posible lector, ya que este podía reconocer a Neumann en tanto encargada de *Seelenklinik* en sus dos distintas instancias.

Neumann, por el contrario, nos advierte los preceptos básicos sobre los que girará el libro. También mediante su sucinta introducción sugiere que esta obra, que actualmente podríamos denominar de autoayuda, puede abordarse como un producto cultural propio de su contexto de producción. Esto se observa, por un lado, en que se propone dar herramientas para gestionar las emociones en el marco de la desesperanza que conllevan el contexto de la guerra y la migración forzada. Por otro, ya que expone una característica innata del comportamiento humano en circunstancias extremas, releída –en esta ocasión– en torno a la experiencia del lector de un libro sobre las dificultades de la vida cotidiana. Es decir, pensando en la salvación personal –aquí significada en la cura de los dolores del alma– como un acto donde, dejando de lado las condiciones médicas, debe existir la decisión individual de sobreponerse a los mismos:

¡Sí, confía! Cuida esa esperanza, protégela, rodéala como a un gran tesoro, porque quien aún tiene esperanza sigue siendo feliz. Cuanto más sombrío se pone a nuestro alrededor, más brilla la esperanza, cuanto más sombría es la vida, más gloriosa es la esperanza. ¡No dejes que te deprima!

Estaríamos ciegos si sólo viéramos objetos. Estaríamos condenados a la infelicidad eterna si sólo nos atuviéramos a la gris realidad del presente. No poseeríamos nada, nada en el mundo si sólo tuviéramos la realidad. (p. 12)

En los siguientes apartados nos detendremos en desentramar las ideas desarrolladas por la autora en los cinco capítulos de su obra: *Die Menschen, die nennen es Liebe* (La gente que lo llama amor), *Die Ehe ist eine Wissenschaft* (El matrimonio es una ciencia), *Probleme der Emigration* (Problemas de la emigración), *Durch die Lupe betrachtet* (Observado a través de la lupa) y, el último que le da el nombre al libro, *Hab Mut zum Glück!* (¡Ten valor para la felicidad!) a sabiendas de distinguirla como una referente cultural dentro de la comunidad, pero también considerando que su obra se inscribe en el propio contexto de producción, ya sea reproduciendo estereotipos sexo-genéricos, como poniendo el foco de atención en problemáticas propias de su público lector.

Die Menschen, die nennen es Liebe...

(La gente que lo llama amor...)

La serie de consejos englobados en el capítulo inicial se encuentra dinamizada en torno al “amor”. La autora plantea a sus lectores una serie de consignas a partir de las cuales pueden tener “éxito” en la conquista de sus pretendientes, así como alternativas para evitar que su relación se estanque en el aburrimiento; también marca momentos y lugares pertinentes para discutir con su pareja, indica formas pragmáticas de terminar una relación o cómo transitar el *desamor* y los desafíos vinculados a los celos. En cada uno de estos momentos pueden reconocerse caracterizaciones y promociones de las sensibilidades genéricas. Simplemente

para trazar dos ejemplos podemos indicar cómo Neumann advierte sobre las formas en que los varones conciben el amor. Para la autora, “los elementos básicos del enamoramiento masculino son la competencia y la rivalidad. Un hombre no sólo se alegra de haber conquistado a una mujer, sino también de habérsela arrebatado a las demás” (p. 23). Una representación del amor que, como veremos más adelante, se contrapone a la visión romántica con la que la autora caracteriza la percepción de este por parte del género femenino, aunque ligada a los estudios de la psicología individual de Alfred Adler.

También sostiene que estas sensibilidades diferenciadas se trasladan a la materialidad de los objetos. De modo tal que cada uno de los géneros debería reconocer y aprovechar aquellos elementos y formas de socialización que les son más propias:

A las mujeres no se les debe ocurrir gritar por teléfono. Discutir por teléfono priva a la mujer de todos sus recursos: sus lágrimas que le conmueven, los pequeños gestos de confianza que lo desarmen y distraen, su cara que tanto le gusta y no quiere ver enfadada... El teléfono no transmite nada de esto, sólo su voz, que se vuelve chillona y desagradable en la discusión, y las malas palabras que dan al hombre una idea peor de lo horrible que puede ser "ella".

Tampoco hay que hacer las paces por teléfono. El teléfono es un aparato masculino, obliga a la objetividad y si es la mujer la que llama para reconciliarse, parece amor de una sola parte y eso es una gran tontería en una mujer de menos de cuarenta años... (p.25)

En esta misma dirección puede reflexionarse en torno al apartado *Die Sache, die sich Treue nennen* (El asunto llamado

fidelidad). En este caso, Neumann plantea que existe una diferencia sustancial entre la infidelidad masculina y femenina "porque los hombres generalmente no dan ninguna importancia a una hora fugaz de amor, a menudo ni siquiera piensan en el hecho de que son culpables ante la mujer que les pertenece" (p.46). Esta aseveración no solo se explicaría por condiciones "intrínsecas" a los sexos masculino y femenino, sino incluso que esta luego está ligada a la construcción cultural en torno a lo moral:

porque mientras que la mujer naturalmente sensible y ética sólo puede entregarse cuando siente algo por su pareja, los hombres pueden abrazar a mujeres que les son completamente indiferentes, sin rastro de emoción, si se ven tentados por un sentimiento de lujuria durante sólo un segundo (p.46).

Otra idea válida de señalar se encuentra en la visión de la autora en torno a la "moda" de las mujeres "modernas", ligada a un ideal de "amor libre" representado en el estilo "*garçonne*" o *flapper* (Tossounian, 2021). Neumann sostiene así que

todas estas mujeres se volvieron infelices con el tiempo, se sintieron completamente insatisfechas a pesar de una práctica apasionada y terminaron por volverse, me atrevería a decir: frías. Porque una mujer no puede amar sin amor y, si lo hace, o es ninfómana, es decir, antinatural, o se hunde en el proceso (p.61).

No obstante, advierte también que este ideal "artificial" no es el predominante entre sus lectores:

Afortunadamente, esta moda ha declinado en la emigración. Aquí, donde la dura y amarga lucha de la vida impone suficientes pruebas, las mujeres se centran en sí mismas.

Aquí ya no quieren experimentar, aquí buscan la felicidad. La felicidad sencilla, pequeña y monógama de las mujeres entre las cuatro paredes de un piso burgués... (p. 61).

Neumann incluso advierte que esta posición ante la vida podría interpretarse como una contradicción en torno a la sociedad de acogida, ya que "en este país, por ejemplo, es muy diferente de Europa Central y una visión estrictamente moral, más bien hipócrita, rechaza todas las teorías liberales. Allí no hay norma y cada uno tiene que valerse por sí mismo" (p. 63).

Estas posiciones de la voz narradora nos permiten reconocer a la autora. Si partimos de la premisa biográfica de que Neumann fue una mujer que pudo estudiar psicología, desarrollarse como periodista en distintos periódicos austriacos e insertarse rápidamente dentro del periódico de los Alemann, podemos interpretar que la voz es de una persona de clase media con determinado capital cultural, posiblemente distanciado de los valores e ideas representados en la "mujer moderna". Esta interpretación no debe pasar desapercibida al momento de reconocer sus posturas. La autora señala evitar experimentaciones "*contranatura*", ya que en última instancia "toda mujer con sentimientos sanos sólo tiene un anhelo, poder casarse y ser feliz..." (p. 64). A su vez, resulta pertinente advertir el estilo de lenguaje, tales como las adjetivaciones utilizadas en torno a estas inhibiciones y promociones de lugares y prácticas entre sus lectores. Creemos que no es casual el uso de las categorías "(in)natural", "saludable", "experimento", "ético", "moral", entre otras, a la hora de construir los límites de los géneros. Estas elecciones también "apuntalan" el sentido propuesto por la autora.

Die Ehe ist eine Wissenschaft

(El matrimonio es una ciencia)

El segundo capítulo se desarrolla en torno a las uniones matrimoniales. Aquí Neumann recupera en parte un artículo previamente publicado en el *Argentinisches Wochenblatt*, sustentado en los cuatro temperamentos (AW.01.11.1941, p.16) con los cuales Adler dialogó para el desarrollo de su teoría de los cuatro tipos psicológicos. Tanto en el artículo mencionado como en este fragmento del libro, se plantea que el éxito de la unión se juega en parte en la personalidad de la pareja. Mediante la descripción de los temperamentos colérico, melancólico, flemático y sanguíneo, la autora propone al lector identificarse con uno de ellos a sabiendas de tener en claro las “posibilidades” que tiene de congeniar con personas tendientes a los demás temperamentos. A partir de este argumento, Neumann plantea evitar el miedo a permanecer solo por el resto de la vida o tomar decisiones apresuradas y unirse con la primera persona que muestre interés en uno. Por el contrario, sostiene que existe un margen de posibilidad en la toma de decisiones, donde el devenir de la pareja no se encuentra configurado por el azar, sino configurado por la psiquis de sus integrantes.

Otra advertencia cargada de elementos de la psicología se encuentra en rechazar cualquier descripción del matrimonio con tintes románticos. La autora advierte, por el contrario,

cada una de ellas intenta imponer con toda su fuerza sus pensamientos a la otra, hacerla feliz a su manera. Cada parte viene de un medio diferente, de un mundo diferente, cada una ha adquirido su propia mentalidad en todas las cosas de la vida (p.75).

De modo tal que las premisas principales para que un matrimonio se sostenga en el tiempo se encuentran tanto en tener paciencia (*Geduld*) como en el equilibrio entre dos polos opuestos mediante mutuas concesiones. Para esto, Neumann también hace un llamamiento a no pretender incidir sobre los gustos como la mentalidad de la pareja, es decir desarrollar el suficiente “tacto” (*Takt*) para dejar que esta desarrolle su propia individualidad dentro del vínculo, e incluso aconseja evitar que los conflictos o malentendidos no se resuelvan antes que termine el día.

No obstante, en este capítulo que se despliega como una guía de supervivencia en (y del) matrimonio, el rol de la mujer se encuentra restringido a la esfera privada, a punto tal que no establece ningún tipo de comentario o consejo en torno a una hipotética situación de mujer casada que trabaja fuera del hogar. Por el contrario, y aun advirtiendo que esto podría molestar a parte de sus lectoras, Neumann aconseja tener consideración con el marido, por ejemplo, no agobiarlo con una batería de conversaciones banales, guardar más silencio y dejar que el esposo se relaje luego de la jornada laboral. La autora sugiere evitar recriminarle que en el pasado (*Jugendmädchenzeit*) su vida era mejor o bien, que el marido era más atento cuando se conocieron. Esta lectura también puede encontrarse en torno a los consejos dirigidos a los varones, ya que se limita a recomendar que estos no solo deben ser “caballeros” (*ritterlich*) y respetuosos con sus parejas, sino también a reconocer su trabajo en tanto amas de casa: “¡Nótalo!. No escatimes en elogios. Fíjate también en que la comida es excelente y el piso está bien cuidado. Porque las mujeres también quieren que se les reconozca cuando consiguen algo” (p.79). Este comentario permite establecer el horizonte imaginado de lectoras que la autora se estableció,

así como su propia perspectiva en torno a las relaciones entre los géneros.

Neumann también expone su punto de vista sobre el engaño dentro del matrimonio, auspiciando eludir su análisis en base a un juicio moral, reconociéndolo también como un escenario posible –y frecuente– dentro de las relaciones. La autora plantea así que la infidelidad del esposo no debe devenir necesariamente en el quiebre de la relación, ya que entiende que esta actitud masculina es común a cierta edad. Sin embargo, respecto a las mujeres sostiene que:

No soy de la opinión de que la igualdad de género deba prevalecer también en este ámbito. Y aunque se me tilde de "anticuada" por ello, mantengo mi opinión. Una mujer que engaña a su marido y lo hace "sistemáticamente", es decir, engaña a menudo, no debería seguir con él. Esto resulta de la diferencia biológica entre hombres y mujeres, que ya se ha subrayado varias veces, del hecho de que las mujeres deben sentir algo por un hombre si se entregan a él y de que no pueden amar a dos hombres al mismo tiempo. Que son monógamas y, por tanto, tienen que atenerse a las consecuencias llegado el caso. De lo contrario, con la mejor voluntad del mundo, ya no pueden llamarse "decentes" (p.80).

Como se advierte aquí, e intentaremos profundizar más adelante, Neumann carga de sentido a los comportamientos sobre la base de una interpretación de género sustentada en que existen condiciones, y por ende comportamientos "innatos", que diferencian a los sexos. Los coqueteos y relaciones ocasionales son planteados como parte de los eventos que pueden ocurrir en la vida de una mujer casada y que le quitan monotonía a la relación matrimonial. A pesar de

ello, la autora le advierte también a la lectora tener precaución de generar sobre aquellas relaciones pasajeras elementos sistemáticos en la vida o bien crear desde las aventuras amorosas “escenarios imaginarios” que deriven posteriormente en decisiones equivocadas al calor de reencontrarse en ellos con sentimientos “olvidados” en la relación con el esposo. En este sentido, propone evitar decisiones apresuradas y tomarse un tiempo para reflexionar al momento de decidir si permanecer con la pareja actual o continuar la vida con otra persona.

Esta última recomendación puede interpretarse como un “acto reflejo” al ideal decimonónico en torno a las mujeres como sujetos en eterna “minoría de edad” al que el *pater familias* debía proteger y regular, en este caso, de sus propias acciones “instintivas” y, por ende, para este sistema de ideas, opuestas a la capacidad reflexiva propia del género masculino. Incluso, esta representación de los géneros en torno a la contraposición mayoría/minoría de edad puede rastrearse en otros apartados de la obra, donde se plantea una clara alusión a esta:

A las mujeres les encanta ser mimadas. Las mujeres son más felices cuando no se las trata como a mujeres, sino como a niñas, cuando se les quita todo de encima, cuando se piensa en ellas, se las consiente, se las libera de todo malestar y se les allanan los caminos de la vida. Como se puede ver, a las mujeres les encantan las utopías... (p. 117).

Bajo este paradigma, Neumann aconseja evitar dejarse llevar por las opiniones de allegados, ya que ellas impulsan a tomar decisiones impulsivas, cargadas del orgullo puesto en juego y que eluden pensar en los demás elementos que se arriesgan. Asimismo, advierte que la comodidad del “hogar”, la confianza

formada dentro de una relación matrimonial como la seguridad de compartir un pasado y un futuro junto a alguien al que ya se le conocen virtudes y defectos, pueden ser arrojados al olvido por decisiones tomadas más por ilusión y deseo que por hechos fácticos. También la autora señala que existe una imposibilidad en la “naturaleza de la mujer” de amar a dos personas a la vez y, en caso de que realmente se encuentre enamorada del tercero en discordia, la decisión más sabia es intentar aquel camino aun por conocer.

De este modo, promocionó ciertas actitudes en torno a la mujer. Mientras la auspiciaba como garante de la continuidad del matrimonio y, en última instancia de la familia unida, simultáneamente marcó los límites “deseados” de aquella carga sobre las mujeres, aunque en última instancia apoyaba la idea del contrato civil como una institución natural y esencial para la felicidad femenina. Finalmente, y más allá de la posición conservadora de la autora en torno a la independencia femenina, muestran en esta obra la incidencia de los estudios de la psicología social de Alfred Adler, tanto la representación de lo masculino como un género con un afán de superioridad a partir de ser representado socialmente –incluso por la autora– como fuerte, autónomo y agresivo, al igual que el femenino como género motorizados por un sentimiento de inferioridad que intenta sobreponerse a partir de su notoriedad (Oberst, Ibarz, León, 2014).

Probleme der Emigration

(Problemas de la emigración)

No dejar de casarse por falta de dinero, no tener miedo a tener hijos en el exilio, tener en consideración la posibilidad de contraer matrimonio en Montevideo, ya que, allí existía la

posibilidad de divorciarse, así como el intenso llamamiento de no aislarse de la sociedad de acogida y, por ende, ser abierto a la integración en esta, fueron algunas de aquellas recomendaciones recuperadas por Hock (2016) sobre este apartado. A sabiendas de evitar la reiteración sobre lo ya indagado, quisiera aquí plantear un ejercicio interpretativo alternativo y previo a las recomendaciones advertidas en el capítulo. Esto es, abordar lo señalado en este fragmento de la obra como una instancia donde se transcriben formas de sentir y experimentar configuradas por los exiliados, algo que nos permite aproximarnos a lo que Williams (2000) diera en llamar una “estructura del sentir”. Es decir, cómo se vivieron y se sintieron en aquel presente histórico las experiencias del exilio, ya no –únicamente– desde “lo político”.

Nos referimos en este caso al flujo de sentimientos, respuestas y disposiciones sociales surgidos al calor de una gama de preocupaciones y percepciones comunes por un grupo que vivenciaba su huida del régimen nacionalsocialista en Argentina, pero que, tanto en paralelo como en diálogo con su compromiso político, también hilvanaron un cúmulo de experiencias en su socialización con la sociedad de acogida en la que también emergieron estados de ánimos, prácticas, sentimientos, significaciones y perspectivas hacia el pasado como también el futuro. Creemos que las experiencias mostradas por Neumann son un ejemplo de aquellas vivencias en estado de solución, un estado previo a su cristalización y constituido por las sensibilidades creadas en la propia experiencia del exilio, y no así en las narrativas generadas en la rememoración de la experiencia traumática. Se trata de una sensibilidad que emerge de su propio presente y en determinadas condiciones sociales de existencia. En este caso, como el propio editor marca en el prólogo, se trata de una obra

producto de un conflicto que se había prolongado por más de cuatro años y que, por tal motivo, ofrecía un momento necesario a una lectura paralela a la historia de los tanques y fusiles, como para detenerse en las derivas emocionales y sentimentales, que incidieron, esto lo añadimos nosotros, en la configuración de una identidad colectiva.

La obra de Neumann, sin embargo, no puede entenderse como la primera problematización de estos asuntos. Por ejemplo, la sección *Junge Front* (Frente joven) del *Volksblatt* en el año 1942 también abordó esta problemática entre la comunidad. Primero mediante un artículo titulado *Wir und Argentinien* (Nosotros y Argentina), donde no solo se criticaba la tendencia al aislamiento de la colectividad, sino también se refería al *Gast-Komplex* (complejo de huésped) y a la necesidad de que las instituciones sociales funcionaran como espacios que le otorgaran herramientas a los recién llegados para su inserción en la sociedad argentina (*Volksblatt*, enero, 1942, p. 5). Incluso incentivó a los jóvenes a insertarse en las instituciones “argentinas” como organizaciones juveniles y sindicales a sabiendas de constituirse como actores políticos en la lucha contra el fascismo, pero también capaces de articular soluciones ante las dificultades de los migrantes en condiciones irregulares. En los siguientes números de la publicación distintas cartas de lectores continuaron polemizando sobre esta postura advirtiendo, por ejemplo, que en el amplio espectro del antifascismo no todas las instituciones y los individuos coincidían en sus objetivos y experiencias. Por ende, no todas ellas estaban dispuestas a su *Assimilation* (asimilación) en la sociedad de acogida o bien, tenían objetivos políticos que inhibían su adhesión a conflictos gremiales (*Volksblatt*, febrero, p. 5-6).

La autora nos advierte entonces la situación emocional en la que transitaban al menos parte de los jóvenes migrantes. Es decir, señala las dificultades de varones y mujeres en la integración a la sociedad de acogida, la causa de la tendencia a limitarse a socializar en espacios étnicos, el porqué de que muchos permanecieran solteros, se sintieran “solos” (*einsam*) y “decepcionados” (*enttäuscht*), permitiéndonos aproximarnos al universo de sensibilidades emergidas a partir del abanico de vivencias compartidas y ocurridas entre las experiencias acumuladas en su pasado –cargadas por condiciones de clase y género–, y lo vivenciado en su presente, donde también se resignificaban y “pesaban” aquellas experiencias previas. Es desde allí desde donde la autora se permite diagnosticar que la alteración de lo imaginable y el surgimiento de nuevas problemáticas en el exilio se convierte en el punto de fuga para el desarrollo de nuevas sensibilidades. En sucintas palabras, es desde el diagnóstico de aquel trastocamiento desde donde Neumann, antes de hacer su serie de recomendaciones, les plantea a los lectores el porqué de sus “malestares” como migrantes.

En otros segmentos de su obra esta sensación también se exhibe desde distintos ángulos. De modo tal que, pueden encontrarse afirmaciones como “este tiempo, con todos sus terribles acontecimientos, ha dejado huella en la vida emocional de la gente. La gente ha cambiado mucho en los últimos años, se ha hecho más rica en experiencias y más pobre en ilusiones” (p.37). Incluso, muestra caracterizaciones de grupos exiliados en la Argentina que afirman esta alteración. Un ejemplo paradigmático se observa en el capítulo inicial donde Neumann da cuenta que existe un grupo de migrantes jóvenes que,

acarreaban demasiada carga emocional y cuando las olas por fin se calmaron, cuando encontraron refugio como náufragos en alguna isla, se habían convertido en otra persona. Muchos que carecían de la estabilidad y consistencia interior necesaria se perdieron, se embrutecieron y se convirtieron en personas frías (p.39).

Durch die Lupe betrachtet

(Observado a través de la lupa)

Neumann también establece una propuesta para entender las diferencias entre varones y mujeres. Es decir, como venimos argumentando, plantea la existencia de una sensibilidad diferenciada entre los géneros sustanciada no por las condiciones *socioculturales* en las que las personas se desarrollan, sino a partir de las características “biológicas innatas”, las cuales, simultáneamente, explicarían sus compartimientos y sensibilidades diferenciadas entre ambos:

El hombre siempre exige a la mujer más comprensión de la que ella tiene o puede tener. No quiere reconocer que la comprensión es una característica masculina. (De ahí probablemente también: -"der" *Verstand*). La mujer, en cambio, siempre exige del hombre más amor del que tiene o puede tener. Porque el amor es una cualidad muy femenina... (Véase: -"die" *Liebe*-). Esto probablemente continuará mientras haya hombres y mujeres... (p.120).⁴

⁴ Resulta pertinente advertir el uso de los géneros de las palabras como factor motorizador del argumento de la autora, ya que este solamente corresponde al idioma original. Si traducimos *Liebe* como “amor”, observamos que el género del concepto se modifica en español a masculino, subvirtiendo el argumento y exponiendo una lógica argumentativa cargada de conceptualizaciones previas.

Este ejercicio interpretativo para la autora explicaría también cierta imposibilidad de desarrollo de las mujeres en el mercado laboral, ya que esta condición “natural” de las mujeres de tener al “amor” como elemento “innato” también daría cuenta de por qué no podrían considerarse “mano de obra persistente y fiable” como los hombres, ya que “una mujer enamorada trabaja mal, porque sus pensamientos están con su amor incluso mientras trabaja, y me temo que ésta también es la razón por la que la emancipación del cien por cien de las mujeres fracasará en el futuro...” (p. 115). A pesar de que la referencia a las mujeres en el mercado laboral es asidua en el *Argentinisches Wochenblatt* (AW. 09.06.1945, p.10), también podemos observar en ocasiones ideas contradictorias, por ejemplo, encontramos un artículo donde se hace referencia a las dificultades que se planteaban en el empresariado para que las mujeres permanecieran en sus puestos fabriles en los Estados Unidos una vez culminado el conflicto (AW.28.04.1945, p.10).

Aunque la obra buscaba debatir sobre los dilemas sentimentales de las personas, creemos que resulta interesante marcar la ausencia de una problematización de la mujer como factor político en general y en el contexto del exilio en particular ya que, a pesar de la distancia del frente de batalla, es capaz de movilizarse a favor de una causa, más aún cuando en publicaciones contemporáneas como *Volksblatt* había una intenso llamado a la organización de las mujeres en este sentido. La misma ausencia de la temática invita a pensar desde qué punto de vista la autora observa el lugar de la mujer en la sociedad. Incluso, desde esta perspectiva el libro en general puede interpretarse como una lectura que acompaña el tono de la sección femenina de las publicaciones de la editorial Alemann. Esto es, a pesar de que existe una

recuperación del rol de la mujer en el campo de batalla o en la política, estas intervenciones se presentan con un carácter coyuntural.

Más allá de los estereotipos exhibidos por Neumann, este capítulo también nos establece un régimen de aproximación hacia la visión de los varones en los años cuarenta. Mediante la reposición de encuentros y conversaciones imaginarias que la autora afirma haber presenciado o construye, la obra también funciona como plataforma analítica de –al menos– parte de las perspectivas en juego en la socialización del período, donde la autora da su punto de vista, y, nuevamente, naturaliza la división entre los géneros de los espacios y roles a ocupar en la sociedad. En este sentido, al momento de intentar (re)construir la visión que tienen los varones de las mujeres, Neumann advierte:

A los hombres tampoco les gustan las mujeres emancipadas. En absoluto. "Emancipación..." me dijo un hombre despectivamente "¡Toda la emancipación sólo dura mientras las mujeres estén vestidas!" Así piensan los hombres. Y en el mejor de los casos, si reconocen la emancipación, piensan que una mujer que es un "*Self-made man*" no debe esperar más respeto y reconocimiento que un hombre en las mismas circunstancias. La consideración que antes se debía al "sexo débil" ya no se considera merecida para el sexo más fuerte y emancipado. Así que pronto tendremos que decidir: ¿qué preferimos ser: "mujeres" en el sentido anterior o "sólo" personas que se valen por sí mismas? Me temo que la emancipación nunca nos saldrá bien. (p. 113-114).

Algo similar podemos deducir en el segmento *Von Frau zu Frau* (*De mujer a mujer*), en donde Neumann sugiere la existencia

de tres prerrogativas para el género femenino. Por un lado, como un actor social que, atravesado por el “amor” como su elemento de vida (*Lebenselement*), gran parte de su comportamiento puede entenderse a partir del ciclo que se recorre entre la decepción y una nueva ilusión en el amor; por otro lado, como un sujeto social “pasional” que, en ocasiones, mediante esa conducta se ocasiona daños en los propios elementos que le son “constitutivos” como sujeto. Por último, entiende a las mujeres como un elemento reproductivo de la propia “feminidad”, signada –y regulada por la obligación social– para exhibir belleza y simpatía en el espacio público. Esta analogía es utilizada incluso por la misma autora al referirse a la mujer como un escenario (*Bühne*) y al varón como público (*Publikum*) en referencia a los roles que cada uno ocupa al coquetear.

Este cúmulo de elementos puede interpretarse tanto como la representación de identidades opuestas entre los géneros, como, a la vez, la promoción de un ideal de esferas diferenciadas –lo público y lo privado– de incidencia entre los géneros. Incluso resulta pertinente preguntar desde dónde se escribe esta obra ya que se puede advertir que se reproducen en parte la división de roles y las desigualdades que Bryce (2019) exhibió en las asociaciones germano hablantes a inicios del siglo XX en la ciudad de Buenos Aires. Es decir, la autora visualizaba “problemáticas” repetidas en el tiempo y acordes con la división de roles tradicionales burgueses.

Hab Mut Zum Glück!

(¡Ten valor para la felicidad!)

El último capítulo de esta guía inserta en su plenitud a la obra de Neumann dentro de lo que, en términos de Papalini (2013),

podríamos denominar literatura de “autoayuda”⁵, similar a la editada en esa misma época por Antoni López Llausás (1888-1979) en *Ediciones Cosmos*. Mediante la divulgación de una serie de consejos para afrontar los miedos cotidianos y situaciones de “nerviosismo” (*Nerviosität*) o bien para tomar confianza en sí mismos, la autora le propone al lector mediante su descripción eventos cotidianos, técnicas y consejos para resolver aquellas crisis. Para esto, Neumann, como es usual en la obra, utiliza un lenguaje sencillo, pero que simultáneamente vuelve de forma constante a conceptos de la psicología o bien, a planteos respecto de la psiquis del ser humano. En este punto, quisiera resaltar dos elementos del inicio de este capítulo. Por un lado, una constante crítica a la influencia del Psicoanálisis dentro de la sociedad en cuanto a la inflación de los problemas psicológicos entre las personas. Al respecto, la autora advierte: “Hoy en día, es hora de poner freno a la necesidad de expresarnos, que ha sido engendrada por el psicoanálisis” (p.141) ya que, “como algunos pacientes aprovechaban que todos sus estados de ánimo se tomaban en serio, pronto se sentían el centro de atención, empezaban a examinarse detalladamente e imaginaban nuevas dolencias además de las que existían en realidad” (p.141). Por otro lado, la autora nos otorga la oportunidad de rastrear una nueva

⁵ Al respecto, Papalini (2013) sugiere que: “Los aspectos prescriptivos de la autoayuda se plasman en un dispositivo técnico que, sobre la base de reglas y ejercicios, conducen a transformar la representación del mundo y a reorientar el sentido de la acción. La mayor parte de los libros de autoayuda están dirigidos a disolver los síntomas del malestar cotidiano sin preocuparse por la modificación de sus causas. Se presentan como soluciones rápidas a problemas cuyo origen identifican en el individuo y cuya salida depende igualmente y en su totalidad de acciones personales, dejando fuera de la consideración los condicionamientos socioculturales y económicos en los que estas situaciones pudieran inscribirse” (p.335)

huella del “clima de época” en la esfera privada, tanto de los integrantes de la comunidad germano hablante como de sociedad en general. Esto es, la carga psíquica con la que se vivía en torno a los acontecimientos contemporáneos del Hemisferio Norte desde una latitud lejana. Este elemento retorna incluso hacia el final del libro, donde al recomendar tener el valor de ser optimistas en la cotidianidad en base a paciencia y confianza en sí mismos, también lo incluye en una posible conversación que el lector podía tener consigo mismo para sustentar aquel optimismo, donde la idea de escape como vía para continuar viviendo persiste:

Me va muy bien. Al menos relativamente. El hecho de que haya escapado de la mayor de las desgracias es buena suerte. El hecho de que aún espere algo de la vida es buena suerte. El hecho de que a veces esté de buen humor sin ninguna razón en particular es buena suerte. (p.154).

La obra finaliza con un llamado a evitar autoidentificarse como una persona desgraciada (*Pechvogel*) e invita a concentrarse en objetivos realizables sobre la base de posibilidades reales, a llevar a cabo un plan a la vez, a no tener miedo a equivocarse si algo no sale como se espera, pero también, como ya ha expuesto Hock (2016) a repetirse al menos tres veces al día el siguiente mantra: *Es wird Gelingen! Es muss Gelingen! Ich werde Erfolg haben!* (¡Va a resultar! ¡Debe resultar! ¡Voy a tener éxito!), para así autoirradiarse la confianza y la paciencia necesarias para el éxito.

Conclusión

Hab Mut zum Glück! (¡Ten valor para la felicidad!) se redescubre como un testimonio histórico en una triple dimensión, ya sea en tanto como una fuente para recuperar

representaciones sexo-genéricas dentro de la comunidad germano hablante en Argentina, como testimonio de problemáticas propias del exilio dentro de la comunidad o bien, como producto comercial de una editorial dirigida a un público acotado y en una coyuntura histórica.

En torno a esta última dimensión podemos preguntarnos ¿por qué un libro de autoayuda en alemán en Argentina? Esta premisa nos permite repensar la obra dentro de un espectro mayor, el de aquellos libros editados contemporáneamente por *Cosmos (Sudamericana)* y el sello editorial de Guillermo Kraft, dirigidas a traducir y poner en circulación *Best Sellers*. Es decir, nos permite preguntarnos si esta obra no debería ser entendida como una temprana propuesta editorial dirigida a absorber aquel éxito comercial internacional dentro de un mercado más pequeño como el germano hablante en la Argentina y al cual podría sumarse la posterior traducción a cargo de Jeanne Bachmann del éxito *Eat - and Reduce!* por la Editorial *Alemann* en 1945. La recepción de la obra puede darnos un argumento a favor de este postulado. Si nos detenemos en el listado de libros más vendidos en abril de 1943 por la editorial y librería *Cosmopolita* podemos observar que la obra de Neumann, aun meses después de su edición, se ubicó en el tercer puesto entre los más vendidos por la librería precedida solamente por célebres nombres como Ana Seghers y Erich Maria Remaque (*Literatura*, mayo, 1943, p.5).

Desde la dimensión sexo-genérica, el universo de consejos postulados hizo a la promoción de determinados prácticas y comportamientos a partir de preconceptos en torno a supuestas características psicológicas y biológicas innatas en ambos géneros, donde la mujer parece encontrar una serie de advertencias que la incentivan a casarse y desde allí retraerse

a la esfera privada en tanto “espacio seguro”. La autora no solo veía con recelo a la *Garçonne* como proyecto de mujer moderna entre su público, sino también marcaba el matrimonio como el anhelo principal de la mujer de “sentimientos sanos”. En torno a esta dimensión podemos reconocer elementos que se desarrollan en diálogo con los postulados de Alfred Adler, en particular respecto del afán de superioridad, inferioridad y de notoriedad como elementos que inciden en las representaciones de los géneros (Oberst, Ibarz y León, 2004). Incluso, podríamos advertir que la crítica a la mujer moderna establecida por la autora se encuentra en contradicción con el cultor de la psicología individual en tanto y en cuanto Adler, “siempre arremetió contra la infravaloración de la mujer en la sociedad y consideró que esta infravaloración dolorosamente percibida por la mujer constituía una posible fuente adicional de sentimientos de inferioridad para ella” (Oberst, Ibarz, y León, 2004, p.34). En este sentido, podemos indicar que la autora delinea sus consejos sobre la base de una doble paleta de argumentos. Por un lado, se apoya en elementos de la psicología y, por otro, se sustenta en su concepción personal, registrándose, en ocasiones, contradicciones en sus postulados. Incluso podríamos sugerir que el libro confecciona un conjunto de consejos, pero conformados a partir de situaciones particulares que derivan en ciertas incongruencias.

La problematización de la experiencia del exilio alemán en cambio puede interpretarse desde un abanico de posibilidades. En primera instancia, podemos advertir que Neumann exhibe las condiciones inmateriales de existencia, donde la asimilación y los trastornos psíquicos del exilio se ven expresados al observar un ejercicio sistemático entre los migrantes de pensarse, por un lado, en un *aquí-ahora*,

provisorio, desarticulado y distanciado geográfica y emocionalmente del hogar. Por otro lado, con el pensamiento de un *allá-entonces*, idílico, al que los sujetos procuran volver –a pesar de los años transcurridos– tras la pausa del exilio. Ahora bien, si establecemos una lectura a contrapelo y nos proponemos ver lo ausente en la narrativa de Neumann en torno al exilio podemos también señalar que la falta de problematización de las urgencias materiales –como el espacio habitacional y la inserción laboral– o bien la falta de mención de cuestiones como la organización de los quehaceres del hogar y la crianza de los niños en tanto instancias trascendentales en la convivencia de una pareja pueden ser indicadores que nos permiten suponer el horizonte imaginario y el capital cultural y económico que dinamizaba el análisis de la autora. Es que, como advierte Franco (2009), el exilio es una “experiencia y espacio activo, poblado por hombres y mujeres, donde unos y otras construyeron nuevas prácticas y se redefinieron en ellas” (p.129). Los migrantes pueden expresarse en una polivalencia de sentidos traccionadas por múltiples dimensiones sociales como el género, la clase e, incluso, la suerte. En este caso, para Neumann, el contexto de exilio no incidía en la continuidad de responsabilidades y representaciones históricamente delegadas en los géneros.

Bibliografía

Birigit, Friedrich (1989). Publizistinnen und Publizisten aus Österreich im argentinischen Exil. *Mitteilungen des institus für Wissenschaft und Kunst*, 3, p.7-17.

Bryce, Benjamin (2019). *Ser de Buenos Aires: alemanes, argentinos y el surgimiento de una sociedad plural 1880-1930*. Buenos Aires: Editorial Biblos

Die vier Temperamente der Ehemänner. (01 de noviembre de 1941). *Argentinisches Wochenblatt*, p.16

Falcone, Susana (2012). Género, familia y autoridad. Sociedades patriarcales y comunidades contemporáneas. *Revista Científica de UCES*, (16) 1, p. 67-73. <http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/handle/123456789/1465>

Franco, Marina. (2009). El exilio como espacio de transformaciones de género. En I, Cosse, et al (Ed.), *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Luxemburg, p. 129-145.

Für Haus und Büro. (09 de junio de 1945). *Argentinisches Wochenblatt*, p.10

Garnica de Bertona, Claudia (2010). Livia Neumann, novelista. R, Rohland de Langbehn y M, Vedda (eds.), *Anuario Argentino de Germanística. La emigración alemana en la Argentina (1933-1945)*. Su impacto cultural, Buenos Aires, AAG-Asociación Argentina de Germanistas, 2010, II, p.213-220.

Hab Mut zum Glück!. (12 de diciembre de 1942). *Argentinisches Wochenblatt*, p.7

Hock, Beate. (2016). *In zwei Welten: Frauenbiografien zwischen Europa und Argentinien: deutschsprachige Emigration und Exil im 20. Jahrhundert*. Berlin: Edition tranvia; Verlag Walter Frey.

Jahn, Hans y Kost, Kost. (1944). *Herz an der Rampe: ausgewählte Chansons, Songs und Dichtungen ähnlicher Art*. Buenos Aires: Editorial Cosmopolita.

Neumann, Livia (1942). *Hab Mut zum Glück!*. Buenos Aires: Editorial Cosmopolita.

Noch einmal: Wir und Argentinien. (febrero de 1942). *Volksblatt*, p.5-6

Oberst, Ursula, Ibarz, Virgili y León, Ramón. (2004) La psicología individual de Alfred Adler y la psicosis de Olivér Brachfeld. *Revista de Neuro-Psiquiatría*, 67 (1-2), p. 31-44.

Pas, Hernan (2010) *Literatura, prensa periódica y público lector en los procesos de nacionalización de la cultura en Argentina y en Chile (1828-1863)*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.356/te.356.pdf>

Papalini, Vanina. (2013). Literatura de autoayuda: una subjetividad del Sí-Mismo enajenado. *La Trama De La Comunicación*, 11, p. 331–342. <https://doi.org/10.35305/lt.v11i0.411>

Scott, Joan. (2002). El género: una categoría útil para el análisis. *Revista Del Centro De Investigaciones Históricas*, (14), 9–45. Recuperado a partir de <https://revistas.upr.edu/index.php/opcit/article/view/16994>

Tossounian, Cecilia (2021). *La joven moderna en la Argentina de entreguerras. Género, nación y cultura popular*, Rosario: Prohistoria Ediciones.

Verón, Eliseo. (2004) *Fragmentos de un discurso*. Barcelona: Gedisa.

Welche sind die Meistgelesenen Bücher in Buenos Aires? (mayo, 1943). *Literatura: Nachrichten für Bücherfreunde*, p.5

Weibliche Kriegsarbeiter wollen nicht heim. (28.04.1945). *Argentinisches Wochenblatt*, p.10.

Williams, Raymond. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona. Ediciones Península.

Wir und Argentinien. (Enero, 1942) *Volksblatt*, p.5

Tomás Schierenbeck es Licenciado en Historia por la Universidad Nacional de La Plata. Es becario interno doctoral de Conicet y estudiante del Doctorado en Estudios Sociales Interdisciplinarios de Europa y América Latina, promovido por la Universidad Nacional de La Plata en convenio con la Universidad de Rostock (Alemania).



Colonialidad y género: Relaciones entre *Zama* (1956) de Antonio Di Benedetto y *Zama* (2017) de Lucrecia Martel

*Coloniality and gender: Relations between Zama (1956)
by Antonio Di Benedetto and Zama (2017) by Lucrecia
Martel*

Natalia D'Alessandro

 <https://orcid.org/0000-0001-9319-047X>

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad de San Andrés
Universidad Nacional de Cuyo
ndalessandro79@gmail.com
Argentina

Resumen

En este artículo pondré en diálogo la novela *Zama* de Antonio Di Benedetto con su reescritura cinematográfica: *Zama* de Lucrecia Martel. Como punto de partida, tomo un interrogante de Rita Segato que se relaciona íntimamente con ciertas políticas cinematográficas de la adaptación de Martel y que debate cuáles son las formas en las que el arte contemporáneo –y sus trabajos e intervenciones en torno al género– pueden desarticular la colonialidad del poder. Creo que *Zama* busca respuestas a estos interrogantes. Para indagar en ello, observaré un cambio fundamental en el pasaje de novela a film: Martel elimina la primera persona, prescinde de Diego de Zama –varón heterosexual– como narrador protagonista. El fuerte “yo” de la novela deviene en el film en un colectivo de voces diverso y amplísimo: voces de mujeres, niños y niñas, indígenas, esclavos y esclavas. ¿Hacia qué conclusiones nos llevan estas políticas cinematográficas?

Palabras clave: *Zama*, Lucrecia Martel, Antonio Di Benedetto, género, colonialidad

Abstract

In this article, I will relate the novel *Zama* by Antonio Di Benedetto with its cinematographic rewriting: *Zama* by Lucrecia Martel. As a starting point, I take a question from Rita Segato, which is closely related to certain cinematographic policies in Martel's film, and that debates the ways in which contemporary art -and its works and interventions around gender - can dismantle the coloniality of power. I propose that *Zama* seeks answers to these questions. To investigate this, I will observe a fundamental change in the film adaptation: Martel eliminates the first person, dispenses with Diego de Zama -a heterosexual male- as the main narrator. The strong "I" of the novel becomes in the film a diverse and very broad collective of voices: voices of women, boys and girls, indigenous people, slaves. To what conclusions do these cinematographic policies lead us?

Keywords: *Zama*, Antonio Di Benedetto, Lucrecia Martel, Coloniality, Gender

Breves consideraciones de las relaciones entre cine y literatura en el marco de la literatura comparada: la trasposición cinematográfica de *Zama*

En este trabajo, pondré en diálogo la novela *Zama* (1956) de Antonio Di Benedetto con su reescritura cinematográfica: *Zama* (2017). de Lucrecia Martel. Como punto de partida, me gustaría realizar algunas breves consideraciones sobre las relaciones entre literatura y cine, en el marco de ciertas propuestas de la Literatura Comparada. En primer lugar, es importante destacar –como afirma Frédéric Sabouraud en *La adaptación. El cine necesita historias* (2010)– que el paso de la literatura al cine supone un cambio de especie narrativa, dada por los mecanismos propios del cine, como el montaje, el sonido, la luz, entre otros. En este sentido, entendemos junto a Sabouraud que “a través de esta apropiación, que pasa por transformaciones e incluso por inversiones o sustituciones, el cineasta intenta, de manera aparentemente paradójica,

reencontrarse con el estilo literario de la novela” (p.13). Pero también, muchas veces, busca desviarse de la novela, apropiarse de ella, reescribirla desde sus propias perspectivas.

Sergio Wolf, en *Cine/literatura. Ritos de pasaje* (2001), entiende la adaptación como una reescritura que genera una nueva producción. En este sentido, Wolf propone pensar la literatura y el cine despojándolos de toda atribución positiva o negativa, extirpar la discusión de toda jerarquización entre origen y decadencia, ya que esta distinción “es la que termina conduciendo a pensar la transposición a partir de la idea de que es igual a una traducción, o de que es igual a una traición” (p.99).

Como afirma Adriana Cid en “Pasajes de la literatura al cine; algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica” (2011), los estudios de literatura y cine ya se inscriben con naturalidad en el ámbito de la Literatura Comparada, desde que en la década del 50 esta disciplina se abrió hacia la gran diversificación de las interdiscursividades, camino que se profundizó en la década del 80, cuando los estudios de literatura y cine llegaron a su auge. Por su parte, en el estudio *Literatura y cine. Una aproximación comparativa* (1992), Carmen Peña Ardid también analiza las relaciones entre literatura y cine en el marco de la Literatura Comparada. Propone que para estudiar estas relaciones habría que superar los análisis del campo lingüístico y abrirse hacia el campo de la imagen con el que el cine trabaja. Para ello, propone atender al diálogo intertextual entre estos dos ámbitos –observando las relaciones conflictivas entre cine y literatura– y dejando de lado la idea de jerarquía de un espacio sobre el otro. En este sentido, agrega: “Al contemplar el texto como un mosaico de citas relacionado con otros enunciados homogéneos o

pertenecientes a sistemas semióticos de diversa naturaleza, abre nuevas posibilidades a la relación cine-literatura” (p.15).

Ahora bien, atendiendo a los aspectos antes mencionados, en este artículo observaré ciertas relaciones entre la novela y la película *Zama*. Me interesa analizar algunas intersecciones entre el texto de Di Benedetto y el *film* de Martel, estudiando especialmente determinados mecanismos propios del cine, que operan como políticas cinematográficas. Considero que la película de Martel escenifica justamente –como afirmaba Sabouraud– ciertas decisiones fílmicas: transformaciones, sustituciones y hasta elipsis en relación al texto de Di Benedetto, para visibilizar conflictos; no obstante ello, a un mismo tiempo, busca reencontrarse con planteos nucleares que ya estaban presentes en la novela y que Martel actualiza en la contemporaneidad. Como propone Wolf, me alejo por ello de la idea de “traducción” o “traición” para pensar en esta adaptación, a la que más bien entiendo como reescritura compleja. Observaré estas producciones culturales desde la propuesta de Peña Ardid, atendiendo al diálogo intertextual entre novela y *film*, en relación permanente con otros enunciados sociales que atraviesan ambas producciones.

Como ya lo anticipa el título de este artículo, me focalizaré en dos aspectos que se relacionan íntimamente y que son centrales, tanto en la novela como en la película: los conflictos en torno a colonialidad y género. Para indagar en ello, me detendré específicamente en un cambio fundamental en la trasposición cinematográfica: Martel elimina la primera persona, prescinde de Diego de Zama –varón heterosexual– como voz protagonista. El fuerte “yo” de la novela deviene en el *film* en un colectivo de voces diverso y amplísimo: voces de mujeres, niños y niñas, indígenas, esclavos y esclavas.

Propongo que mediante este mecanismo, el *film* genera una deslegitimación de cierta historia escrita por los vencedores, y parece buscar mediante sus procedimientos cinematográficos formas de desarticulación de la colonialidad del poder. Así, la película hace foco en la violencia de un mundo colonial y sus proyecciones en el mundo contemporáneo, en las relaciones patriarcales y raciales pasadas y presentes. Pero *Zama*, además, propone la posibilidad de una descolonización del poder que alcance incluso desde sus propuestas las miradas coloniales que han dominado la construcción de la imagen cinematográfica.

Zama & Zama

En el año 2017, Lucrecia Martel estrenó su última y aclamada película, *Zama*, basada en la novela homónima del escritor Antonio Di Benedetto de 1956. Recordemos brevemente que Martel nació en Salta en 1966. En 2001, estrenó su primer largometraje, *La ciénaga*, que recibió numerosos premios y que en cierta forma inauguró el llamado “nuevo cine argentino”. Luego apareció *La niña santa* (2004), *La mujer sin cabeza* (2008), y el cortometraje *Nueva Argirópolis* (2010). Actualmente trabaja en un documental, donde investiga el asesinato de Javier Chocobar, líder de la comunidad diaguita Chuschugasta, asesinado por un “patrón” de estancia en Tucumán.

Martel ha presentado un claro proyecto cinematográfico. En primer lugar, hay una decisión política clave que atraviesa sus films: filmar desde Salta o desde el norte argentino. Además, sus películas se han caracterizado por ser un cine con una preeminencia total de la oralidad. Entre otros rasgos centrales, habría que destacar un interés por conflictos de género y un

manejo de la cámara a través de la cual construye una mirada obsesiva que funciona como micropolítica cinematográfica. En *Estudio crítico sobre La ciénaga* (2007), David Oubiña llama al cine de Martel “cine quirúrgico”, que “posa su mirada sobre los cuerpos para observar sus nervaduras sociales” (p. 51).

Con respecto a Di Benedetto, nació en la provincia de Mendoza en 1922. Fue periodista y director del *Diario Los Andes*. Durante la última dictadura militar en Argentina, fue secuestrado, encarcelado y torturado durante más de un año. Tras ser liberado, se exilió en Francia y luego en España. En 1984 volvió a Argentina. Di Benedetto escribió las novelas *El pentágono* (1955), *Zama* (1956), *El silenciero* (1964), *Los suicidas* (1969), *Sombras nada más* (1985), y numerosos libros de cuentos, reunidos hoy en sus *Cuentos completos* (2006).

Ahora bien, Martel se acerca a Di Benedetto por cierta morosidad narrativa, por una mirada minuciosa sobre los personajes y los espacios y, quizás principalmente, por la búsqueda de una cadencia propia y de una entonación que se aleja de Buenos Aires como centro y se acerca a voces provinciales. En este sentido, hay una operación conceptual que domina la película de Martel: la búsqueda de inscribirse cinematográficamente en una genealogía que diseña como precursor a Di Benedetto. Martel, que desde su primera película ha ido diseñando meticulosamente su entonación, sus miradas y sus nuevos mapas, en la reescritura de *Zama* se adueña de estos gestos de Di Benedetto –encuentra allí su propia propuesta– y lo lleva a un extremo.

Además, *Zama* de Di Benedetto está atravesada por ciertos conflictos que también han sido preocupaciones omnipresentes en el proyecto de Martel. La cuestión de la

espera, las tensiones políticas y económicas que repercuten en los ambientes que se van creando narrativamente y en la psicología de los personajes, la indagación en torno a nuevos territorios provinciales en el contexto argentino, muchas veces periféricos y, especialmente, los aspectos que nos ocupan en este trabajo: los problemas en torno a la colonialidad y las tensiones de género.

Por último, antes de iniciar el análisis, recordemos el argumento de *Zama*. La novela y la película narran la historia de Diego de Zama, un funcionario “americano” de la corona española, que espera una carta del rey que le anuncie su ascenso y su traslado a una gran ciudad como Buenos Aires o Santiago. Pero la carta nunca llega y la situación de Diego de Zama empeora día tras día: no recibe su sueldo, los ahorros son cada vez más escasos y la posibilidad de ascenso cada vez más lejana. La historia transcurre en Asunción del Paraguay entre 1790 y 1799, año en el que Zama se embarca en una partida de soldados que salen a la búsqueda del bandido Vicuña Porto. Sin embargo, la utopía de atrapar al bandido, como última posibilidad de vislumbrar el ascenso anhelado, también le será negada: Vicuña Porto, escondido tras otro nombre, es uno de los soldados de la partida y elige a Zama para revelarles su secreto y amenazarlo. Este destino absurdo es una de las últimas empresas de Diego de Zama.

Desde *Zama* (1956) hacia *Zama* (2017): el género como herida colonial

En *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*, Rita Segato postula el carácter siempre colonial del Estado y analiza sus formas de dominación pasadas y presentes en relación con conflictos de género en el contexto latinoamericano. En

Contrapedagogías de la crueldad (2018), afirma de forma contundente: “La historia del estado es la historia del patriarcado y el ADN del estado es patriarcal” (p.21). En este sentido, Segato interroga:

La pregunta que hoy nos convoca a discurrir sobre las prácticas descoloniales, que fluyen a contracorriente de un mundo totalizado por el orden de la colonialidad, es tan amplia que otorga una gran libertad para responderla. ¿Por dónde se abren las brechas que avanzan hoy, desarticulando, la colonialidad del poder y cómo hablar de ellas? ¿Qué papel tienen las relaciones de género en este proceso? (*La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*, p.69)

Al hablar de colonialidad, Segato propone que uno de los ejes centrales en América Latina es el de raza, porque esta idea remite “al horizonte que habitamos, marcado por el evento fundacional de la Conquista, y permite reconstruir el hilo de las memorias intervenidas por las múltiples censuras de la colonialidad” (p.18). En este sentido, propone observar la especificidad de la posición de las mujeres y la transformación impuesta a esa posición por la intervención colonial:

Con el avance del frente “blanco” y la captura de los géneros, así como de otras jerarquías, por la estructura binaria de la modernidad criolla, la posición masculina se inflaciona y absolutiza y su espacio, el espacio público, se transforma en una esfera que desarraiga, secuestra y monopoliza la política, restando para el espacio doméstico nuclearizado la posición de residuo despojado de politicidad, privatizado y predicado como íntimo. (*La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*, p.21)

Creo que *Zama*, la novela de Di Benedetto y la película de Martel, cada una desde sus especificidades literarias y

cinematográficas y desde sus propios planteos, también habilitan esta pregunta propuesta por Segato en torno a cuáles son las brechas que hoy, desde el arte y desde diversas perspectivas de género, buscan desarticular la colonialidad del poder. Como intervenciones artísticas, funcionan a modo de prácticas descoloniales que buscan ir a contracorriente de un escenario totalizado por el orden de la colonialidad, visibilizando los mecanismos de violencia de un mundo colonial. En relación con esto, Julie Amiot Guillouet y Marianne Bloch Robin afirman sobre *Zama* de Martel:

Cuestiona las relaciones de poder, lo que permite inscribirla en la continuidad de las obras anteriores de Martel (...) Al poner en tela de juicio el relato histórico nacional, la película abre una brecha en la representación oficial del pasado y da pie a un imaginario alternativo. (p.8)

Tanto la novela como la película, como ya afirmaba Juan José Saer en “Zama” (1997), presentan el conflicto de la colonialidad en América Latina: “La agonía oscura de Zama es solidaria de la del continente en el que esa agonía tiene lugar” (54). Por su parte, en “Todavía no: Zama, un criollo, un indio” (2022), Byron Vélez Escallón analiza el recorrido de Zama de Di Benedetto, desde lo que entiende como un “borde paraguayo” hacia su desplazamiento final al mundo indígena. Lee a Zama como un personaje en un entre-medio entre el mundo criollo y el indígena. Lo ubica en “un mundo heterogéneo y conflictivo cuyo protagonista, escindido y cada vez más descentrado, está constituido por la diferencia colonial (...) la diferencia colonial en *Zama* es una herida abierta.” (p.146)

También Álvaro Fernández Bravo y Edgardo Dieleke van en esta dirección, proponiendo que Martel diseña un mundo que va a contracorriente de cierta historia colonial. En “Zama:

heterocronía, voyeurismo y mundos posibles” (2021) afirman que la película se puede concebir como una heterocronía, como una postulación alternativa de la historia americana. Afirman que, sin desentenderse del marco histórico, distorsiona los elementos del mundo colonial a través de una “etnografía extrañada” que presta mayor atención a las voces y a los cuerpos de los subalternos.

Así, la película de Martel retoma y reelabora desde sus propias perspectivas, un conflicto ya presente en Di Benedetto: el de la violencia de la colonialidad, que en ambas producciones acecha en cada rincón. Ahora bien, ¿cómo se reflejan estos conflictos en la novela y la película? ¿Mediante qué herramientas? ¿De qué formas estos textos buscan desarticular la colonialidad del poder mediante sus modos y mecanismos de representación? Y por último: ¿Qué papel tienen las relaciones de género en este proceso?

Como ya ha sido señalado por la crítica, *Zama* de Di Benedetto funciona, entre otras cosas, como una crítica al concepto de masculinidad y muestra el absurdo de la idea de virilidad en ese mundo colonial. Diego de Zama es un personaje en crisis, un antihéroe que se va quebrando gradualmente, cada vez con mayor fuerza, frente al lector. Guillermo Nuñez en “Zama de nuevo” (2017, en línea) propone que Martel era la cineasta indicada para subrayar algunos aspectos ridículos de la masculinidad de Zama, que ya estaban presentes en la novela. La propia Martel afirma en una entrevista:

Lo hice para contraponerme a ese invento espantoso del machote, del gaucho. La idea estereotipada de la masculinidad es absurda. Quería mostrar un mundo de hombres con otros gestos para contradecir la imagen de un

pasado heroico en el peor significado de esa palabra.
(Stiletano, en línea)

Ahora bien, desde su primera película, *La ciénaga*, el proyecto de Martel ha mostrado un marcado interés por las relaciones entre historia, género y región. Ya en los primeros textos críticos emblemáticos, como “El verano de nuestro descontento. Violencia y género en *La ciénaga*” (2001), Silvia Shwarzock y Hugo Salas, afirmaban sobre su film:

Ese monstruo tiene la forma de la familia tradicional, una institución mítica, que contiene y castra solapadamente a los varones –y que el cine argentino, aun el nuevo, por ser predominantemente masculino, suele añorar– mientras asfixia y castra abiertamente a las mujeres. (en línea)

Zama no escapa a este interés: hay un marcado trabajo de género en la película. En una entrevista, Martel hace referencia a una escena que decidió sacar de la novela de Di Benedetto, en la que Zama viola a una mulata. Esa elipsis opera como manifiesto y punto de partida con relación a su trabajo con el género. Al respecto, Martel afirma:

Si vivís en un país en el que cada día matan a una mujer y filmás una escena de violencia contra una mujer, aunque puedas dar muchos matices sobre las circunstancias, es intolerable. Me parecía imposible que no remitiese a una idea errada: que la violencia sobre una mujer tiene razones poéticas para ser cometida. No podemos avalar con discursos públicos escenas que abonan la fantasía violatoria de los hombres. (Cosin, en línea)

Retomando la pregunta de Segato: ¿qué prácticas cinematográficas descoloniales ofrece *Zama* con relación al género, aquellas que fluyen a contracorriente de un mundo

totalizado por la violencia de la colonialidad? ¿Cómo se articula en este sentido el pasaje desde la novela hacia la película? Propongo que la crisis de la masculinidad planteada por Di Benedetto en su novela a través de la voz en primera persona de Zama, deviene en la película de Martel —a través de ese cambio de especie narrativa que postulaba Saubouraud, dada por los mecanismos propios del cine— en una apertura total hacia nuevos cuerpos y voces que el *film* visibiliza. Como proponía Wolf, observemos algunos ritos del pasaje desde Di Benedetto hacia Martel y veamos cómo desde la representación de ese mundo colonial nos trasladamos hacia ciertas propuestas con relación al género.

En “A kind of bliss, a closing eyelid, a tiny fainting spell: *Zama* and the lapse into color” (2022), Deborah Martin analiza cómo en el pasaje desde la novela al film, el uso del color en la película desafía los límites subjetivos y corporales de Diego de Zama, varón blanco representante del poder colonial.



Figura 1. Martel, Lucrecia (Directora). (2017). *Zama* [película]. Reicine/Bananeira/ El Deseo Producciones.

Desde una relativa estabilidad en la primera parte en la que se usan colores más neutros, hacia la creciente depresión que le genera a Zama su exclusión gradual del poder, marcada por colores oscuros; el *film* deriva en una paleta de colores intensos y brillantes que evocan el nuevo estado de delirio de Zama, desposeído de su cargo de corregidor, con su masculinidad debilitada y perdido en la selva junto a la expedición de Parrilla (figuras 1 y 2).



Figura 2. Martel, Lucrecia (Directora). (2017). *Zama* [película]. Reicine/Bananeira/ El Deseo Producciones

Analiza el final de *Zama*: derrotado, descuartizado, boyando horizontal a la deriva en un bote sin rumbo, perdida ya por completo una verticalidad con respecto a la tierra que le otorgaba centralidad y poder por sobre ella (Figura 3). Martel revisa así, desde el cine y desde ciertos procedimientos, lo que significa representar un mundo colonial sin mirar como un colonizador, observando y cuestionando al mismo tiempo las estructuras de poder que han facilitado esas visiones en el cine.



Figura 3. Martel, Lucrecia (Directora). (2017). *Zama* [película]. Reicine/Bananeira/ El Deseo Producciones

Ahora bien, agrego a estos aportes que observan tensiones de género en relación con políticas cinematográficas específicas, un cambio fundamental en la adaptación: Martel elimina la primera persona de la novela, prescinde de Zama –varón heterosexual de la colonia española– como voz protagonista. El fuerte “yo” de la novela deviene en el *film* en un colectivo de voces diverso y amplísimo: voces de mujeres, indígenas, niños. A través de este mecanismo, el *film* genera una deslegitimación de una historia escrita por los vencedores, y busca mediante sus procedimientos cinematográficos formas de desarticulación de la colonialidad del poder. *Zama* parece proponer, incluso, la posibilidad de una descolonización que alcance desde sus propuestas las miradas patriarcales y coloniales que han dominado la construcción de la imagen cinematográfica.

Con respecto a este pasaje entre texto literario y *film*, en el libro ya citado, Sabouraud se pregunta quién narra la historia en el cine en el caso de una adaptación, y si existe un narrador. Propone que el cine más que narrador muestra una “instancia

fluctuante, que se aproxima y se aleja de los personajes, que juega con una relación de interioridad y exterioridad, que circula, se aleja, describe” (p.6). En este sentido, plantea que si bien una primera respuesta sería pensar que se puede traducir la voz del narrador literario en una voz *en off* cinematográfica, para él no es suficiente, ya que en el cine intervienen numerosos puntos de vista y “una narración polifónica más amplia, que engloba al mismo tiempo personajes que se mueven ante nosotros, sonidos, música y una voz en off” (p.8).

En ese sentido, Martel radicaliza la apuesta en su adaptación cinematográfica. La voz de Diego de Zama en primera persona aparece desde la primera línea en *Di Benedetto*: “Salí de la ciudad, ribera abajo, al encuentro solitario del barco que aguardaba” (p.9). Martel, en cambio, toma dos decisiones clave en el pasaje hacia el *film*: por un lado, prescinde totalmente de una voz *en off* para Diego de Zama; por otro lado, lleva agudiza el carácter ya polifónico del cine, porque a la multiplicidad de puntos de vista, al sonido, a la cantidad de personajes que se mueven frente a nosotros, agrega una gran diversidad de voces que circulan en su *film*.

El trabajo con la oralidad en *Zama*, que es clave en todo el proyecto cinematográfico de Martel, llega a un extremo en este *film*. Su cine presenta una preeminencia de lo oral. El trabajo con las voces es tema recurrente en sus entrevistas: muchas veces asociado a la rememoración de cuentos orales familiares; otras, en relación con la cadencia de ciertas voces, a la deriva de las conversaciones o al trabajo con la estructura de narraciones orales de Salta. Así lo ha subrayado también la crítica sobre *Zama*, que destaca el uso del sonido y la heterogeneidad de las voces como una operación central. Diego Brodersen ha propuesto que *Zama* presenta “la mezcla

de audio más compleja de toda su filmografía: hay voces lejanas haciendo de narradoras, diálogos centrales que se pierden hasta desaparecer y temas musicales de los 50" (en línea). En *Otra Parte Semanal*, Federico Romani ha hablado de "una especie de huella sonora, de traza o reverberación acústica que, por un extraño milagro de puesta en escena, llega a volverse efímeramente lumínica" (en línea).

Desde el comienzo, la película escenifica su interés por un trabajo minucioso con lo oral, como forma de activar una diversidad sorprendente de voces que circulan en el *film*, entre las que destacan las voces de mujeres. Desde la primera escena, en la que presenciamos la imagen vertical y fálica de Zama que observa el río desde las orillas, con su espada y en actitud de espera (figura 1), la película nos hace oír por detrás de esta imagen susurros de mujeres y niños, mezclados con sonidos del agua que corre y risas. Diego de Zama no tiene voz en esta escena: es sólo imagen, superpuesta al sonido de voces que corren por detrás. Desde este momento, Martel sienta sus bases: las de un predominio de conversaciones y susurros en diversas lenguas, que desafían la preeminencia de la fuerte imagen visual que atestiguamos.

En la novela de Di Benedetto, esta escena inaugural está fuertemente marcada por la voz en primera persona de Diego de Zama, que se encuentra frente al río a la espera del barco que puede traer una carta con noticias sobre su traslado:

Llegué hasta el muelle viejo, esa construcción inexplicable, puesto que la ciudad y su puerto siempre estuvieron donde están, un cuarto de legua arriba. Entreverada entre sus palos, se maneja la porción de agua del río que entre ellos recae (p.9).

En este momento, es cuando aparece la emblemática imagen del mono atrapado en un remolino, que Zama visualiza como la propia situación de estancamiento: “El agua quería llevárselo y lo llevaba, pero se le enredó entre los palos del muelle decrepito y ahí estaba él, por irse y no, y ahí estábamos. Ahí estábamos, por irnos y no” (p.9).

En la película de Martel, todo el conflicto existencial que da apertura a la novela está silenciado y la imagen del mono en el remolino, elidida. Zama no tiene voz, sólo contemplamos su imagen estática frente al río. En lugar de la voz de Zama, Martel elige trabajar con voces de mujeres y niños que nos llegan desde un fuera de campo, recurso usual en su cine. De esta forma, ya desde la escena inicial, da preeminencia y corporalidad auditiva a lo oral, y especialmente a un tema central, que atraviesa su película de un extremo a otro: la búsqueda de representación de la unión y la fuerza de colectivos de mujeres que estarán presentes a lo largo de todo el *film*.

Esta apertura nos coloca inmediatamente en aquella pregunta de Segato en torno a cuáles son en la actualidad las brechas que buscan desarmar la colonialidad del poder. Desde el cine, y a través de ciertos mecanismos específicos, Martel desafía la imagen de Diego de Zama, varón heterosexual blanco, mirada y voz de la colonia en la novela. Lo silencia, pero además, suple su voz con las voces de niños y mujeres que se superponen a su imagen muda, convertida en paisaje estático.

De esta forma, Martel propone caminos de narración cinematográfica que deslegitiman una “Historia” oficial en relación con la colonialidad, narrada por varones blancos: pone en duda la “Historia” con mayúsculas. En este sentido, el

trabajo cinematográfico con lo oral y con las voces de mujeres que atraviesan el *film*, va a contracorriente de esa distribución de la que hablaba Segato sobre el avance del “frente blanco” y la captura de los géneros: “la posición masculina se inflaciona y absolutiza y su espacio, el espacio público, se transforma en una esfera que desarraiga, secuestra y monopoliza la política” (p.21). En el *film* de Martel, y en el mundo colonial que ella decide crear, la posición masculina se debilita y deja de ocupar todos los espacios, en tanto que la posición femenina cobra dimensiones visuales y sonoras en los ámbitos domésticos, pero también en los públicos, operando como una fuerza dotada de política a nivel de la imagen.

A la figura de Zama en soledad, Martel contrasta en la segunda escena la imagen de un colectivo de mujeres, que será un uso constante a lo largo del film. Zama las ha descubierto al lado del río y las espía. La cámara nos coloca junto al colectivo de mujeres, nos instala adentro de la escena, nos lleva como espectadores a sentirnos con ellas (figura 4).



Figura 4. Martel, Lucrecia (Directora). (2017). *Zama* [película]. Reicine/ Bananeira/ El Deseo Producciones

En *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1* (1984), Deleuze propone la noción de imagen semisubjetiva

(...) para designar ese «estar con» de la cámara: ésta no se confunde con el personaje, y tampoco está fuera de él: está con él. Es una suerte de *Mitsein* propiamente cinematográfico. O bien lo que Dos Passos llamaba justamente «ojo de la cámara», el punto de vista anónimo de alguien no identificado entre los personajes. (p.111)

En este sentido, creo que en *Zama*, en la representación de los colectivos femeninos, se construye gradualmente este “estar con” o *Mitsein* cinematográfico de una cámara que busca instalarse adentro de la escena, como una especie de anónimo entre las mujeres. Escuchamos también sus voces: es un grupo de mujeres que se bañan a orillas del río. Ellas conversan en lengua indígena, lengua de la que nunca recibimos ningún tipo de traducción. Cuando las mujeres descubren a Zama espíandolas, aparece el español a través de gritos de denuncia: “Mirón, mirón”. Tras esto, Zama huye, pero una de las mujeres lo persigue, él se vuelve, y la golpea fuertemente en el rostro.

En la novela de Di Benedetto, la escena es similar. Sin embargo hay en el texto un planteo adicional: Zama, exaltado por poseer a la mujer que lo persigue, se cuestiona sobre la identidad de ella, preguntándose si es mujer blanca, mulata o indígena: “No quise seguir mirando, porque me arrebatava y podía ser mulata, y yo ni verlas debía, para no soñar con ellas, y predisponerme y venir en derrota” (p.11). Este planteo se extiende hacia varias zonas de la novela: el de rechazar la posibilidad de tener relaciones con mujeres mulatas o indígenas porque, como varón blanco oficial de la colonia, lo entiende como una derrota. Cuando Zama se vuelve al encuentro de la mujer, lo hace porque desea “descargar en la

espía el ímpetu que alimentaba mi ánimo defraudado” (p.12). Es decir, ya desde el comienzo Zama descarga su impotencia dada por sus autorestricciones de “varón blanco”, su crisis de masculinidad, de sentimiento de derrota, de angustia existencial, de bronca y estado permanente de espera, en la violencia que aplica sobre esta mujer como forma de “reforzar” y dar vigencia a su virilidad resquebrajada:

Así como estaba, en cueros, la tomé del cuello ahogándole el grito y la abofeteé hasta secar el sudor de mis manos. De un empujón di con su cuerpo en el suelo. Se acurrucó volviéndome la espalda. Le apliqué un puntapié en la espalda y partí.

Conmigo iba la furia atenuada, dando paso a un pensamiento severo contra mí mismo: ¡Carácter! ¡Mi carácter!... ¡Ja! (p.12)

Así, la novela abre con una escenificación brutal de la violencia de género, en estrecha relación con la idea de “raza”, en un contexto colonial: la violencia de Zama que recae sobre la mulata nos coloca directamente en ese conflicto. El género asoma desde el primer momento en la novela de Di Benedetto como herida colonial. En el pasaje de la novela al *film*, Martel diseña, siguiendo una línea ya iniciada por Di Benedetto, sus propias políticas cinematográficas.

En primer lugar, Martel delinea aún más la masculinidad debilitada, solitaria y cuestionada de Diego de Zama, personaje al que no le otorga la primera persona protagonista de la novela. Y en contraste con su figura aislada y en parte silenciada, genera un espacio colectivo en el que –a lo largo de varias escenas que atraviesan el *film*– veremos y

escucharemos a mujeres en distintas actividades, dialogando, trabajando, maternando.

En segundo lugar, la película postula una oscilación marcada entre una fuerte violencia del mundo colonial que recae sobre las mujeres y una cierta posibilidad de reivindicación de los colectivos femeninos que van apareciendo a lo largo del *film*. Como en esta primera escena, la película en general oscila entre la dura violencia de Zama que golpea a la mujer, por una parte; y por otra, entre la posibilidad de voz, agrupamiento y agencia para las mujeres: incluso, de denuncia a través del grito –y enfatizamos, es la primera frase del *film*– “mirón, mirón”.

Esta dinámica oscilatoria entre la violencia colonial y la posibilidad de agrupamiento y reivindicación que escenifica el *film*, se repetirá a lo largo de *Zama*. A la escena del colectivo de mujeres inicial, se unen otras que atraviesan la película. Por ejemplo: el grupo de Rita, la hija del pensionario donde vive Zama, y las hermanas y mujeres que trabajan en su casa, asediadas permanentemente por el fantasma de la violación, ya sea del bandido Vicuña Porto o de otros hombres que merodean la casa; pero también, como en el caso del primer colectivo, siempre agrupadas, en diálogo permanente, susurrándose cosas al oído que Zama no logra escuchar. O Emilia, la mujer con la que Zama tiene un hijo del que nunca se hace cargo, agrupada a sus compañeras indígenas en diversos trabajos, como la pesca, hablando en su lengua, rodeadas de sus hijos. Emilia será quien, finalmente, cuando Zama termine en la miseria total, lo provea de pescado para comer, acto que culmina con la frase burlesca que el gobernador le arroja a Zama al verlo llegar con pescado: “La mujer del marinero cuando hay pesca tiene dinero”. Así, nuevamente mediante

esta escena, Martel busca delinear los colectivos femeninos como fuerzas actuantes en los espacios públicos, en tanto la posición masculina resulta debilitada: es Emilia y sus compañeras quienes pescan, y fruto de su fuerza de trabajo, dan de comer a Zama.

Ahora bien: a través de esta oscilación entre la violencia de un mundo colonial y una agencia para los colectivos femeninos en los espacios públicos y domésticos que va diseñando el *film*, Martel busca respuestas para aquel interrogante de Segato que abrió este trabajo: “¿Por dónde se abren las brechas que avanzan hoy, desarticulando, la colonialidad del poder y cómo hablar de ellas? ¿Qué papel tienen las relaciones de género en este proceso?” (p.69). En *Zama*, Martel propone que, desde el cine, y desde ciertas políticas cinematográficas específicas, como el uso del color, la distribución del paisaje, la circulación de voces, y las formas de representar visualmente ciertos colectivos y corporalidades, se pueden desarticular representaciones homogeneizadoras, y aún colonizadoras, en torno a conflictos de género.

Pero además, las formas colectivas de representación cinematográfica de las mujeres, el otorgarles voces que muchas veces desafían la preeminencia de la imagen visual de Diego de Zama, y, especialmente, la apertura del *film* con un acto de denuncia pública, (recordemos el grito: “mirón, mirón”), nos lleva también al contexto de producción presente de la película, fuertemente marcado por las diversas luchas contemporáneas colectivas de mujeres y sexualidades disidentes en el contexto argentino y mundial. En este sentido, la declaración inicial de Martel sobre su decisión de no incluir cinematográficamente –no darle corporalidad visual y entidad artística a una violación– es una intervención en el campo del

cine contemporáneo: “Me parecía imposible que no remitiese a una idea errada: que la violencia sobre una mujer tiene razones poéticas para ser cometida. No podemos avalar con discursos públicos escenas que abonan la fantasía violatoria de los hombres.” (27 de septiembre de 2017, Mazzini, La Nación, en línea)

Martel, y esto asombrosamente está presente en su cine desde la primera película, interviene en el campo cultural argentino y parece invitarnos a pensar no sólo en torno a la representación de conflictos de género, sino también ya metacinematográficamente, en sus decisiones conceptuales en un campo específico: es decir, en cómo se han observado y se observan ciertos conflictos desde el cine contemporáneo. Las mujeres como espectáculo para ser observado y la reduplicación visual de la violencia que recae sobre ellas, ha sido omnipresente en el campo cultural cinematográfico, por años predominantemente masculino. Martel, desde sus decisiones cinematográficas, parece proponer la posibilidad de una descolonización que alcance desde sus propuestas las miradas patriarcales y coloniales que han dominado la construcción de la imagen cinematográfica, la crítica y hasta la historia del cine. Martel busca así, representar cinematográficamente un mundo colonial sin mirar como “colonizador”, observando y cuestionando al mismo tiempo las estructuras de poder que han facilitado esas visiones en el cine.

En *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine* (1984), Teresa de Lauretis afirmaba: “La representación de la mujer como espectáculo –cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto del deseo– omnipresente en nuestra cultura, encuentra en el cine narrativo su expresión más compleja y su circulación

más amplia” (p.13). En el pasaje de la novela hacia el *film*, en la reescritura compleja que *Zama* de Martel representa, creo que hay una búsqueda también de desafiar esa colonialidad extendida en el presente, donde el género sigue siendo hoy una herida abierta, que alcanza incluso las representaciones cinematográficas y hasta la historia del cine. Desde el diseño de las voces y la agencia de ciertos colectivos femeninos en el *film*, sumado a una búsqueda de representación cinematográfica de *Zama* desde un lugar silenciado y debilitado, Martel propone la posibilidad de una descolonización del poder que alcance incluso desde sus propuestas las miradas patriarcales y coloniales que han dominado la construcción de la imagen cinematográfica.

En *Zama* de Martel, desde el minuto cero, con el grito inaugural que abre la película (“Mirón, mirón”), las mujeres se resisten a ser “mujer como espectáculo, cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto del deseo” (p.13) y alzan su voz de denuncia. La primera frase escenifica ya una toma de posición en torno al género y a la colonialidad aún presente en ciertas políticas de representación cinematográficas contemporáneas. No es azaroso, en un cine conceptual como el de Martel, que su primera frase funcione como denuncia y manifiesto de lo que ya no se busca en este cine desde una mirada política: “Si vivís en un país en el que cada día matan a una mujer y filmás una escena de violencia contra una mujer, aunque puedas dar muchos matices sobre las circunstancias, es intolerable.” (27 de septiembre de 2017, Mazzini, La Nación, en línea)

El cine de Lucrecia Martel, y *Zama* en particular, busca incansablemente esas brechas que hoy avanzan desarticulando la colonialidad del poder, desde nuevas formas

de representación cinematográfica que irrumpen y desestabilizan las ya antiguas, pero aún presentes, formas de representar tensiones de género en el cine. Encuentra en la novela de Di Benedetto un germen, una propuesta y, trabajando en el pasaje hacia su *film*, lleva esa propuesta hacia un debate contemporáneo, haciendo más énfasis aún en una perspectiva de género que tenga en cuenta y visibilice las voces de las minorías.

Bibliografía

Amiot-Guillouet, Julie y Bloch-Robin, Marianne (2022). Introducción. Deconstruir la historia oficial. Zama de Lucrecia Martel. Pandora: *Revue d'études hispaniques*, (17), 7-12.

Brodersen, Diego (28 de septiembre de 2017). Zama: Lucrecia Martel golpea con un trip colonial y filosófico. *La Nación*. Recuperado el 10 de noviembre de 2023 de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/zama-lucrecia-martel-golpea-con-un-trip-colonial-y-filosofico-nid2067302/>

Cid, Adriana (2011). Pasajes de la literatura al cine: algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica. *Letras*, (63-64). Recuperado el 10 de noviembre de 2023 de <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/3806/1/pasajes-literatura-cine-algunas-reflexiones.pdf>

Cosin, Flor (27 de septiembre de 2017). Lucrecia Martel. No puedo avalar con mi película las fantasías violatorias. *La Nación*. Recuperado el 10 de octubre de 2023 de <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/lucrecia-martel-no-puedo-avalar-con-mi-pelicula-las-fantasias-violatorias-nid2066908/>

Deleuze, Gilles (1984). *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

De Lauretis, Teresa (1984). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Valencia: Cátedra.

Di Benedetto, Antonio (1972). Zama. Barcelona: Biblioteca Universal Planeta.

Fernández Bravo, Álvaro y Dieleke, Edgardo (2021). Zama: heterocronía, voyeurismo y mundos posibles. *La Fuga*, (21). Recuperado el 10 de noviembre de 2023 de <https://www.lafuga.cl/zama-heterocronia-voyeurismo-y-mundos-posibles/880>

Galt, Rosalind (2019). Learning from a Llama, And Other Fishy Tales: Anticolonial Aesthetics in Lucrecia Martel's *Zama*. *The Cine-Files*, (14). Recuperado el 10 de noviembre de 2023 de <https://www.thecine-files.com/galt/>

Martin, Deborah (2022). A kind of bliss, a closing eyelid, a tiny fainting spell': *Zama* and the lapse into colour. En Natalia Christofolletti Barrenha, Julia Kratje y Paul Merchant, (eds.) *ReFocus: The Films of Lucrecia Martel* (p. 165-178). Edinburgh: University Press.

Nuñez, Guillermo (13 de noviembre de 2017). Zama de nuevo. La tempestad. Recuperado el 10 de octubre de 2023 de <https://www.latempestad.mx/zama-di-benedetto/>

Ubiña, David. (2007). Estudio crítico sobre La ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel. Buenos Aires: Picnic Editorial.

Peña Ardid, Carmen (1992). Literatura y cine. Una aproximación comparativa. Madrid: Cátedra.

Romani, Federico (2017). "Zama. Lucrecia Martel." *Otra parte semanal*. En línea. <http://revistaotraparte.com/semanal/cine-y-tv/zama/>

Saboudiuraud, Frédéric (2010). *La adaptación. El cine necesita historias*. Madrid: Paidós.

Saer, Juan José (1997). "Antonio Di Benedetto". En: *El concepto de ficción* (p. 55-58). Buenos Aires: Ariel.

Salas, Hugo y Schwarzbock, Silvia. "El verano de nuestro descontento. Género y violencia en La ciénaga". *El amante* (108). Marzo de 2001. Recuperado el 30 de mayo de 2024 de <https://larabiacion.com/2023/05/19/el-verano-de-nuestro-descontento/>

Segato, Rita (2021). *Contrapedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo.

Segato, Rita (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo.

Stiletano, Santiago (5 de julio de 2020). Lucrecia Martel. ¿Leyeron la novela?, dijimos. Es imposible filmarla en el desierto. *La Nación*. Recuperado el 1 de diciembre de 2023 de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/lucrecia-martel-leyeron-la-novela-dijimos-es-imposible-filmarla-en-el-desierto-nid2388997/>

Vélez Escallón, Byron. (2022). Todavía no: Zama, un criollo, un indio. *Revista Zama*, (14, 133-56).

Wolf, Sergio (2001). *Cine/literatura. Ritos y pasajes*. Buenos Aires: Paidós.

Zama. Dir. Lucrecia Martel. Cameo. 2017.

Natalia D'Alessandro es Doctora por la Tulane University (New Orleans). Actualmente, desarrolla una Beca Posdoctoral de Reinserción de Conicet para investigadores formados en el extranjero, con lugar de trabajo en la Universidad de San Andrés (Buenos Aires). Ha publicado capítulos de libros y artículos en diversas revistas nacionales y extranjeras, como *Hispanamérica, Iberoamericana, Variaciones Borges, A Contracorriente, Hispanic Review, Latin American Research Review, Question, Badebec, Imagofagia, Perífrasis*, entre otras. Además, ha publicado capítulos en volúmenes como *The Film Archipelago: Islands in Latin American Cinema* (2021, Bloomsbury, Londres) y *(Re)leer literatura argentina y latinoamericana: perspectivas de cultura, sociedad y género* (2018, Ediunc, Mendoza). Forma parte de grupos de investigación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.



La ensoñación como estilo en *Sylvie* de Nerval y en “Primero de enero” de Lermontov

Daydreaming as a style in Sylvie de Nerval and in Lermontov's "First of January"

Malena Brenda Ferranti Castellano

 <https://orcid.org/0009-0004-1960-1989>

Universidad Nacional de Córdoba,
Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Letras
malena.fc Castellano@gmail.com
Argentina

Resumen

La ensoñación, elemento particularmente vinculado al romanticismo, no aparece simplemente como un tema en el poema “Primero de enero” de Lermontov y en la *nouvelle Sylvie* de Nerval, lejos de ello, conforma un estilo particular. Desde un abordaje estético-hermenéutico y con una metodología comparada, proponemos que la ensoñación envuelve la totalidad de los textos y aparece entonces en tanto estilo: se construye en la disposición del lenguaje, la construcción de las imágenes y la estructura de las obras. Formulamos así el concepto “estilo de la ensoñación” para aproximarnos a los textos seleccionados. A su vez, todo ello nos conduce a establecer una relación con particularidades del movimiento impresionista y nos posibilita realizar una conexión con determinados procesos de autonomización del arte.

Palabras clave: Nerval, Lermontov, romanticismo, siglo XIX, estilo.

Abstract

Daydream, an element particularly linked to romanticism, does not simply appear as a theme in Lermontov's poem 'First of January' and in Nerval's *nouvelle Sylvie*; it forms a particular style. From an aesthetic-hermeneutic approach and a comparative methodology, we suggest that daydream is present in the totality of the texts and thus appears as a style: it is built in the arrangement of the language, the construction of the images and the structure of the texts. Therefore we formulate the concept 'style of daydream' in order to approach the selected works. In turn, this leads us to establish a relationship with the particularities of the impressionist movement and enables us to make a connection with certain processes of the autonomy of art.

Keywords: Nerval, Lermontov, romanticism, 19th century, daydream, style

La vinculación de Lermontov y de Nerval¹ con los estados de sueño y de ensoñación, como elementos románticos que forman parte de sus obras, es conocida: en su historia de la

¹ Tanto Gérard de Nerval como Mijail Lermontov son ubicados por la crítica dentro del movimiento romántico respectivo a cada tradición literaria (francesa y rusa). Lermontov, por su parte, nacido en Moscú en el año 1814, emerge como artista durante el asfixiante imperio del zar Nicolás I. Embebido de la lectura tanto de autores rusos (con una especial admiración por Pushkin) como de literatura europea (Schiller, Goethe, Rousseau, Shakespeare, Byron, entre otros), estampa en su obra problemas esencialmente modernos, como la vinculación entre civilización y naturaleza, y la angustia por la realidad presente, así como también representa aquellas preocupaciones relacionadas con su tierra, esto es, la libertad en Rusia o las particularidades de los círculos aristocráticos dentro de los cuales el autor se movía. Nerval, a su vez, nace a principios de siglo en París y escribe durante toda la primera mitad, tiempo durante el cual manifiesta aquel *mal du siècle* vinculado a la decepción política de su presente. Es de destacar, en este sentido, que en el conjunto de su obra, tal como señala Jacques Bony (1990) en *Le récit nervalien. Une recherche de formes*, es constante la presentación de espacios fronterizos entre la realidad inmediata y el ideal, de allí la aparición de la ensoñación como estado posibilitador de una reconstrucción de un mundo que sofoque la decadencia exterior.

literatura rusa, Marc Slonim señala que el “conflicto entre sueño y realidad, entre la hermosa visión y la vulgaridad de la vida se convirtió en el tema principal de Lermontov. Rechaza el mundo en que vive y busca escapar de la trivialidad y de las contingencias” (1962, p. 47). En el conjunto de la obra Nerval posee la constancia de la aparición de estados del sueño o la imaginación y una vinculación conflictiva con la realidad circundante. Béguin, en *El alma romántica y el sueño* (1952), reconoce, específicamente en *Aurélia*, el sueño como instancia de trascendencia, esto es, en tanto evasión de la realidad terrenal y decadente de los hombres en la modernidad que, por lo tanto, abre una posibilidad de aproximación a la inmortalidad y, con ello, de regresión hacia los orígenes inocentes de la infancia. La vida en Nerval, sostiene Béguin, comienza “pertenecer ya no al círculo pequeñísimo de sus años terrenales, sino a ese “yo” más ignorado, que no se conoce límites” (1952, p. 436).

La *nouvelle Sylvie* y el poema “Primero de enero”² de Lermontov evidencian tal tendencia hacia estados de evasión,

² Cuando a veces, de una turba rodeado, / yo puedo ver, cual en un sueño muy pesado, / entre el bullicio del baile de salón / y el murmullo de las frases aprendidas, / esas imágenes sin alma, escondidas / detrás de máscaras de amena expresión; // cuando las manos, hace tiempo insensibles, / de las apáticas bellezas impasibles / mis frías manos rozan con descuido, / yo aparento hundirme en esa bulla vana, / acariciando un viejo sueño en el alma / —sagrados ecos de los años que he vivido. // Adormecido, me traslado mentalmente, / volando libre, cual un ave, raudamente / hacia los gratos tiempos del pasado, / cuando era niño; sumergido en el sopor, / yo veo nuestra casa y a su alrededor / el invernáculo, el parque abandonado... // Ostentan sauces su verde atavío, / humea más allá del riacho un caserío, / envuelve campos la neblina transparente. / Voy por la alameda; de la tarde luz incierta / penetra a través de ramas; hojas muertas, / pisadas por mis pies, susurran secamente. // Y brota en mi pecho un tristor arcano: no dejo de pensar en ella; lloro, amo / de mi ensueño la entrañable creación. / Hay

con la particularidad de concentrarse específicamente en la ensoñación. Nuestra pretensión en el presente trabajo consiste en no restringir la aparición de la *rêverie* [ensoñación] en dichas obras en tanto un elemento simplemente temático o argumental, sino más bien entenderla como parte de la totalidad de los textos, lo cual nos lleva a conceptualizarla como un estilo. Por su parte, los límites entre la prosa y la poesía son sobrepasados al concebir a la ensoñación como un estilo. Esta indiferenciación o difuminación de fronteras, además de la adscripción de ambas obras al movimiento romántico, nos resulta relevante para realizar un análisis comparativo entre la *nouvelle* y el poema.

Nos ocuparemos, en primer lugar, de especificar y delimitar los rasgos de la ensoñación para luego delimitar y matizar el concepto de estilo. Esta sección será fundamental en tanto es aquí donde desarrollaremos la noción de la *rêverie* como estilo. En un segundo momento, expondremos, ya inmersos en las obras literarias, la composición de la ensoñación a partir de la estructuración circular y tripartita de los textos. Por último, nos detendremos en la construcción de la tonalidad y la textura de las imágenes y, nuevamente, estableceremos su

fuego azul en su mirar y es luminosa / pueril sonrisa suya, / cual la aurora rosa — / del nuevo día la flamante enunciación. // Así, señor de aquel dominio encantado, / pasaba horas en mis sueños abismado, / y hasta hoy persiste vivo su recuerdo / bajo el peso de pasiones tormentosas, / cual una isla que entre aguas borrascosas / florece impunemente en el azul desierto. // Cuando al fin yo vuelvo en mí, desengañado, / y mi fugaz ensueño, huésped no invitado, / se desvanece espantado por la turba, / quiero, rabioso, confundir su alegría / y a su rostro arrojar con osadía / mordaces versos impregnados de amargura. (Lermontov, 2014, p. 245-247)

correspondencia con la conformación de las singularidades del ensueño.

La ensoñación y el estilo

Similar al sueño nocturno, canal hacia las profundidades interiores y receptáculo de aquel impulso romántico de suspensión del tiempo y de búsqueda nostálgica de unión con la totalidad de la naturaleza, la ensoñación supone, como sistematiza Morrissey en “Vers un topos littéraire: La préhistoire de la rêverie” (1980), un estado de ensimismamiento (*absorption en soi-même*) que habilita el ingreso hacia un espacio paralelo donde el hombre, con el estímulo de la memoria y de la imaginación, es capaz de diluir la dimensión progresiva del tiempo. A lo largo del recorrido que Morrissey realiza a través de las diversas apariciones de la *rêverie* en la literatura francesa desde la Edad Media, sustrae como un elemento fundamental de la errancia y el vagabundeo del pensamiento a través de la imaginación y su posibilidad ilimitada de creación. Este movimiento implica entonces un relajamiento o, en ciertos casos, un desordenamiento del pensamiento que conduce hacia una interrupción de las reglas de la razón. Dentro de tal estado es así posible la mezcla de “le passé et le futur, l'ici et l'ailleurs, le possible et l'irréalisable” [“el pasado y el futuro, el aquí y el allá, lo posible y lo irrealizable”] (p. 261): combinación de dimensiones que acentúa la ruptura del hombre sumido en el ensueño con el mundo exterior e inmediato.

La ensoñación, a su vez, puede aparecer bajo diversas formas, siempre caracterizadas por comprender esta desvinculación con el mundo a partir del sumergimiento en la intimidad o ensimismamiento y la divagación del pensamiento. Dentro de

las variantes, Morrissey extrae la experiencia particular del escritor Guez de Balzac, en quien la *rêverie* aparece íntimamente ligada a la naturaleza. En una carta a Descartes, Balzac expone cómo la conjunción armónica y pacífica del agua, los árboles y los cisnes construye un espacio natural donde tiene él mismo la oportunidad de ingresar a un estado de ensoñación que lo transporta y lo devuelve, fuera del espacio y del tiempo inmediatos, a un pasado primigenio de inocencia y simplicidad: “Pour peu que je m’y arreste, il me semble que je retourne en ma premiere innocence. Mes désirs, mes craintes, et mes espérances cessent tout d’un coup” [“En cuanto allí me detengo, parece que vuelvo a mi primera inocencia. Mis deseos, mis miedos y mis esperanzas cesan de repente”] (Guez de Balzac, 1933, p. 151-152, como se citó en Morrissey, 1980, p. 282). La oportunidad de este retorno configura a la ensoñación como la expresión de un pasaje y de una tregua: desde el desorden ciudadano y las penas del pensamiento hacia el sosiego de la naturaleza y la suspensión de las inquietudes del presente.

A su vez, Ruiz Ramírez, en “La subjetividad onírica en el relato literario” (2018), señala que “el objeto onírico” —entendemos, en nuestro caso, la ensoñación— “proviene de la propia sensibilidad del sujeto; sin embargo, esta forma del objeto hace que el sujeto se vuelva, a su vez, onírico”, es decir, en la experiencia del ensueño “el soñador participa no sólo como espectador y creador, sino también como la propia materia sensible” (p. 91). Ocurre, entonces, un doble movimiento: a partir de la sensibilidad del hombre que ensueña, la *rêverie* toma determinada forma y, por otro lado, durante la estadía en este espacio secundario, quien ensueña participa de la dimensión imaginaria del ensueño. En relación con el primer aspecto, podríamos pensar, como un ejemplo en consonancia

con el punto expuesto anteriormente, la gestación de la ensoñación como una respuesta al anhelo de resucitar un pasado donde coincidir con la placidez de la naturaleza y la plenitud de la infancia es posible. Al mismo tiempo, a un segundo momento podríamos ilustrarlo al concebir que, si en el caso ejemplificado, quien sostiene la *rêverie* es un adulto en estado de vigilia o duermevela, dentro de la ensoñación su presente puede ser, nuevamente, el de un niño.

La particularidad quizá principal de la ensoñación, y la diferencia más evidente con el sueño, es el hecho de que tales rasgos previamente mencionados se dan dentro de un estadio intermedio, en un *entre* que abarca al sueño y la vigilia en tanto la *rêverie* constituye un fenómeno que no precisa del dormir. Aparece así como “una apertura sensible, un despertar emotivo situado en la vigilia, pero hacia el sueño” (Ruiz Ramírez, 2018, p. 108), es decir, “représente pourtant l’incursion des fantômes du rêve dans l’état de veille, l’arrivée brusque... du rêve éveillé qui rompt soudain l’emprise de la réalité” [“representa la incursión de los fantasmas del sueño en el estado de vigilia, la llegada repentina... del ensueño que rompe de golpe el dominio de la realidad”] (Morrissey, 1980, p. 266). Ruiz Ramírez, a partir de su lectura de *Aurélia* de Nerval, observa, además, que la razón no está ausente durante el estado de ensueño: la imaginación permea dentro de la razón, de tal manera que, escribe Nerval, “todo tomaba un aspecto doble –y esto, sin que al razonamiento faltara lógica jamás, sin que la memoria perdiera los más ligeros detalles de lo que me sucedía” (Nerval, 2010, como se citó en Ruiz Ramírez, 2018, p. 103). El hecho de admitir la ensoñación una relación más estrecha con la vigilia de la que podría producirse durante el sueño nocturno, permite considerar no solo la aparición de la angustia como una respuesta tras la ruptura de

la *rêverie* y el consecuente regreso a la totalidad de la realidad exterior, sino como un sentimiento que impregna también dentro del ensueño. Es decir, durante la *rêverie* perdura la conciencia de la irrealidad o, en otras palabras, del aspecto imaginario y efímero de la existencia secundaria que se experimenta. Así, la pesadumbre por el retorno al tiempo y al espacio presentes ocupan un lugar como un elemento más de la ensoñación.

Por su parte, para el presente trabajo resulta fundamental precisar la noción de estilo y matizar sus alcances. En contra de la tendencia de la crítica a entenderlo como un elemento simplemente decorativo, un accesorio del contenido de una obra de arte y, en consecuencia, a colocar estilo y contenido en una relación de oposición, Sontag, en *Contra la interpretación* (2005), sostiene la idea de un vínculo orgánico entre ambos. Compagnon (2015, p. 201) vincula esta primera noción de estilo como ornamento a la de estilo como diferencia —estilo como un uso del lenguaje apartado de la expresión vulgar o corriente— y señala que, como derivación de esta aproximación, surgen oposiciones binarias como la de fondo y forma. De manera que, señala, “la legitimidad de la noción tradicional de estilo depende de este dualismo. El axioma del estilo es, por lo tanto, el siguiente: *hay varias maneras de decir la misma cosa, maneras que el estilo distingue*” (2015, p. 201). Sontag ejemplifica esta manera de conceptualizar al estilo con una sentencia de Walt Whitman: el estilo para este poeta aparece en una obra como un “cortinaje” que oscurece o impide decir aquello que se dice tal como verdaderamente es. Tal metáfora, señala Sontag, sugiere que es posible deshacerse del estilo y, a partir de este acto, revelar entonces el contenido o, en otras palabras, la materia en un estado de aparente pureza. Para la autora, por el

contrario, el estilo está fundamentalmente vinculado con la totalidad de una obra de arte, es decir, no ocupa un lugar secundario en tanto elemento exterior de la obra, susceptible de ser suprimido, sino que forma, de hecho, el interior.

A partir del estilo comprendido de esta manera, podemos decir que la composición de las obras de Lermontov y de Nerval no implica un tema (la ensoñación) y una forma como dos elementos separados e independientes, sino que, por el contrario, conforman una unidad. Dicha unión recae en el hecho de que el contenido está construido a partir de la estructura de la obra o, en otras palabras, es la disposición del lenguaje aquello que recrea la ensoñación. Es decir, los elementos formales de las obras conceden existencia a las características del ensueño: la errancia del pensamiento en medio de recuerdos y de escenas creadas por la imaginación, la anulación del tiempo y del espacio presentes, el abandono de la vida citadina y el ingreso a la naturaleza, la inmersión dentro de la dimensión imaginaria del ensueño y la permanencia de la angustia allí toman forma a partir de la selección de los colores y de la atmósfera en la configuración de las imágenes, un uso determinado de los tiempos verbales y la organización de los textos. «Quitar» el estilo de las obras, como si fuese un decorado, implicaría entonces desintegrarlas.

La estructura

Aburrimiento, tedio y decadencia construyen el ambiente citadino del primer capítulo de *Sylvie* donde el presente del texto se desarrolla. La “Noche perdida” conforma un recorrido alrededor de la multitud de la ciudad, la ambición material y la insipidez de la vida burguesa: es el cuadro de “una [época] muy extraña”, donde había “algo parecido a lo que acontecía en los

tiempos de Peregrino y Apuleyo” (Nerval, 1981, p. 132-133). Dentro de este tiempo presente, los encuentros con Sylvie poseen para el protagonista una dimensión amarga y dolorosa: Sylvie es ahora una mujer moderna, participa de las fiestas y la moda de la ciudad, los muebles de su habitación ya no son antiguos y ha reemplazado la elaboración de encajes a mano por la fabricación de guantes a máquina. De manera similar, el yo lírico del poema de Lermontov aparece en las dos primeras estrofas rodeado de una multitud caótica, bajo el ruido de la música y la danza. La aglomeración urbana que inquieta e incomoda al yo lírico colma el ambiente de murmullos conformados por frases y discursos ya hechos, aprendidos y solidificados: se trata de hombres y mujeres arrastrados por la vacuidad y el automatismo de la vida burguesa y urbana.

La apertura de los textos con el despliegue de estos ritmos y formas urbanas de experiencia (en el caso de *Sylvie*, además del comienzo, tales escenas también aparecen en los episodios del presente del protagonista intercalados entre los de la ensoñación), como una operación relacionada con la estructuración de las obras, permite el momento de ruptura que dará lugar a un segundo estado: el del ensueño. Es decir, es gracias al contraste con estos cuadros de un presente decadente de ciudad que la *rêverie* puede aparecer como una evasión a partir de la cual el tiempo inmediato y el espacio exterior se suspenden o, en otras palabras, la ensoñación necesita de este marco para construir y comprender un mundo secundario o paralelo de refugio en el pasado. Inmediatamente después del desarrollo de las escenas urbanas, tanto en *Sylvie* como en el poema de Lermontov, la *rêverie* toma lugar. Las imágenes que dentro de la ensoñación se extienden como regresiones apaciguadoras hacia el pasado y la naturaleza adquieren tal dimensión paliativa en tanto es

posible cotejarlas con la pesadumbre y el tedio del presente que el personaje de *Sylvie* y el yo lírico experimentan durante la plena vigilia. En ambos casos, el ingreso a la ensoñación implica un movimiento de los textos hacia otros espacios y tiempos opuestos a los desplegados en las escenas anteriores.

Para el personaje de *Sylvie*, la ensoñación le permite no solo una salida de la noche perdida, sino además y, fundamentalmente, una restauración del pasado como una posibilidad de dominar el paso del tiempo y, con ello, reencontrar el amor de Adrienne y de Sylvie, su infancia y su juventud.³ La recuperación de estos elementos perdidos aparece enmarcada en un espacio colmado de una naturaleza que adquiere matices de inocencia, sencillez y pureza, todo ello acentuado gracias al contraste que habilita la corrupción y el caos de la ciudad. En los tiempos no corrompidos de la *rêverie*, Sylvie es una “criatura salvaje de pies descalzos y de tez curtida” (Nerval, 1981, p. 170), Loisy y Ermenonville son todavía regiones sembradas “de ligeras edificaciones de finales del siglo XVIII” (p. 145) y la naturaleza —la luz del sol, el agua, matorrales y follajes, flores y bosques— aparece como un lugar en el cual es posible fundirse y el hombre del ensueño es un hombre que convive armónicamente con ella. De manera quizás más explícita, el yo lírico de Lermontov anuncia su ingreso voluntario hacia el estado de ensoñación como una evasión del momento presente: “yo aparento hundirme en esa bulla vana, / acariciando un viejo sueño en el alma / —sagrados

³ Moretto en “Nerval – Souvenir et Rêve dans *Sylvie*” (2005) advierte que, a diferencia de la vaguedad de la *rêverie*, el *souvenir* constituye una impresión fija del pasado que se detiene en la memoria. En *Sylvie*, el recuerdo es un punto que será expandido por la ensoñación (p. 15).

ecos de los años que he vivido” (Lermontov, 2014, p. 245)⁴ y, como si por un instante pudiese olvidar el momento inmediato, con la memoria se traslada hacia el pasado. Como en *Sylvie*, el primer paso dentro de la ensoñación para el yo lírico es la visión de su infancia. Es interesante observar, en el caso del poema, la utilización de los verbos en cuanto marca de la gradual inmersión del hombre dentro del ensueño y, con ello, su participación en las formas imaginarias que la *rêverie* habilita. Si en la tercera estrofa todavía está la huella del yo lírico adulto quien, en un desdoblamiento y como un testigo, se ve a sí mismo cuando era un niño, en los siguientes versos, la escena imaginaria del ensueño es vivida desde una primera persona. Ya no como espectador, es el yo lírico quien por sí mismo experimenta la comunión con la naturaleza que el ensueño propicia: “voy por la alameda oscura; a través de los arbustos / mira la luz de la tarde, y las hojas amarillas / murmuran bajo los tímidos pasos”.⁵

Por otro lado, en *Sylvie* la ausencia de orden, la errancia y el vagabundeo propios de la *rêverie* se manifiestan en el hecho de que el tiempo no aparece ordenado cronológicamente. Moretto (2005) retoma el trabajo de Raymond Jean, *Nerval par lui-même* (1964), para reconstruir el plan de composición de la obra: 1852 es el momento de escritura de *Sylvie* por Nerval,

⁴ Hemos tomado la traducción realizada por Mijail Chilikov en *Poemas. Poesías líricas* (2014). Sin embargo, en determinados momentos dicha versión resulta ineficiente para nuestro trabajo debido a la adición o sustracción de palabras en relación con el texto original ruso. Por esta razón, hemos hecho una traducción propia de algunos fragmentos del poema. Tales traducciones serán indicadas con una nota al pie.

⁵ La traducción es propia.

1835 el presente del narrador en París y, tanto 1825 como 1820, son las fechas de la juventud y de la infancia que el protagonista restaura y experimenta a partir de la ensoñación. Lejos de estar tales tiempos organizados de manera secuencial dentro del texto, tanto los años que la *rêverie* permite recuperar (1825 y 1820) como 1852 y 1835, aparecen, por el contrario, bajo lo que Moretto llama una estructura “estrellada”. Moretto recupera esta dimensión de la ensoñación a partir de la lectura de *La poétique de la rêverie* de Gaston Bachelard: “Le rêve chemine linéairement, oubliant son chemin en courant. La rêverie travaille en étoile. Elle revient à son centre, pour lancer de nouveaux rayons” [“El sueño viaja linealmente, olvidando su camino mientras corre. La ensoñación funciona como una estrella. Vuelve a su centro para lanzar nuevos rayos”] (Bachelard, 1960, p. 57, como se citó en Moretto, 2005, p. 15). Es decir, las idas y vueltas en el tiempo durante toda la obra y, por lo tanto, la ausencia de linealidad cronológica del texto construyen el movimiento más bien enredado de la ensoñación. Por su parte, la definición exacta del tiempo en el poema de Lermontov es incierta, no es posible delimitar fechas que marquen la ausencia o la presencia de secuencialidad dentro del ensueño. Sin embargo, sí es quizás posible dar cuenta de la errancia del pensamiento, que define a la *rêverie*, en la disposición oscilante de la experiencia del yo lírico que hemos visto a partir de la utilización de los verbos. Ocurren, entonces, dentro de la ensoñación, movimientos indefinidos, vagos y difusos, sin límites claros.

Ambas obras comienzan con el despliegue de cuadros del presente y la conclusión de las dos constituirá una vuelta hacia dicho principio. La circularidad de los textos es una marca de la inminente interrupción de la *rêverie*, detención ya anunciada

desde su inicio (tanto en *Sylvie* como en el poema, el ingreso hacia la ensoñación va acompañado por la aclaración de sus márgenes: para el protagonista y para el yo lírico, tal estado ocupa tan solo unos minutos o un instante, respectivamente). En este sentido, Moretto señala que la *rêverie* en *Sylvie* conduce al narrador hacia una verdad: “le temps ne peut pas être emprisonné. Il est révolu pour toujours. Aucun Prométhée ne pourra le saisir. Il n’y a que le présent. Sylvie était le présent. Mais perdue, mariée au “grand frisé”, elle est morte pour le Parisien. Elle est entrée pour toujours dans le règne du souvenir” [“el tiempo no puede ser encarcelado. Se ha ido para siempre. Ningún Prometeo podrá apresarlo. Solo existe el presente. Sylvie era el presente. Pero perdida, casada con el “gran rizado”, está muerta para el parisino. Ha entrado, por siempre, al reino de la memoria”] (2005, p. 21).

En consonancia con la obra de Nerval, en el poema de Lermontov el regreso total hacia el presente, que conforma la tercera y última parte en la estructuración de ambos textos, traza la dimensión instantánea o efímera de la *rêverie* como también su incapacidad de deshacer completamente la realidad exterior y, por lo tanto, determina su carácter de pausa, tregua o descanso.⁶ La angustia, como marca del fin de tal respiro que la ensoñación permitía y como sentimiento que cierra a los textos, contribuye a acentuar este rasgo de paréntesis, dentro del cual los límites de las posibilidades se

⁶ La asimilación de tal imposibilidad de evasión total es recurrente en Lermontov. Chilikov señala, a propósito del poema “Mzyri” o “Monaguillo” que “el motivo «fuga-emancipación» implica el motivo del movimiento circular sin meta: Mzyri, que avanza con tantos trabajos y peligros, siempre ronda por los alrededores del monasterio” (2014, p. 27).

deshacen y experimentar nuevamente el pasado resulta factible: el yo lírico en “Primero de enero” se siente como un “señor omnipotente de aquel maravilloso reino”.⁷

Las imágenes

La construcción de Loisy en *Sylvie*, como primer lugar que aloja el ensueño del protagonista, constituye la imagen de un ambiente inundado por la bruma y por la palidez y suavidad de los colores, elementos de la descripción que, para Raynal Goust en “Le symbolisme des couleurs dans *Sylvie* de Gérard de Nerval et le *Jardin de Bérénice* de Barrès” (2000) subrayan “l’enchantement et l’irréalité” [el encantamiento y la irrealidad] y “contribuent à lui [a Loisy] donner son aspect rêve” [y contribuyen a darle a Loisy su aspecto onírico] (p. 845-846). La bruma y el vapor, que atraviesan toda la región delineada dentro del ensueño, difuminan los límites y los bordes del paisaje, suscitan una restricción de la visibilidad que da lugar a la imprecisión del espacio y del tiempo propia de la *rêverie* o, en otras palabras, “la blancheur diaphane des brumes noie le paysage qui devient un lieu magique, le lieu de tous les possibles et donc de l’infini” [la blancura diáfana de las brumas ahoga al paisaje, que se convierte en un lugar mágico, el lugar de todas las posibilidades y, por lo tanto, del infinito] (2000, p. 846). La niebla, podemos entonces decir, construye un cuadro donde los márgenes del tiempo cronológico y secuencial se esfuman, tanto así que la voz de Adrienne, evocadora de los antiguos romances y del esplendor del pasado, es “fresca y penetrante, ligeramente velada, como la

⁷ La traducción es propia.

de todas las jóvenes de aquel brumoso país” (Nerval, 1981, p. 138). En el poema de Lermontov, la niebla junto con el humo también constituye un elemento dentro de la naturaleza originada por la ensoñación: “ostentan sauces su verde atavío, / humea más allá del riacho un caserío, / envuelve campos la neblina transparente” (Lermontov, 2014, p. 245). Los tiempos y los espacios que evoca la *rêverie* adquieren, igualmente, la difuminación y la imprecisión propia de este estado.

La figura de Adrienne, al igual que la representación del Loisy de la infancia del protagonista, aparece como una imagen del ensueño trazada con dicho tono indefinido y vago, al cual se suma una paleta de colores delicados, dulces, tenues y poco marcados que subrayan, a su vez, la irrealidad de la ensoñación. El narrador, dentro del ensueño del capítulo “Viaje a Citea”, da cuenta de esta relación entre la *rêverie* y los tonos del atardecer: “Cada vez que nos fue posible, nos zafamos del baile para hablar de nuestros recuerdos de la infancia y para admirar, soñando juntos, los reflejos del cielo sobre las sombras y sobre el agua” (Nerval, 1981, p. 148). Por su parte, si la bruma difumina los contornos y da como resultado la indefinición del espacio y el tiempo, la delicadeza de los colores conforma, en la ruptura con los límites de la experiencia inmediata del presente, “douces tonalités qui traduisent la tendresse et l'amour de la jeunesse” [dulces tonalidades que traducen la ternura y el amor de la juventud] (Raynal Goust, 2000, p. 846). Rosas, lilas y blancos de gladiolos, lirios, dedaleras y de las telas que conforman la vestimenta antigua de la tía de Sylvie: todo forma parte de un despliegue de colores que construye la ingenuidad y la dulzura de la infancia y la juventud a las que el personaje regresa. A su vez, la caminata a través de los álamos que realiza el yo lírico en el poema de Lermontov dentro de la *rêverie* está iluminada por

la luz de la tarde que, de manera suave y tímida, atraviesa las ramas de los árboles y esclarece sutilmente la oscuridad de la alameda. Tales tonalidades en la construcción de las imágenes recrean el pasaje que la ensoñación permite hacia el pasado dulce y añorado de la niñez. En este sentido, la selección de los colores, la composición del ambiente y la concentración de las jornadas en la aurora, el ocaso y en espacios de la naturaleza, contribuyen a subrayar la irrealidad y la indefinición de la *rêverie* y, además, la regresión a la candidez de la juventud.

Por su parte, en *Sylvie*, la tristeza que se manifiesta dentro de la *rêverie* adquiere también, en el conjunto del cuadro desenvuelto por los colores, matices suaves y dulces, de tal manera que “il ne s'agit pas là de sentiments pesants ou sinistres, au contraire ils ont le charme discret et la délicatesse des couleurs surannées. Légèreté de la brume, discrétion du ton, charme nostalgique, couleur de mélancolie” [no se trata de sentimientos pesados o siniestros; al contrario, poseen el discreto encanto y la delicadeza de los colores de antaño. Ligereza de bruma, discreción de tono, encanto nostálgico, el color de la melancolía”] (Raynal Goust, 2000, p. 846). La angustia que el yo lírico en Lermontov experimenta todavía dentro de la *rêverie* está rodeada de las mismas tonalidades delicadas:

Y una extraña angustia oprime mi pecho / pienso en ella,
 lloro y amo, / amo la creación de mi sueño / con ojos llenos
 de fuego azul, / con una sonrisa rosada, como del joven día
 / el primer resplandor detrás de la arboleda.⁸

⁸ La traducción es propia.

Dulzura que contrasta con la violencia y aspereza de la última estrofa, cuando el yo lírico ya ha abandonado los espacios de la ensoñación y ha ingresado, nuevamente, a la multitud del salón:

Cuando al fin yo vuelvo en mí, desengañado / y mi fugaz ensueño, huésped no invitado, / se desvanece espantado por la turba / quiero, rabioso, confundir su alegría / y a su rostro arrojar con osadía / mordaces versos impregnados de amargura. (Lermontov, 2014, p. 247)

El estilo de estas obras en su disposición particular de las imágenes, a través de los colores y la construcción del ambiente, imprime así tanto la inconstancia y la deambulación de la *rêverie* como su carácter profundamente vinculado con la imaginación. El juego de luces, tonalidades y difuminaciones otorga a los textos una importante dimensión visual y, por lo tanto, pictórica. La relación con las técnicas y pretensiones del movimiento impresionista resulta evidente; Payró en su estudio *Pintura moderna* (1957) entiende cómo la luz en Monet no solo dota a los objetos y al paisaje de una irrealidad fantasmagórica, sino que además subraya su cualidad accidental y pasajera, no permanente. Payró señala así en cuanto a Monet que “elude el sol fuerte que define y precisa las formas y prefiere las horas y los días en que jirones de bruma fragmentan las cosa o la luz colorida de la mañanita y el atardecer sume al árbol o a la piedra en tintas extrañas” (p. 126). Todo ello aparece en la construcción de la ensoñación de Nerval y Lermontov y en sus modos de aproximación al mundo, esto es, ya no desde una perspectiva objetiva o imparcial, sino, como los artistas del impresionismo, a partir de valores artificiales y relativos que resultan conductores de una reconstrucción breve e inestable del pasado perdido.

Conclusión

Sontag declara la inexistencia de un estilo neutro o de obras “sin estilo” y señala, como ejemplo, que en *El extranjero* de Camus el estilo blanco conforma “el estilo impersonal, expositivo, lúcido, rotundo, vehículo de la imagen del mundo de Mersault” (2005, p. 42). De la misma manera, el estilo circular, dulce y melancólico de las obras de Nerval y Lermontov conduce a la inconsistencia, la fugacidad y a la ambigüedad —entre la levedad de la evasión y la amargura de la conciencia de irrealidad— que conforman la experiencia de la *rêverie*. Esta sutura de la división entre forma y contenido, que nos permite llevar a cabo el hecho de delinear a la ensoñación como un estilo, hace posible una aproximación más acabada hacia los textos literarios. Acercarse a los diversos elementos constituyentes de las obras y leerlos en conjunción, como partes de una totalidad, admite la ocasión de dilucidar un trabajo profundo sobre la construcción literaria de la ensoñación. Tanto Lermontov como Nerval escriben sus «obras de ensoñación» en el marco de la conciencia de un mundo decadente, sembrado en los valores mercantiles y egoístas de la burguesía en ascenso, y de un consecuente anhelo romántico por recuperar un tiempo de inocencia. En ambos, este pasado toma la forma de la infancia y de la juventud, cuya exaltación, pero a la vez también su lejanía, está manifiesta en la configuración brumosa, indefinida e inestable a la cual contribuyen las tonalidades y el ambiente. El deseo rousseauiano de vuelta a la naturaleza está presente en los dos artistas y su representación en la singularidad de este estilo admite establecer una relación entre los romanticismos francés y ruso vinculada con la disposición melancólica compartida de sus ánimos.

Esta relevancia que el estilo de la ensoñación otorga a la coloración tenue y difuminada del ambiente y del paisaje a partir de los cambios de luz y nitidez que ocurren durante el transcurso del día nos conduce a entender la presencia de un fuerte carácter pictórico en la particularidad de este estilo, cuyos vínculos con la técnica impresionista son claros. El escenario de la ensoñación aparece entonces configurado a través de la insistencia en la construcción de este clima borroso, impreciso y ligero proveniente de la disposición melancólica e imaginativa del hombre que ensueña y que, por lo tanto, implica un hiato y una diferenciación con la realidad exterior. Al mismo tiempo, tal apertura hacia las formas de la imaginación y la consecuente ruptura con la mimesis nos conduce a concebir a la ensoñación como fundadora de una dimensión autónoma en las obras literarias estudiadas.

Bibliografía

- Bachelard, Gaston (1960). *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF.
- Béguin, Albert (1952). *El alma romántica y el sueño*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bony, Jacques (1990). *Le récit nervalien. Une recherche de formes*. París: Librairie José Corti.
- Chilikov, Mijail (2014). Introducción. En M. Lermontov, *Poemas. Poesías líricas* (p. 9-30), Madrid: Cátedra.
- Compagnon, Antoine (2015). *El demonio de la teoría*. Barcelona: Acantilado.
- Moretto, Fulvia M. L. (2005). Nerval – Souvenir et Rêve dans *Sylvie*. *Lettres françaises*, (6), 11-24. Recuperado el 01/06/2024 de <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/704>
- Morrissey, Robert (1980). Vers un topos littéraire: La préhistoire de la rêverie. *Modern Philology*, 77(3), 261-290. Recuperado el 01/06/2024 de <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/390954>
- de Nerval, Gérard (1981). *Sylvie*. En *Las hijas del fuego* (p. 131-189). Barcelona: Bruguera.
- Jean, Raymond (1964). *Nerval par lui-même*. Paris: Seuil.
- Lermontov, Mijail (2014). *Poemas. Poesías líricas*. Madrid: Cátedra.

Payró, Julio (1957). *Pintura moderna*. Buenos Aires: Nova.

Raynal Goust, Sylvie (2000). Le symbolisme des couleurs dans *Sylvie* de Gérard de Nerval et le *Jardin de Bérénice* de Barrès. *La Lingüística francesa en España camino del siglo XXI*, 2(2), 845-853. Recuperado el 01/06/2024 de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4046108>

Ruiz Ramírez, Víctor (2018). La subjetividad onírica en el relato literario. *Tópicos del Seminario*, 2(40), 91-113. Recuperado el 01/06/2024 de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7074841>

Slonim, Marc (1962). *La literatura rusa*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Sontag, Susan (2005). *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.

Malena Brenda Ferranti Castellano es Técnica en Corrección Literaria y estudiante avanzada en la Licenciatura en Letras Modernas. Se encuentra en proceso de escritura del trabajo final de licenciatura sobre literatura rusa y francesa (Nerval y Lermontov). Es ayudante alumna en Literatura Europea Comparada (Escuela de Letras, Universidad Nacional de Córdoba).



“Uno de esos héroes medio locos de Hoffmann”. Balzac, Hoffmann y el fundamento metafísico de *La comedia humana*

*"One of those half-mad Hoffmann heroes." Balzac,
Hoffmann and the metaphysical foundation of The
Human Comedy*

Emilio Bernini

 <https://orcid.org/0009-0002-5356-4523>

Universidad de Buenos Aires Facultad de Filosofía y Letras
eber@filo.uba.ar
Argentina

Resumen

Este artículo estudia la centralidad de la literatura fantástica de E. T. A. Hoffmann en la poética de Honoré de Balzac, y en particular, en la constitución del sistema de *La comedia humana*. Plantea que la literatura de Hoffmann, traducida y reformulada en el mercado literario francés, se articula como fundamentación metafísica del sistema de *La comedia*, en la categoría de los “Estudios filosóficos”. Para desarrollar la proposición el artículo trabaja la recepción de los cuentos fantásticos de Hoffmann en Francia en la década de 1830; la lectura materialista de Balzac de esos textos; y sobre la base de esa recepción y esa lectura, la constitución de una metafísica que Balzac denomina Teoría de la Voluntad.

Palabras clave: Honoré de Balzac; E. T. A. Hoffmann; literatura fantástica; Walter Scott; *La comedia humana*

Abstract

This article studies the centrality of E. T. A. Hoffmann's fantastic literature in Honoré de Balzac's poetics and, in particular, in the constitution of the system of *The Human Comedy*. It argues that Hoffmann's literature, translated and reformulated in the French literary market, is articulated as a metaphysical foundation of the system of *The Human Comedy*, in the category of "Philosophical Studies". To develop the proposition, the article works on the reception of Hoffmann's fantastic tales in France in the 1830s; Balzac's materialist reading of those texts; and on the basis of that reception and that reading, the constitution of a metaphysics that Balzac calls Theory of Will.

Keywords: Honoré de Balzac; E. T. A. Hoffmann; fantastic Literature; Walter Scott; *The Human Comedy*

La cita de Balzac que da título a este trabajo pertenece al prefacio a *Una hija de Eva [Une fille d'Ève]*. Dice así: “Ante la mirada de muchos [el autor] puede tener el aspecto de un propietario que explica en el terreno vacío los edificios que proyecta. Se parece casi a uno de esos héroes medio locos de Hoffmann” (Balzac, 1839, p. 38). Balzac hace referencia allí al proyecto de edición conjunta de todos sus textos en *La comedia humana*, que tendrá su inicio el 14 de abril de 1841, con la firma del contrato con los editores Furne, Dubochet, Hetzel y Paulin, cuyo primer volumen se publica en abril de 1842. La referencia a la vez al proyecto de *La comedia* y a uno de esos héroes “medio locos de Hoffmann”, donde el autor, Balzac, sería precisamente como uno los personajes visionarios del autor alemán, que afirman la presencia de un mundo espiritual cuyos signos solo ellos pueden percibir y cuyo conocimiento solo ellos pueden proveer, es algo más que una ironía balzaciana respecto del propio proyecto de obra completa. Mi planteo es que esa comparación irónica expresa indirectamente la centralidad de los relatos fantásticos de Hoffmann en la poética balzaciana. Voy a exponer a partir de cuatro textos (“El elixir de larga vida”, “La posada roja”, *La piel*

de zapa, y *Louis Lambert*) esa centralidad en tres apartados: en el primero, “El malestar Hoffmann”, estudio la recepción de Hoffmann en Francia, en la década de 1830, cuando empiezan a traducirse los cuentos sobrenaturales del autor alemán, condicionada por el dominio de la literatura de Walter Scott en el mercado literario; en el segundo, “La causalidad material de lo sobrenatural”, analizo el modo de leer de Balzac la literatura de Hoffmann, como desvío de lo fantástico hacia motivos materialistas; y en el tercero, “La elaboración de una metafísica”, estudio lo que Balzac denomina “Teoría de la voluntad”, y que se constituye como fundamento materialista monista de *La comedia humana*.

El malestar Hoffmann

Balzac mantiene con Hoffmann una relación ambigua, conflictiva, tanto de reconocimiento de la presencia en sus propios textos como, a la vez, de negación de esa misma relación. Un vínculo que es, a la vez, el del sucesor y el antagonista, pero también el de algunos puntos en común: un estatuto inestable del escritor, el interés por el mesmerismo (Dickson, 2017, p. 9, 18), y sobre todo, una idea de la literatura que se entiende siempre, en ambos, en relación con la música y la pintura (Pankow, 2004, p. 28-29, 32). En el texto denominado “Al lector” [“Au lecteur”], en su relato “El elixir de larga vida” [“L’Élixir de longue vie”], publicado inicialmente en la *Revue de Paris*, el 24 de octubre de 1830, esto es, en la misma revista que unos meses antes había comenzado con la

traducción de los cuentos de Hoffmann,¹ la referencia no es irónica, como en el prefacio a *Una hija de Eva*, sino incierta:

En el comienzo de la vida literaria del autor [Balzac mismo], un amigo, muerto ya hace mucho tiempo, le dio el tema de este Estudio; según sus conjeturas es una fantasía debida a Hoffmann, el berlinés, publicada en algún anuario de Alemania, y olvidada luego en sus obras por los editores (Balzac, 1846, p. 391).²

En esas pocas líneas, la relación del tema del cuento con la literatura Hoffmann es ambivalente: procede de Hoffmann pero puede no ser de ese autor; y aun si lo fuera, es improbable, porque el texto publicado en “algún” anuario, fue “olvidado” por los editores mismos. En consecuencia, Hoffmann está y no está en el texto que va a leerse. Luego de esas líneas, deja de lado toda referencia a Hoffmann y afirma que el cuento es un estudio filosófico relativo a la herencia.³ La

¹ En abril de 1829, la *Revue de Paris* publica un fragmento de “Pot d’or” [*Der golden Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit*, 1814 (La olla de oro)], traducido por Saint-Marc Girardin. Elizabeth Teichmann señala que hay por lo menos tres cuentos traducidos previamente, en diversas publicaciones, desde enero de 1828: “Mademoiselle Scudéry”, “Les écarts d’un homme à imagination”, con pasajes suprimidos, reemplazados por resúmenes; y “L’Archet du baron B...” (Teichmann, 1958, p. 14-15).

² Salvo indicación contraria, todas las traducciones me corresponden.

³ En las primeras ediciones (Gosselin, septiembre de 1831; junio de 1832; marzo de 1833; Werdet, diciembre de 1834), el texto “Al lector” interrumpe el cuento, ubicado después de la primera parte, “Festin”, y antes de la segunda “Fin”. En cambio, en *La Comedia humana*, en agosto de 1846, se reubica como prefacio (Tranchida (s/f)). Ese reposicionamiento del texto en la obra completa puede comprenderse en el sentido de lo que presento aquí como el “malestar Hoffmann”: ahora el prefacio define el relato, antes de su comienzo, como “cuento filosófico”, distanciándose así de una lectura como “cuento fantástico” que el posicionamiento previo aún permitía.

cuestión filosófica es el problema del deseo de los herederos respecto de sus parientes para volverse ricos. El cuento estudia ese deseo de herencia como deseo de muerte, como pensamiento que implica el crimen. El relato, en efecto, es la narración de ese crimen por parte de Don Juan Belvidéro que, en el momento de la muerte de su padre no aplica –como este le pidió–, con toda deliberación para que muera, un ungüento que le salvaría la vida, y lo mata.

Ahora bien ¿por qué Hoffmann es una referencia sugerida y rápidamente relativizada?, ¿cuáles son los motivos de esa reticencia que no obstante reconoce aquello mismo de lo que busca desvincularse? En principio, uno de los motivos debe situarse en la recepción de la literatura de Hoffmann en los últimos años de la década de 1820 en el mercado literario francés, dominado por la novela histórica de Walter Scott, en traducciones francesas casi paralelas a su publicación en inglés, desde 1817 (Preston, 1934, p. 602). Esa centralidad no solo implica la *vogue* de escritura de novelas históricas por parte de los románticos franceses (Alfred de Vigny, Prosper Mérimée, Victor Hugo, Stendhal), sino que incluso, y sobre todo, configura una idea de la literatura, un modo de leer, una relación entre la realidad y lo representado, en los que prevalece un estilo de narración, a posteriori llamado “realista”, de eventos históricos nacionales (ya ingleses, ya franceses) que en Scott se opone deliberadamente al *romance* y a lo maravilloso (Scott, 1887, p. 67-68), aun cuando sus novelas incorporen esos elementos pero siempre subordinados al régimen realista tipológico. El realismo de novela histórica de Scott y su epistemología empirista definen en gran parte el modo fragmentario de traducir los cuentos de Hoffmann –como si debieran excluirse partes no adecuadas al lector francés– y ha pautado su lectura en la década siguiente.

Para los lectores franceses, los textos de Hoffmann vienen a poner en cuestión la relación misma entre la literatura y lo real (Dickson, 2017, p.14), ya configurada por las novelas de Scott. Los lectores de esas traducciones, formados en esa episteme empirista, encuentran que la facultad de la imaginación en esos textos está desatada, que se alimenta a sí misma, aun cuando parte de lo “positivo”, esto es, de un tipo de representación realista, pero que tiende a volverse indiscernible respecto de lo sobrenatural; además, esa literatura no tiene finalidad (social, histórica, moral), es autotélica. Todo ello contraría el “gusto francés”, en un tipo de literatura en la que el lector se siente manipulado, por la indecibilidad relativa a los hechos narrados. Así puede leerse la reseña de un traductor de Hoffmann anónimo, que firma “R”:

Este género fantástico, a medias placentero, a medias serio, este juego de la imaginación que parece no tener otro objetivo que la actividad misma de esa facultad, esa ola que deja al lector en la duda de si se encuentra en el mundo real o en las regiones de lo maravilloso, todo eso gusta poco en Francia, donde se quiere lo positivo, y donde el lector se siente poco dispuesto a servir de algún modo de juguete al autor (citado por Teichmann, 1958, p. 15).

La literatura de Hoffmann, pues, se lee desde la sombra – conformada por el hábito y la expectativa de lectura– que sobre ella arroja la novela histórica, “positiva”, de Scott.⁴ Ese

⁴ Importa señalar, en este mismo sentido, un artículo de J.-J. Ampère, en el que este observa que Hoffmann “inventa como *Las mil y una noches*, y narra como Walter Scott”, que ese aspecto “positivo”, realista scottiano, de su literatura está mezclado de modo desconcertante con lo maravilloso (Teichmann, 1958, p. 17).

dominio scottiano de la idea de la literatura, de la práctica literaria y de la lectura en el mercado francés de 1820, permite comprender que junto con uno de los primeros textos traducidos de Hoffmann se publique el primer tercio del artículo de Scott, “Du Merveilleux dans le roman”.⁵ La política editorial de la *Revue de Paris* es deliberada: Scott es un autor popular y de prestigio, cuyo texto opera un efecto de legitimación del escritor alemán publicado allí por primera vez. En esa primera parte del artículo, Scott elabora conceptualmente el fantástico hoffmanniano como una de las modalidades de lo sobrenatural específicamente alemana; pero esa misma legitimación es también una impugnación moral y estética de su poética y de su persona, como se confirmará muy poco después, con la publicación de las últimas partes del ensayo, en la primera compilación de cuentos de Hoffmann, que en sucesivos tomos constituirá su obra completa.⁶ Para Scott, el “fantástico” de Hoffmann se define por “la licencia más salvaje e ilimitada dada una fantasía irregular”, y por “todo tipo de combinaciones, por más

⁵ Así se tituló en francés el primer tercio del ensayo de Scott, en el mismo primer número de la *Revue de Paris* junto con la traducción de “Pot d’or”, de Hoffmann. El ensayo de Scott, “On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann”, fue publicado inicialmente en la *Foreign Quarterly Review*, en julio de 1827, revista editada por Robert Pearce Gilles, primer traductor de Hoffmann al inglés (Pascansky, 2021, p.18-19).

⁶ Las últimas partes del artículo, con el título de “Sur Hoffmann et les compositions fantastiques”, se publican como introducción a *Contes fantastiques* (París, Renduel, 1829, trad. de Loève-Veimars). Kirsten von Hagen observó incluso que el título dado a la compilación de textos por Renduel, *Contes fantastiques*, enfatiza precisamente el aspecto fantástico por sobre el musical, aun cuando en el libro se incluyeron algunos cuentos sobre música (como “Le Sanctus” [“Das Sanctus”], o “Le Violon de Crémone” [“Rat Krespel”]) y que ese énfasis estuvo relacionado con la orientación de lectura impuesta por el estudio de Scott (Von Hagen, 2012, p. 104).

ridículas o más escandalosas que sean [...] intentadas y ejecutadas sin escrúpulos”; esa literatura también transgrede el “gusto inglés” y la idea inglesa de lo literario (Scott, 2021, p. 57-58) y procede de un individuo enfermizo, vicioso y feminizado (p. 61, 67, 71). En consecuencia, en el mercado francés, Hoffmann es un dispositivo configurado por una doble hermenéutica: la traducción del alemán al francés que modifica los textos, y la interpretación inglesa, basada en gran parte en argumentos *ad hominem*, en la tradición de las lecturas biográficas de la literatura, alimentada por la circulación, en el mercado inglés y en el francés, de la biografía de Hoffmann por J. E. Hitzig (Teichmann, 1958, p. 12; Pascansky, 2021, p. 19). Sin dudas, Balzac es parte de esos lectores cuya recepción de Hoffmann ha sido pautada por la posición de Scott y por las traducciones francesas. Es un lector fascinado por esa literatura –reconoce a Madame Hanska que ha “leído a Hoffmann entero” (citado por Dickson, 2017, p. 16)–, que reescribe, como sus contemporáneos románticos, en sus propios cuentos fantásticos, e incluso en *La piel de zapa* [*La Peau de chagrin*]. De hecho, esa novela inicialmente fue concebida, en una primera mención, como “cuento fantástico” (Tournier, s/f) y cuando se publicó, en agosto de 1831, fue leída como una “explícita imitación de Hoffmann” (Dickson, p. 15). Pero a la vez es un lector incómodo con ese mismo modelo, que lo lleva a comprender y a escribir lo fantástico en términos materialistas, propios de la tradición empirista francesa.

La causalidad materialista de lo sobrenatural

En “El elixir de larga vida” la relación con la literatura de Hoffmann está en principio desplazada al nivel del signifiante. El *elixir* (de larga vida) podría remitir a *Los elixires del diablo* [*Die Elixiere des Teufels*], la novela de Hoffmann que narra la

historia de un joven monje, Medardus, que bebe un vino siracusano, reliquia en un convento de capuchinos, de una botella que habría pertenecido a San Antonio, y como consecuencia es poseído por una fuerza maligna.⁷ Los significantes no tienen relación de contenido, porque el elixir en el relato de Balzac es un ungüento que debe frotarse en el cuerpo del recién fallecido para que este reviva; en la novela de Hoffmann, en cambio, el elixir es una bebida que trastorna la percepción y los actos del monje que lo convierten en un criminal. En un caso, entonces, el objeto se relaciona con los intereses materiales, económicos; en el otro, con una voluntad diabólica. Aun así, hay otras relaciones, estudiadas por René Guise: las de algunos episodios que están en ambos textos, y las de algunas ideas. Importan aquí las últimas, por lo menos dos. La primera es la idea de herencia: en la novela de Hoffmann “se trata de escapar de la herencia” diabólica, porque el monje Medardus es hijo una mujer poseída y de un padre criminal; mientras que en el cuento de Balzac, la cuestión es quedarse con la herencia material, la riqueza del padre (Guise, 1970, p. 63-64). La segunda es la idea del pensamiento como materialidad (p. 61-62).⁸ En la novela de Hoffmann, un personaje grotesco, deliberadamente paródico, llamado Pietro Belcampo o Peter Schönfeld, peluquero del

⁷ La primera traducción de la novela de Hoffmann, *L'Élixir du diable*, atribuida al autor Charles Spindler, por su traductor Jean Cohen, es de febrero de 1829 (Cf. Teichmann, 1958, p. 33). “Elixir” también remite al relato de Richard Steele, que circuló adaptado como “L'Élixir d'immortalité” [El elixir de inmortalidad], que Balzac habría transpuesto, del que no me ocupo aquí. Cf. Guise 1970, p. 57; Pankow, 2014 p. 34; Dickson, 2017, p.190-191.

⁸ Aun cuando esa idea ya está en el primer Balzac, en *Sténie ou les erreurs philosophiques* y el *Traité de la prière* (Evans, 1951, p. 36, 46-47), mi propuesta es que el fantástico hoffmanniano permite su articulación como problema narrativo y conceptual, como veremos.

monje Medardus, enuncia el poder material que poseen las ideas. Belcampo dice –en un pasaje del tercer capítulo de la primera parte– que un extraño pintor que asedia a Medardus, “es una pura idea” [“eine bloÙe Idee ist”] y que “tiene que ser posible matarlo por medio de una idea” [“muÙ er getödtet werden können, durch eine Idee”](Hoffmann, 1815, p. 240); también –en el primer capítulo de la segunda parte–, ahora ese mismo pintor afirma: “El pensamiento es el acto” [“der Gedanke ist die Tat”] (Hoffmann, 1816, p. 64).⁹ En “El elixir de larga vida” la misma idea de que el pensamiento es *ya* acto, que el pensamiento del crimen ya es su realización, está explicada en el prefacio “Al lector”, ya mencionado: el pensamiento de la herencia es materialmente el parricidio.

Si en “El elixir de larga vida” se narra el acto que es ya el pensamiento –pero no propiamente este–, en “La posada roja” [“L’Auberge rouge”] se narra la historia de la idea. El relato tiene lugar en el marco de una cena, cuando una joven comensal, “que, sin dudas, había leído los cuentos de Hoffmann y las novelas de Walter Scott”,¹⁰ pide al anfitrión que cuente “una historia alemana que nos dé mucho miedo” (Balzac, 1846b, p. 361). La historia es la del pensamiento del crimen, aquí también, como en el cuento anterior, por motivos

⁹ En “El voto” [Das Gelübde (1817)] la misma idea del pensamiento como efecto físico, como acto, se sugiere para explicar el extraño embarazo de Hermenegilda: “¿Cómo es posible que la vívida interacción del pensamiento [das lebhaftes Zusammenwirken des Gedankens] pueda tener un efecto físico [eine physische Wirkung]?” (Hoffmann, 1817, p. 308).

¹⁰ La explicitación relativa a Hoffmann y a Scott en el pedido de la joven están dirigidos a la expectativa de los lectores de la *Revue de Paris*, donde el cuento se publica por primera vez el 10 y el 27 de agosto de 1831. Balzac escribe un cuento a lo Hoffmann pero lo asigna al interés de los lectores (la joven comensal lectora) por esa literatura y por la de Scott, uniendo allí lo que constituye para él mismo un problema.

materiales, económicos: un joven oficial del ejército de Napoleón, Prosper Magnan, tiene la idea de robar “el oro y los diamantes” del empresario Walhenfer, durante la noche, en la habitación de la posada que comparten y para ello asesinarlo.

Puso un ardor extraordinario en concebir un crimen en teoría. Pensaba en la muerte del negociante y veía el oro y los diamantes con una claridad que le deslumbraba los ojos. Su corazón palpitaba. *La deliberación era ya sin dudas un crimen.* Fascinado por ese montón de oro, se embriagó moralmente con razonamientos asesinos. Se preguntó si ese pobre alemán tenía necesidad de vivir y supuso que no había existido nunca. En suma, concibió el crimen de modo de asegurarse su impunidad (Balzac, 1846b, p. 372. Mi énfasis).

Finalmente, Magnan decide no cometer el crimen, pero a la mañana siguiente se encuentra al empresario asesinado y sus riquezas robadas. Aunque no es el autor del crimen, sino su compañero, otro joven oficial de apellido Taillefer (luego convertido en banquero con el capital que obtuvo por el crimen que cometió), se sospecha de Magnan, se lo condena y se lo ejecuta. El pensamiento es material y aquí se ejecuta por intermedio del acto de otro (Taillefer), no tanto porque Taillefer tuviera el mismo pensamiento, sino porque de algún modo misterioso, “fantástico”, se lo habría comunicado, aunque no haya explicación en este sentido en el relato. La condena recae entonces sobre el que ha pensado el acto (Magnan), como si se castigara a quien lo ha hecho materialmente posible con su idea, y no sobre aquel (Taillefer) que cometió el crimen.

Balzac escribe estos dos cuentos fantásticos *à la Hoffmann*, con un objetivo que no está en los relatos del “berlinés”, pero que ha dependido de ellos. En *Los elixires del diablo*, la

afirmación de que el pensamiento es acto y que puede matar, procede de los discursos de un personaje grotesco (Pietro Belcampo) y de un personaje adverso y amenazante (el pintor) cuyo estatuto es incierto. Ambos ponen en cuestión la representación misma del mundo narrado: Belcampo por medio de su bufonería y de su burla de los principios de la fisonomía —el realismo hoffmanniano es un realismo fisonómico (Benjamin, 2015, p. 53-56)—; y el pintor por medio de la duplicación de la historia de Medardus en sus pinturas, que hacen visibles sus crímenes. Ambos socavan lo narrado y hacen de lo que aparece como realidad una consecuencia grotesca de una imaginación maligna trascendente, en un movimiento anamórfico, de constante desfiguración y refiguración (Neumann, 1998, citado por Dickson, 2017, p. 22-23). Balzac, en cambio, parte de la afirmación hoffmanniana de la materialidad del pensamiento, la reescribe en sus cuentos fantásticos, pero estudia esa afirmación para constituir un principio teórico, que permita explicarla racionalmente, en un mundo de cuya objetividad no se duda. Balzac, pues, hace de lo fantástico un problema filosófico: de aquí, el cambio de estatuto de los cuentos, de “fantásticos” a “filosóficos” y de estos a los “Estudios Filosóficos”, en los que agrupa esos relatos en diversas series parciales durante la década de 1830, antes de su formalización como categoría de *La comedia humana*, en 1842. Estudiar filosóficamente aquello que se narra como fantástico define la posición balzaciana respecto de Hoffmann, puesto que ya no se trata de la escritura de cuentos a lo Hoffmann sujetos a la demanda del mercado y a la moda (Díaz, 1993, p. 18, n. 30), sino de relatos que, si cuestionan lo “positivo” de la representación realista, lo hacen como “estudios” que problematizan conceptualmente aquello mismo que se narra.

La elaboración de una metafísica

El principio de la materialidad del pensamiento se formula en lo que Balzac llama “Teoría de la Voluntad”, en dos novelas sucesivas: primero, en *La piel de zapa* [publicada el 6 de agosto de 1831, en Gosselin et Canel –unos días antes de la publicación de “La posada roja”– con el subtítulo de “Novela filosófica”], en la que se narran los efectos que produce un fragmento de cuero de asno, que concentra en sí mismo lo “fantástico”,¹¹ sobre su poseedor, Raphaël de Valentin. La segunda formulación se despliega en la novela *Louis Lambert*, en la que no se narran los efectos de algún objeto sobrenatural sino los principios de la teoría por medio de la historia del pensador epónimo que la elabora. En la primera novela, la teoría está solo referida, comentada parcialmente por Raphaël a la condesa Foedora, y posee dos configuraciones desplazadas: la del anticuario y la de Rastignac, como veremos; en la segunda, los principios que se exponen de ella están “traducidos” por el narrador, que los adapta a su propio sistema (Balzac, 1842, p. 142-143), confiando en una memoria –ya que el *Tratado de la voluntad* de Lambert fue secuestrado y se habría vendido como papel usado–, más afectiva que científica. Así, la teoría está siempre desplazada, fragmentada, transpuesta en varios enunciadores (Klinkert, 2013, p. 52), (re)formulada en la economía de cada texto.

¹¹ Para un estudio sobre el género fantástico (del que no me ocupo aquí) de Castex a Todorov, incluido Scott, véase Pascansky (2021), y para el fantástico en “El elixir de larga vida”, Montilla Lerena (2019).

La piel de zapa retoma del cuento fantástico el objeto de poderes misteriosos, de modo que allí se concentra (como el ungüento de “El elixir de larga vida”, y como en el vino siracusano de *Los elixires del diablo*), todo aquello cuyos efectos perjudiciales no se explican racionalmente. Pero en esta novela, el objeto fantástico, la piel, deja de ser únicamente aquello que genera esos efectos para volverse la manifestación material del problema de lo que se desea, esto es, el problema de la voluntad, el poder que esta implica, sus relaciones con el saber, y las consecuencias en el propio individuo que desea y actúa. El desplazamiento del objeto fantástico como causa única de los efectos adversos hacia el problema del deseo y la voluntad diferencia esta novela de los cuentos *frénétiques*, aun cuando el misterio de la piel permanezca intacto.

Narrada como un pacto fáustico, la historia de Raphaël de Valentin, es la de un escritor que, luego de fracasar en su proyecto de publicar su Teoría de la Voluntad, termina económicamente en la miseria, por la administración errónea de su capital por parte de su padre. El fragmento de cuero que obtiene, por azar, en una tienda de antigüedades cuando está por suicidarse, transforma todos sus deseos frustrados en realidad: participa de orgías con la élite literaria, periodística y económica (la orgía está organizada por el banquero Taillefer, el asesino de Walhenfer, en “La posada roja”), se vuelve rico por una herencia inesperada de un tío, despilfarra su capital, pero aquello que paga por esos placeres es la reducción de su tiempo de vida y el perjuicio de su salud, paralelo al empequeñecimiento físico de la piel. Consecuentemente, como si se tratara de una paradoja moral, la vida de Raphaël, definida por la consecución del deseo, consiste desde entonces en no desear –vive encerrado en su hotel– lo que equivale a no

tener voluntad, porque cada deseo le acorta irresistiblemente la vida. La piel es así un objeto que pone en evidencia los efectos materiales del deseo (*vouloir*); la prueba física de que el deseo en sí mismo es *ya* cumplimiento y gasto físico. El discurso del anticuario, antes de que Raphaël se lleve la piel, distinguía, sobre esta cuestión, entre tres fuerzas: querer, poder y saber (*vouloir*, *pouvoir* y *savoir*) en una primera configuración de la teoría de la voluntad. Las dos primeras constituyen energías de gasto, pero el saber, en el discurso del anticuario, todavía puede ser una fuerza de equilibrio, un contra-gasto, en la medida en que proporciona placeres que no implican la pérdida de energía.

Así, en *La piel de zapa* lo sobrenatural queda materialmente reformulado como un problema en torno la energía física, el gasto irrecuperable y desmesurado de esta. Así, en el mismo sentido, el mal deja de ser una cuestión vinculada a lo diabólico para volverse parte del problema del goce mismo: “puede que el mal”, dice el anticuario, “no sea sino una voluptuosidad violenta. ¿Quién podría precisar el punto en que la voluptuosidad se vuelve un mal y aquel otro en que el mal sigue siendo una voluptuosidad?” (Balzac, 1846c, p. 30). Incluso, aquello que en la novela se describe propiamente como demoníaco se explica siempre como consecuencias del estado físico anímico, ya del estado de angustia antes del suicidio en la tienda de antigüedades (p. 22), ya de la ingesta en la orgía: ambos estados trastornan la percepción, y ese trastorno explica lo que aparece vinculado a lo sobrenatural, como puede leerse en la descripción de la orgía en lo de Taillefer:

Contemplar en aquel momento los salones era tanto como tener una visión anticipada del Pandemonio de Milton. Las

llamas azules del ponche coloreaban de un matiz infernal [*une teinte infernale*] los rostros de aquellos que todavía podían beber. Danzas locas, animadas de una energía salvaje, provocaban risas y gritos, que estallaban como detonaciones de fuegos artificiales. Sembrados de muertos y moribundos, el tocador y un saloncito presentaban toda la imagen de un campo de batalla [...]. Les era imposible discernir [a Raphaël y Émile] lo que hubiese de real en aquellas raras fantasías, de posible en los cuadros sobrenaturales que, sin cesar, desfilaban ante sus ojos cansados (p. 58).

Balzac no solo quita lo sobrenatural a lo fáustico, cuando no hay figura diabólica que ofrezca el pacto —el anticuario que le ofrece la piel a Raphaël es un viejo sabio que, aun con rasgos ambiguos, le advierte sobre el peligro de entregarse a los goces (p. 21-22)—, sino que lo explica por medio de otro sistema también vinculado a las energías del cuerpo, formulado esta vez por Rastignac, que este llama *Sistema de la disipación* [“*Système Dissipationnel*”] (p. 129). Es un sistema sarcástico, una versión negativa, antisocial y antimoral de la teoría de la voluntad —enunciada por el anticuario—, en una segunda configuración: es una refutación de la proposición del anticuario del saber como preservación y contra-gasto, porque el saber también demanda la liberación extrema, por medio de “violentas distracciones” (p. 132) de las energías concentradas en el trabajo intelectual. El consumo de la energía vital por el pensamiento cuando se desea, pues, como observa Evans, se aplica aquí al pensamiento mismo (Evans, p. 78). El sistema de Rastignac promueve la entrega a la *débauche*, a los goces, como una actividad contraria a la productividad y la acumulación de capital (por eso para Rastignac la disipación es un “sistema político”, Balzac, 1846c, p. 84); una vida de orgías, de apuestas de grandes cantidades de dinero, sujetas al azar

del juego; de lujos, sobre la base de deudas que se pagan con nuevos préstamos; una vida que se experimenta como un arte (“La disipación es, no hay duda, un arte como la poesía y requiere almas fuertes”), y cuyas voluptuosidades son “infernales” (p. 132). Ahora bien, como sujetos de la *débauche*, Rastignac y Raphaël, dice el narrador, encarnan a “esos personajes fabulosos que, según las leyendas, les vendieron su alma al diablo a cambio del poder de hacer mal” (p. 133). Lo fáustico balzaciano, pues, no es legendario sino, muy por el contrario, una posición política en el sistema económico y un arte de vivir poético por afuera de ese sistema. El mal es esa transgresión política y económica, carente de sobrenaturalidad. Lo fáustico denomina así un modo negativo de vivir, y suele implicar alguna “transacción político-comercial” (Vanoncini, 2019, p. 3).

Por otro lado, en *Louis Lambert* estamos ante otra exposición de los principios de la teoría. En primer lugar, hay que señalar que el héroe epónimo es, en el sentido hoffmanniano, un visionario. Los visionarios en Balzac y en Hoffmann tienen en común una percepción excepcional que les permite elaborar un conocimiento del mundo. Como se lee en la conversación que da inicio al relato de Hoffmann “La casa vacía” [“Das öde Haus”], las personas que tienen el don de la visión [*die Sehergabe*], se definen por el conocimiento que su don, un “sexto sentido” que los vincula con la percepción animal, les permite proveer. Ese conocimiento procede de una capacidad de observación de lo más insignificante en la superficie fenoménica del mundo, en lo que aparece a la vista:

[...] ese asombroso sexto sentido [de los visionarios] permite observar en toda apariencia, ya sea persona, hecho o fenómeno ese algo excéntrico para el que no tenemos

comparación en la vida corriente, por lo que lo calificamos de maravilloso. [El visionario es aquel que] ensambla objetos contradictorios [*antipodische Dinge*] y fantasea entre ellos relaciones en las que nadie piensa (Hoffmann, 1817, p. 3 y 4).

El detalle “excéntrico” que percibe el visionario y la realidad que este configura, al “fantasear” relaciones, explica y diferencia los adjetivos “maravilloso” [*wunderbar*] y “fantástico” [*wunderlich*], aun cuando se los considera términos sinónimos.¹² “Maravilloso” para Theodor –el narrador de “La casa vacía”–, es aquello “consideramos imposible, incomprendible que parece exceder los poderes conocidos de la naturaleza”. Pero “fantástico”, aclara, está constituido por “todas las expresiones de conocimiento y de deseo que no pueden ser justificadas por la razón” (p. 4). Para Hoffmann, pues, en lo fantástico hay conocimiento no racional y un conocimiento vinculado al deseo o el anhelo (*das Begehren*), a diferencia de lo maravilloso que es lo que no se puede comprender o lo imposible. Esa realidad, que el visionario compone por medio de la unión de objetos situados en las “antípodas” uno de otro –es decir, relacionando cosas que nadie vincula– es, en Hoffmann, la de un mundo espiritual, sublime y aterrador, infinito (Mayer, 2019, p. 250-252), de fuerzas malignas que actúan ocultas en la apariencia de los fenómenos. El visionario anhela conocer ese infinito y lo que expresa de él ofrece un conocimiento. El fundamento místico de la necesidad de ese conocimiento es la caída del hombre por el pecado original, que le ha vedado su acceso, como

¹² Sigo la traducción, muy pertinente a mi criterio de *wunderbar* como “maravilloso”, y de *wunderlich* como “fantástico”, de Celia Lupiani y Rafael Lupiani: Hoffmann (2016)

expone Lelio en “La casa vacía” (Hoffmann, 1817, p. 4), así como lo hace el propio Hoffmann en su texto sobre la música instrumental de Beethoven, ya que solo la música romántica da acceso al “reino de lo inmenso y lo inconmensurable” (Hoffmann, 1819, p. 68), y como lo explica también el narrador de “Don Juan” cuando interpreta la ópera homónima de Mozart como un combate de las fuerzas divinas y demoníacas (Hoffmann, 1819, p. 134). En esto, el visionario, es el que tiene el don de la visión [*die Sehergabe*] y el que ve ese reino espiritual sublime [*der Geisterseher*].

En cambio, en Balzac, el visionario Lambert, que no deja de modelarse en Hoffmann, tiene una visión que no ocurre por la observación de los signos equívocos del mundo exterior, relativos a un reino espiritual desconocido y anhelado, sino por un sueño. Lambert llega a la tesis de la materialidad del pensamiento por medio de una visión proléptica, interna: un sueño que anticipa exactamente, en todos sus detalles, el castillo de Rochambeau, el lugar que los alumnos del colegio oratorio de Vendôme –en el que Lambert y el narrador son internos–, van a visitar al día siguiente. En Balzac, esa visión no es de otro mundo contiguo y en acción en este, como en Hoffmann, sino el propio mundo. La unidad del mundo de la experiencia de videncia y el mundo de la realidad afirma un monismo balzaciano, a diferencia del dualismo que opone en Hoffmann el mundo cotidiano al mundo espiritual sublime. Balzac no niega, pues, lo espiritual –como puede notarse en sus textos místicos “swedenborgianos”, *Séraphîta* y “Los proscritos”, que Balzac reedita, junto con Lambert, en *El libro místico* [*Le livre mystique*] (1835)–, pero repone las causas materiales de sus manifestaciones, las vincula a la materia del cuerpo; y al materializar lo espiritual lo hace pertenecer al propio mundo humano.

A partir del sueño proléptico, Lambert indaga las causas de la posibilidad misma de esa experiencia para hallar en ellas sus principios generales: “[Lambert] supo deducir”, del episodio de la visión, dice el narrador, “todo un sistema, valiéndose, como en otro orden de cosas hiciera Cuvier, de un fragmento de idea para reconstruir toda una creación” (Balzac, 1842, p. 140). El sistema es, pues, *more científico* —ya que sigue el modelo de la historia natural de Georges Cuvier— como lo es el sistema mismo de *La comedia humana*, tal cual está expuesto en su Prefacio [*Avant-Propos*]. Ese mismo modo científico del conocimiento se diferencia del de los visionarios de Hoffmann en que este es predominantemente cognitivo y el de Balzac, epistémico (Mayer, p. 252; Klinkert, p. 52). Lambert, por la visión del castillo de Rochambeau, se plantea la pregunta relativa a la percepción de aquello que no está presente ni ocurre en el mismo tiempo y lugar en que él está situado en el momento de la videncia. Como con los visionarios de Hoffmann, la videncia permite, y realiza en la visión misma, una alteración de las leyes materiales, de las fronteras de la vigilia y el sueño, del espacio y el tiempo. Pero el visionario balzaciano, a diferencia de los de Hoffmann, toma la experiencia para estudiarla y sistematizarla como teoría, mientras que los últimos dejan de indagar (dejan de narrar) una vez descifrados los signos de la presencia del mundo espiritual adverso.

Lambert, en cambio, sistematiza cuando se pregunta por esa separación entre el cuerpo y el espíritu, cuando atribuye una “facultad locomotiva” al espíritu con “efectos equivalentes a los de la locomoción física”, y afirma que “tenemos facultades internas independientes de las leyes físicas externas” (Balzac, 1842, p. 140). Lambert critica el dualismo espíritu/cuerpo para plantear que esos fenómenos espirituales que comprendemos

como escisión de dos naturalezas no son sino parte de una misma naturaleza, conformada por “cualidades íntimas y perfectibles” de que estamos dotados, “cuyo ejercicio y cultivo producen en nosotros fenómenos de *actividad, penetración y visión* no observados todavía”, como ocurre en efecto con las experiencias visionarias (p. 141, mis énfasis). Todo el misterio de los fenómenos fantásticos o maravillosos, propio de los cuentos de Hoffmann, quedan comprendidos, en Balzac, como parte de una acción material ejercida por esas cualidades internas del individuo. En consecuencia, lo que en principio Lambert comprende por la fisicidad del espíritu, su “facultad locomotiva”, es la acción de una de esas cualidades internas, que le permite elaborar el principio mayor del *Tratado de la voluntad*: la materialidad del pensamiento cuyo medio es la voluntad.

Para Lambert el pensamiento es un “volumen de energía” que, como se narra en los textos que hemos estudiado, es ya acto. Su teoría expone, en la versión que de ella ofrece el narrador, que tanto la voluntad como el pensamiento que ella hace posible forman parte de la materia orgánica del cuerpo, conforman un “misterioso conjunto de fibrillas” (p. 146). Lambert afirma incluso que la electricidad puede ser la base de un fluido del que emanan las ideas y “voliciones” (las ideas en tanto productos del pensamiento y las voliciones en tanto los de la voluntad), fluido que define la fisonomía de los cuerpos. Ahora bien, la proposición de la electricidad como vehículo fluido, la afirmación de Raphaël, en *La piel de zapa*, de que la voluntad es una “masa fluida” (Balzac, 1846c, p. 89), remiten a una idea —propia de la episteme de la época— de una dinámica energética que recorre los cuerpos y los comunica, y que procede de la divulgación del “magnetismo animal” de Franz Anton Mesmer, que Balzac y Hoffmann comparten (Dickson,

2017, p. 9, 18). Pero allí donde en Hoffmann esa comunicación magnética entre cuerpos podría explicar el efecto que ejercen las fuerzas demoníacas (Hoffmann, 1817, p. 49), en Balzac explica *more* científico el poder de la voluntad y el pensamiento; incluso el pensamiento de un hombre, cualquier hombre, que cuando concentra y dirige ese poder, “puede modificarlo todo a su gusto respecto de la Humanidad” (Balzac, 1846c, p. 89).

Por ese enorme poder (político, social, moral) que posee la voluntad, debe comprenderse la posición que la narración de sus actos y la exposición de sus principios posee en *La comedia humana*, como “Estudios Filosóficos”. En tanto narración de ese poder, Balzac concibe esos textos como la fundamentación metafísica del sistema de *La comedia humana*, en la medida en que allí se encuentran las *causas* de aquello que se narra en los “Estudios de Costumbres” como *efectos* de esas causas. Así, la parte más extensa de *La comedia humana*, que se articula en seis Escenas (vida privada, vida parisina, vida de campo, vida militar, vida política, vida de provincia) narra historias cuyos fundamentos metafísicos, cuya inteligibilidad, residen en ese poder desmesurado, manipulable y a la vez incontrolado de la voluntad, narrado en los “Estudios Filosóficos”.

Ese poder, por la irresistibilidad que posee y por el dominio que ejerce, se parece al que actúa en la fuerza espiritual demoníaca en el mundo hoffmaniano. En este sentido, el poder de la voluntad puede leerse como una transposición materialista monista de esa misma fuerza espiritual. Esa fuerza demoníaca propia de los relatos fantásticos ha sido así transformada, materializada, reinventada al punto de desconocer en el sistema mismo de la *La comedia humana* su presencia, aunque ha dependido, en el impacto que ejerce

sobre las vidas, en el modo en que las pauta e incluso las determina, en todo de ella. En consecuencia, la incomodidad con lo fantástico hoffmanniano ha orientado una reformulación conceptual, filosófica, que expulsa ese fantástico y a la vez, no obstante, lo contiene.

Bibliografía

Balzac, Honoré de (1846c), *La Peau de chagrin*, Paris: Furne, Dubochet et Cie, Hetzel et Paulin. Recuperado 12/8/2023 de <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/balzac/navigate/74/1/>

Balzac, Honoré de (1846b), “L’Auberge rouge”, Paris: Furne, Dubochet et Cie, Hetzel et Paulin. Recuperado 30/8/2023 de <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/balzac/navigate/69/1/>

Balzac, Honoré de (1846), “L’Élixir de longue vie”, Paris: Furne, Dubochet et Cie, Hetzel et Paulin. Recuperado 29/8/23 <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/balzac/navigate/70/1/>

Balzac, Honoré de (1842), *Louis Lambert*, Paris : Furne, Dubochet et Cie., Hetzel et Paulin. Recuperado 31/8/2023 de <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/balzac/navigate/27/1/>

Balzac, Honoré de (1839), *Une fille d’Ève*, Paris: Hippolyte Souverain, recuperado el 5/6/2023 de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113380x/f3.item>

Benjamin, Walter (2015), “El Berlín demoniaco”, en *Radio Benjamin*, Madrid: Akal, p. 51-56.

Díaz, José-Luis (1993), “De l’artiste à l’écrivain où comment devenir l’auteur de *La Comédie humaine*?”, en Claude Duchet, Isabelle Tournier, *Le « Moment » de La Comédie humaine*, Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, p. 113-135. Recuperado el 10/9/2023, de <https://books.openedition.org/puv/1628>

Dickson, Polly Letitia (2017), *The Stakes of Mimesis: Tracing Narrative Lines in the Works of E. T. A. Hoffmann and Honoré de Balzac*, Cambridge: University of Cambridge, Wolfson College, mimeo.

Evans, Henri (1951), *Louis Lambert et la philosophie de Balzac*, Paris: José Corti.

Guise, René (1970), “Balzac, lecteur des ‘Élixirs du diable’”, *L’année balzacienne*, 1, p. 57-67.

Hagen, Kirsten von (2012), “Trangression und Transformation. E. T. A. Hoffmann, Balzac und die Oper als Schauraum”, en Bernd Kortländer, Hans T. Siepe (Hrsg.), *Balzac und Deutschland-Deutschland und Balzac*, Tübingen: Narr Francke Attempto.

Hoffmann, E. T. A. (1815), *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Merdardus, eines Capuziners. Erstel Teil*. Berlin: Duncker und Humblot. Recuperado

19/7/2023 de https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/hoffmann_elixiere01_1815?p=7

Hoffmann, E. T. A. (1816), *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Merdardus, eines Capuziners. Zweiter Teil*, Berlin: Duncker und Humblot. Recuperado el 19/7/2023 de https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/hoffmann_elixiere02_1816?p=7

Hoffmann, E. T. A. (1819), *Fantasiestücke in Callot's Manier – Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Erster Teil*, Bamberg: Kunz. Recuperado el 29/7/2023 de https://de.wikisource.org/wiki/Beethovens_Instrumental-Musik

Hoffmann, E. T. A. (1817), *Nachtstücke, Zweiter Teil*, Berlin: Realschulbuchhandlung. Recuperado el 20/7/2023, de https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/hoffmann_nachtstuecke02_1817?p=7

Hoffmann, E. T. A. (2016), *Nocturnos*, Madrid: Alianza. Trad. Celia Lupiani y Rafael Lupiani.

Klinkert, Thomas (2013), “Science, mysticisme et écriture chez Balzac («La Peau de chagrin », et « Louis Lambert ») », *L'Année balzacienne*, 14, p. 41-53.

Mayer, Paola (2019), *The Aesthetics of Fear in German Romanticism*, Montreal: McGill-Queen's University Press.

Montilla Lerena, María Emilia (2019), “Destrucción y poder: lo fantástico en ‘L'Élixir de longue vie’”, de Honoré de Balzac”, en *Revista de Literaturas Modernas*, 49, 2, p. 75-110.

Neumann, Gerhard (1998), “Anamorphose. E. T. A. Hoffmanns Poetik der Defiguration”, en Andres Kahlitz y Gerhard Neumann, *Mimesis und Simulation*, Freiburg im Breisgau: Rombach.

Pankow, Egard (2004), “Literatur – Geschichte: Honoré de Balzac und E.T.A. Hoffmann und die Genese von Traditionen im ‘Élixir de longue vie’”, en *Arcadia: International Journal for Literary Studies*, 39, 1, p. 27-54.

Pascansky, Gabriel D. (2021), “Introducción. Sir Walter Scott como crítico literario”, en Walter Scott, *Acerca de lo sobrenatural en composiciones de ficción, y particularmente en las obras de Ernest Theodore William Hoffmann*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, p. 7-29.

Preston, Dargan E. (1934), “Scott and the French Romantics.” *PMLA*, vol. 49, no. 2, 1934. Recuperado el 21/12/2015 de <http://www.jstor.org/stable/458180>

Scott, Walter (1887), *Essays on Chivalry, Romance and the Drama*, London: Frederick Warne.

Scott, Walter (2021), *Acerca de lo sobrenatural en composiciones de ficción, y particularmente en las obras de Ernest Theodore William Hoffmann*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.

Teichmann, Elizabeht (1958), *La Fortune de Hoffmann en France*, Chicago, Illinois: mimeo.

Tournier, Isabelle (s/f), "La Peau de chagrin", recuperado el 22/08/2023 de https://www.maisondebaltac.paris.fr/vocabulaire/furme/notices/peau_de_chagrin.htm

Tranchida, Robert (s/f), "L'Élixir de longue vie", recuperado el 22/08/2023 de https://www.maisondebaltac.paris.fr/vocabulaire/furme/notices/elixir_de_longue_vie.htm.

Vanoncini, André (2019) "De Goethe à Balzac: mythes et mitages du pacte", *Fabula / Les colloques*, « Goethe, le mythe et la science. Regards croisés dans les littératures européennes », recuperado el 15/8/2020 de <http://www.fabula.org/colloques/document6201.php>.

Emilio Bernini es Doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires) y Profesor Adjunto Regular de la cátedra Literatura del Siglo XIX de la misma Facultad. Publicó *El método Rousseau. Un dinamismo de los conceptos* (Las Cuarenta); *El siglo de la Revolución. Teatralidad, Secularización, Lenguaje Nuevo* (Santiago Arcos); una edición crítica de *Lo Rojo y lo Negro*, de Stendhal (Corregidor); tradujo y anotó el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* (Colihue) y la *Carta a D'Alembert*, de J.-J. Rousseau (Arcis-Lom). Actualmente dirige el proyecto de investigación UBACyT "La novela del siglo XIX y las imágenes" y prepara una edición de *Ilusiones perdidas*, de H. de Balzac (Colihue). También estudia el lenguaje audiovisual.



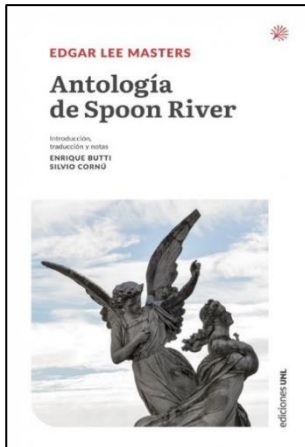
RESEÑAS

Masters, Edgar Lee (2023). *Antología de Spoon River*. Santa Fe, Ediciones UNL. 312 pp. ISBN: 978-987749412-9

Fabrizio Welschen

 <https://orcid.org/0009-0007-8996-0014>

Universidad Nacional del Litoral
fabrizio_welschen@outlook.com
Argentina



Bajo el sello de la editorial de la Universidad Nacional del Litoral, en el 2023 asistimos a una renovada invocación a voces espectrales. Se trata de la publicación de una nueva traducción de un clásico de la literatura estadounidense: la *Antología de Spoon River* (1914) de Edgar Lee Masters, a cargo de Enrique Butti y Silvio Cornú.

Tal como la haría unos años después Sherwood Anderson en su libro de cuentos *Winesburg, Ohio* (1919), en el cual las narraciones que integran el volumen manifiestan distintos aspectos –en general, miserias y frustraciones– de la vida en comunidad en la ficticia localidad, Masters propone un poemario en el que los 244 poemas que lo integran ilustran, desde diferentes puntos de vistas, los avatares de una pequeña sociedad en el Medio Oeste de Estados Unidos. Pero a diferencia de Sherwood Anderson, quien al escribir desde la

narrativa encontró más oportuna la narración omnisciente para plasmar la impronta coral de su proyecto, Masters hace reposar el carácter plural de su poemario en distintos “yo” líricos. Más concretamente, en los epitafios inscritos en las lápidas debajo de las cuales reposan los muertos de Spoon River. Así, algunos epitafios, cuya formulación representan la voz de los muertos, le cuentan a los lectores un determinado episodio de su vida en el que, tal como observan Butti y Cornú en la Introducción a esta edición, se encuentra cifrado el destino del personaje. La conjunción de estas voces hace trascender los puntos de vista (particulares y subjetivos) de los muertos para terminar plasmando una representación cabal de la vida en sociedad en Spoon River. A propósito de esto, se podría mencionar los casos de los poemas “Tom Merrit”, “La señora Merrit” y “Elmer Karr”, cuya conjunción permite reconstruir una historia de triángulo amoroso que deviene en crimen y que luego termina convirtiéndose en un relato de redención. O el caso del diálogo establecido entre los poemas “Elsa Wertman” y “Hamilton Greene”, gracias al cual el lector descubre que el segundo, prominente personalidad de la vida pública de Spoon River, es, en realidad, hijo de la primera, una humilde inmigrante alemana que queda embarazada del Sr. Greene padre mientras se encuentra a su servicio. Frente a esto, el lector no puede menos que esbozar una sonrisa irónica cuando la voz del fallecido Hamilton Greene proclama que esa elocuencia que le ha permitido escalar posiciones dentro de la política local ha sido heredada de su madre (refiriéndose, sin saberlo, a quien en verdad es su madre adoptiva).

Muchas de las problemáticas que signan las vidas de los personajes no se circunscriben a una geografía y a una época determinada. De este modo, el verso libre que Masters le imprime a su poemario para así realizar un vasto fresco de la

vida en comunidad en el ficticio Spoon River se constituye, a su vez, en una oportunidad para reflexionar acerca de la condición humana.

Si hay algo que caracteriza a esta nueva traducción de la *Antología de Spoon River* es la intención de transparentar que los poemas de Edgar Lee Masters no se tratan simplemente de narraciones en verso, una impresión errónea al que podría inducir el empleo del verso libre llevado a cabo en el poemario. Ejemplo de esto lo podemos encontrar en el poema “La Sra. Kessler”, una pieza representativa del conjunto ya que a través de la voz de la lavandera del pueblo se pone sobre el tapete la cuestión de la intimidad de los habitantes del lugar. En el inglés original de este poema podemos encontrar los siguientes versos: “And I supported the family by washing,/ Learning the secrets of all the people/ From their curtains, counterpanes, shirts and skirts” (Masters, 1998). En otras traducciones al español, la enumeración de objetos con los que la lavandera Kessler trabaja, y a través de los cuales accede a los secretos de sus clientes, incluye, al final, “faldas”. Es decir, la traducción, literal y correcta, de “skirts”. Sin embargo, en la traducción de Butti y Cornú se opta por tomar una pequeña licencia para así traducir el verso de la siguiente manera: “Mientras tanto yo mantenía a la familia lavando ropa,/ conociendo los secretos de todo el mundo/ a través de sus cortinas y colchas y camisas y calzones” (Masters, 2023: 161). La decisión de cambiar “falda” por “calzones” responde a la intención de reproducir la aliteración que se encuentra presente en el original: en el verso en inglés se asemejan, por un lado, los sonidos de “curtains” y “counterpanes” y, por el otro lado, de “shirts” y “skirts”. En tanto que en la traducción la repetición de un mismo sonido se logra con el uso de las palabras “cortinas” y “colchas”, “camisas” y “calzones” (que reemplaza a la disonante

“faldas”). En este cambio realizado por los traductores se construye una aliteración análoga, manteniendo la disposición poética de las palabras de manera parecida a como las pensó Masters y, a la vez, como en el original, se preserva el plano semántico al hacer que todos los elementos mencionados en la enumeración remitan a la intimidad de las personas. De esta manera, en casos concretos como estos encontramos, a propósito, la relación entre original y traducción, uno de los supuestos sobre los que Walter Benjamin se detiene en su texto “La tarea del traductor”:

Ninguna traducción sería posible si su aspiración suprema fuera la semejanza con el original. Porque en su supervivencia –que no debería llamarse así de no significar la evolución y la renovación por la que pasan todas las cosas vivas– el original se modifica (Benjamin, 2010: p. 114).

En definitiva, una versión actual del poemario de Edgar Lee Masters se presenta como una doble oportunidad para el lector. La oportunidad de conocer un clásico de la literatura del siglo pasado, en el caso de que no se lo haya leído antes, y la oportunidad de visitar este libro bajo un nuevo y cuidadoso trabajo de traducción, en el caso de que ya se haya incursionado entre las lápidas del cementerio.

Referencias

Benjamin, Walter (2010). “La tarea del traductor” en *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Masters, Edgar Lee (1998). *Spoon River Anthology*. Project Gutenberg, April 1, 1998, <https://www.gutenberg.org/cache/epub/1280/pg1280-images.html#chapK04>

Fabrizio Welschen es Licenciado en Letras por la Universidad Nacional del Litoral. Actualmente realiza el Doctorado en Humanidades con orientación en Letras (UNL) con una investigación sobre el narrador no confiable. Se desempeña como profesor en las cátedras de Literaturas Germánicas y Literatura Francesa e Italiana (UNL).

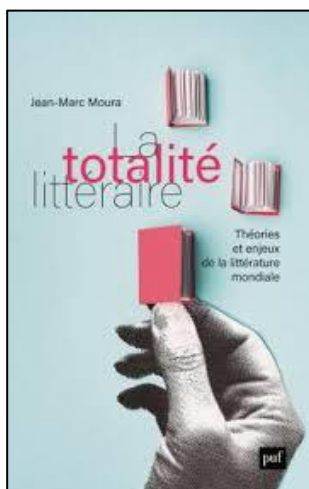
Moura, Jean-Marc (2023). *La totalité littéraire; Théories et enjeux de la littérature mondiale*. París, Presses Universitaires de France. 283 pp. EAN 9782130850618



Lía Mallol de Albarracín

 <https://orcid.org/0009-0002-9463-7143>

Universidad Nacional de Cuyo,
Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Literatura Comparada
liamalloldea@gmail.com
Argentina



Comparatista cabal, Jean-Marc Moura encara en *La totalité littéraire* un estudio erudito que es al mismo tiempo balance y reflexión sobre este recorte epistemológico bastante problemático denominado “literatura mundial”. La propuesta es ambiciosa y el propio autor reconoce las dificultades y limitaciones que no ha podido resolver (desequilibrio en la elección de textos ejemplificadores, aspecto experimental del proyecto). Sin embargo, ofrece una obra estimulante que dialoga con multiplicidad de teóricos y críticos de la literatura y que abre interesantes perspectivas de análisis; sin pretender agotar el objeto de estudio ni las discusiones que suscita, alienta al lector a abordar

conscientemente esta “totalidad literaria” tan anhelada como difícil de asir.

El estudio de J-M Moura, abundantemente nutrido de citas bibliográficas y de ejemplos, se organiza en cinco vastos capítulos que responden a lo que el autor entiende son los grandes desafíos que enfrenta una idea actual de literatura mundial: la cuestión de las lenguas y la determinación del campo de estudio; modos de aproximarse a esta pretendida totalidad tanto en el pasado como en el presente; equivalencias conceptuales y terminológicas; nuevas tematizaciones tanto desde la espacialidad como desde la temporalidad; la pluralidad de centros que permiten hacer una historia del problema y, finalmente, el aspecto de la lectura.

La Introducción se abre con dos epígrafes –uno de G. Genette y otro de C. Guillén– que de inmediato nos ponen en guardia sobre lo que leeremos... En efecto, el primero constituye una afirmación de que la literatura ya no es francesa sino mundial; pero el segundo declara imposible y demencial la idea de sumar todas las literaturas nacionales. Seguidamente, la oración inicial del presente estudio, una humorada del propio autor: “Una de las grandes ventajas de la literatura mundial es que se puede leer más o menos cualquier cosa sin temor a alejarse del tema”.¹ No obstante, J-M Moura encara el asunto con seriedad, alentado por la idea –que encuentra *a priori* excelente e incuestionable– de una literatura verdaderamente sin fronteras. En el contexto actual de profunda transformación y efervescencia internacional, contexto en el

¹ *L'un des grands avantages de la littérature mondiale, c'est qu'on peut lire plus ou moins n'importe quoi sans craindre de sortir du sujet.* (Moura, 2023, p.9). Todas las traducciones me pertenecen.

que ya destacan proyectos de estudio con visión de conjunto del fenómeno literario (tanto desde la crítica, la teoría y la historia como desde la producción, circulación y la enseñanza), el autor reconoce que los debates sobre la globalización de la literatura tan presentes en el espacio académico anglófono no tiene en el ámbito francés la misma repercusión y se propone remediarlo ofreciendo esta obra que es al mismo tiempo un panorama teórico y una apuesta en favor de un abordaje mundial de la literatura pues, como observa: “la literatura mundial no es un proyecto lejano, menos aún una utopía, es lo que nos pasa e importa dar cuenta de ello”.²

Ahora bien, si por literatura mundial debe entenderse la totalidad de textos de todo tiempo y lugar más o menos ligados a la idea de literatura, el objeto de estudio se torna no sólo enorme e inabordable sino impreciso; en efecto, primero que nada, se impone tanto una definición de literatura como de mundo. Es por ello que J-M Moura parte de un recorte basado en una concepción de la literatura mundial como orden textual desde el cual reflexionar e intercambiar ideas y proyectos; un corpus sin duda vasto pero compartido y que permita cierta estructuración: “Hablar de literatura mundial no es construir una teoría del significado único de literatura, sino proponer la descripción de una organización de concepciones múltiples”.³

La intención del libro, precisa su autor en la Introducción, es la presentación crítica de grandes trabajos inspirados en la idea

² [...] *la littérature mondiale n'est pas un projet lointain, encore moins une utopie, elle est ce qui nous arrive et dont il importe de rendre compte.* (Moura, 2023, p.11).

³ *Parler de littérature mondiale, ce n'est pas construire une théorie de la signification unique de la littérature, mais proposer une description de l'agencement de conceptions multiples.* (Moura, 2023, p.18).

de literatura mundial y las renovaciones metodológicas que estos proponen. Su objetivo más acuciante es la descentralización, “provincializar Europa”⁴, es decir sacudir las categorías analíticas y posiciones tradicionales a fin de evitar caer en términos y perspectivas exclusivamente europeos, tal como ha ocurrido hasta ahora.

En un primer capítulo titulado “Lenguas y disciplinas” [*Des langues et des disciplines*], J-M Moura aborda la noción de mundialización⁵ –que, afirma, llega a la literatura desde las ciencias sociales– desde las perspectivas lingüística y disciplinar. Acerca del peso lingüístico, la constatación inicial y evidente es que la lengua constituye el primer elemento que debe tener en cuenta todo estudio literario. Al respecto, el autor hace notar que no existe ninguna correspondencia entre fronteras nacionales y lingüísticas y que existen lenguas más habladas que otras; a su vez, las mismas establecen distintos grados de relación entre ellas siendo el inglés el idioma “hipercentral” que vehiculiza la mayor parte de los vínculos entre los habitantes del planeta (Moura, 2023, p.26). La constatación lleva a examinar la función de los autores bilingües y de los traductores dentro de un “sistema transnacional de las traducciones” (p.27) donde también se

⁴ “provincialiser l’Europe” (Moura, 2023, p.18). Las comillas son del propio autor.

⁵ “Globalización” es el término más comúnmente empleado en el ámbito hispanófono. Pero prefiero traducir “mundialización” para respetar la idea de mundo como planeta que subyace en el enfoque del autor. También por parecerme la palabra más apropiada para ajustarse a la traducción de otras referencias y relaciones que se mencionarán más adelante, como el término goetheano *Weltliteratur*, por ejemplo, que al castellano se traslada habitualmente como “literatura mundial”.

verifica la existencia de “lenguas *mundializantes*”⁶ (p.33) en medio de un sistema desequilibrado que, al favorecer una lengua dominante, privilegia algunas literaturas en detrimento de otras.

En cuanto a la perspectiva disciplinar, J-M Moura dedica un segundo apartado del primer capítulo a revisar los conceptos *Weltliteratur*, *World Literature* y *Littérature générale et comparée*. Se aboca a hacer la historia de las reinterpretaciones sucesivas de esta idea nacida de Goethe señalando las similitudes y divergencias entre los términos, el prestigio y la fortuna de cada uno, sus limitaciones, su actualidad y sus actualizaciones. Ofrece, al final, una lista de producciones científicas referidas a estos términos en los últimos 40 años, títulos que manifiestan la productividad de la tentativa de redefinición del objeto de estudio y que solo tienen en común la crítica al eurocentrismo y al nacionalismo metodológico. Para Moura es otra de las manifestaciones de la perpetua crisis que enfrenta la literatura comparada como disciplina y sostiene que detrás de la aparente unidad de la idea de mundialización el interés reside en la gran diversidad de lecturas que los trabajos ofrecen, la elección de corpus literarios y la periodización que proponen. Introduce, además, nuevos términos vecinos de los ya reconocidos, como “república mundial de las letras”, “literatura-mundo en francés” o “biblioteca mundial” (Moura, 2023, p.47); ante tanta variedad, toma la siguiente resolución: “Hablaré de literatura mundial precisando en cada oportunidad el alcance y el contexto de la acepción dispensado de emplear los términos en su lengua original cuando reenvían a prácticas

⁶ El neologismo y la cursiva son del autor.

nacionales específicas (como lo veremos con la *world literature* estadounidense)".⁷

Es lo que hace a partir del segundo capítulo titulado "Acercamientos a la totalidad literaria" [*Approches de la totalité littéraire*] donde distingue cuatro grandes intentos de abordar tal totalidad: un abordaje patrimonial, la "*world literature*", las búsquedas de una estructura de conjunto y la historia literaria del tiempo presente. Todas, a su juicio, tentativas conscientes del problema de la inequidad producida por el peso de algunas lenguas sobre otras y las dificultades de la traducción, problema que tratan de remediar o al que se acomodan, produciendo así hipótesis, métodos y análisis diversos a partir de un corpus de amplitud variable.

En relación con el abordaje patrimonial, J-M Moura hace referencia a algunos intentos de catalogación de "una inmensa colección que constituiría el patrimonio literario del mundo"⁸ tal como los ambiciosos proyectos de la ONU, de la UNESCO y de la Biblioteca del Congreso, modelos todos conflictivos según explica el autor.

Sobre la *world literature* –Moura conserva adrede el apelativo en inglés para resaltar su carácter específicamente estadounidense– hace notar que su origen como práctica universitaria tendiente a iniciar al estudiantado en conocimientos básicos sobre su herencia cultural y la literatura

⁷ *Je parlerai de littérature mondiale en précisant chaque fois la portée et le contexte de l'acception, quitte à utiliser les termes dans leur langue originale lorsqu'ils renvoient à des pratiques nationales spécifiques (comme nous le verrons avec la world literature étasunienne).* (Moura, 2023, p.47).

⁸ [...] *une immense collection qui constituerait le patrimoine littéraire du monde* (Moura, 2023, p.50).

europea, conduce al hecho de que “la *world literature* explora un mundo traducido y presentado en inglés”.⁹ El autor deja entrever sus prevenciones, desde la puesta en duda de la originalidad de la propuesta hasta su calificación de proyecto quimérico, y dedica un apartado particular a las objeciones comparatistas de Emily Apter quien, junto con otros críticos, destaca el riesgo que subyace en el proyecto de la *world literature*: transformarse, en palabras de Moura, en “una nueva teodicea que desprecie la singularidad de perspectivas, el trabajo sobre la lengua y la diferencia o desigualdades culturales en nombre de una conciliación omnipotente”.¹⁰

En cuanto a la búsqueda de una estructura de conjunto –perspectiva que el autor considera desdeñada tanto por el abordaje patrimonial como por la *world literature*– evoca y describe otras propuestas que intentan dar cuenta del proceso de mundialización literaria como totalidad. En primer lugar, *La República mundial de las Letras*, obra de Pascal Casanova que traza una cartografía del espacio transnacional de la literatura mundial a partir del concepto de campo literario surgido en el siglo XVI, y que no sólo constata la centralidad de París como capital literaria durante el siglo XIX sino también las desigualdades en la circulación de la literatura, lo que conduce al estudio de dominios literarios transnacionales. En segundo lugar, J-M Moura se refiere a otros dos “sistemas-mundo” [*système-monde*] (Moura, 2023, p.72) que, a lo estrictamente literario, suman aspectos socio-económicos: uno es el

⁹ [...] *la world literature explore un monde traduit et présenté en anglais...* (Moura, 2023, p.56)

¹⁰ [...] *une nouvelle théodicée négligeant la singularité des perspectives, le travail sur la langue et la différence ou les inégalités culturelles au nom d’une conciliation omnipotente.* (Moura, 2023, p.66).

“colectivo de Warwick” o WRC (Warwick Research Collective), colectivo que no entiende el mundo de la literatura como un espacio donde circulan más o menos libremente textos nacidos en cualquier parte del globo, sino como un espacio ciertamente cosmopolita pero de relaciones éticas atento a las implicancias literarias y culturales de un desarrollo desigual de las partes. Otro “sistema-mundo” que también ofrece resistencia a las desigualdades culturales y apela a la concientización del lectorado son los estudios literarios poscoloniales, que brindan, en un proyecto de liberación colectiva, prácticas alternativas originadas en tradiciones no occidentales.

Un último tipo de acercamiento a la totalidad literaria propuesto por J-M Moura es la historia literaria del presente, ya que, según el autor, “la mundialización es un fenómeno propiamente contemporáneo, una ruptura histórica cuyas consecuencias planetarias apenas empezamos a medir”.¹¹ En este apartado se abordan dos constataciones absolutamente actuales: la formación de un mercado mundial de la edición, que apunta a un público internacional, y la intencionalidad de algunos escritores de crear obras novedosas que tematizan el fenómeno de la mundialización a través, por ejemplo, de personajes cosmopolitas y plurilingües que realizan recorridos transnacionales. A estos fenómenos de actualidad cabe sumar otro tipo de trasposición de fronteras, en este caso multimedial (libro, imagen, cine, Internet) que viene a desdibujar y complejizar la noción de literatura, aún más la de literatura mundial... En este contexto de sutilezas y equilibrios

¹¹ [...] *la mondialisation est un phénomène purement contemporain, une rupture historique dont nous commençons à peine de mesurer les conséquences planétaires.* (Moura, 2023, p.83)

inestables, el autor previene contra el olvido de que nos encontramos frente a soluciones provisionales siempre sometidas a la posibilidad de ser superadas por otras¹².

El tercer capítulo del libro que estamos reseñando, capítulo titulado “Discontinuidades y planos de equivalencia” [*Discontinuités et plans d’équivalence*], es un intento de “salir del etnocentrismo para enfrentar un corpus gigantesco”.¹³ Confrontar textos de origen diverso y distante supone, al mismo tiempo, relacionar dos ontologías diferentes. De ahí la necesidad de abordar, en términos de J-M Moura, “paisajes ontológicos” (p.105) que él entiende constituidos por la dimensión de lo religioso (“Las religiones son uno de los ejes diacrónicos más sólidos de la humanidad”¹⁴) y por una ecología de la literatura capaz de atender la interacción de distintas formas (orales y escritas, incluso tecnológicas y numéricas) a través de distintos tiempos y espacios.

En este capítulo sobre continuidades y equivalencias se aborda igualmente el problema de los géneros literarios, el cual comienza, según constata Moura, cuando se intenta relacionar formas pertenecientes a culturas diversas y, sobre todo, abstraerse de las categorías europeas. Siempre con un criterio provisional, J-M Moura discierne cuatro grandes tipos genéricos

¹² *Dans tous les cas, la difficulté d’aborder un corpus aussi vaste fait apparaître la littérature mondiale comme une étude sur le fiel, sans cesse menacé de basculer dans le vide théorique.* (Moura, 2023, p.104).

¹³ *Quelle que soit l’approche adoptée, la littérature mondiale appelle la construction des plans d’équivalence surmontant les discontinuités sans nombre qui apparaissent dès que nous nous proposons de sortir de l’ethnocentrisme pour nous confronter à un corpus gigantesque.* (Moura, 2023, p.105).

¹⁴ *Les religions sont l’un des axes diachroniques les plus solides de l’humanité...* (Moura, 2023, p.108).

y propone la siguiente clasificación: hipergéneros, géneros de autor, géneros de lectores y configuraciones genéricas impuestas por el mercado editorial. El autor desarrolla y ejemplifica estos conceptos ampliamente y dedica un apartado particular a la epopeya y a la épica que, en su opinión, no sólo constituyen el ejemplo de continuidad genérica más largo sino más duradero, siendo en la actualidad uno de los géneros más cultivados y vendidos internacionalmente.

La problemática de la oralidad también es abordada en este tercer capítulo, en un intento de volver a plantear su envergadura y su riqueza en una discusión sobre literatura, tanto más cuanto su relación con la escritura es un interesante (y necesario) aspecto que atender.

El capítulo cuatro se titula “Espacios-tiempo” [*Espaces-temps*] y se refiere a las categorías de espacialidad y de temporalidad de urgente revisión crítica, atendiendo al hecho de que cada abordaje de la literatura mundial parte de su propia y específica selección de coordenadas geográficas y cronológicas. Entre los análisis de perspectiva global sobre el espacio, J-M Moura destaca los estudios que llama marítimos y que “abordan los océanos, las islas, los archipiélagos y los litorales, tanto como los navíos” y que “devuelven su importancia a las novelas de aventura en el mar como a las circulaciones literarias intercontinentales”.¹⁵ El autor traza, pues, una historia literaria transatlántica de obras y movimientos intelectuales y literarios que operan como

¹⁵ *Les études maritimes, abordant les océans, les îles, les archipels et les littoraux aussi bien que les navires, rendent leur importance aux romans d’aventures en mer comme aux circulations littéraires intercontinentales...* (Moura, 2023, p.142)

articulación entre varias de las literaturas y culturas pertenecientes a los tres continentes bordeados por el Océano Atlántico; un claro ejemplo es el movimiento de la Negritud que vincula América y África a través de Aimé Césaire (de Martinica), Léon Gontram Damas (de Guayana Francesa) y Léopold Sédar Senghor (de Senegal).

También en relación con las espacialidades expone Moura acerca de las “-fonías”, grandes espacios lingüísticos o “archipiélagos literarios” (p.147) supranacionales de importancia variable, a menudo policéntricos y más o menos homogéneos constituidos por conjuntos de países o de individuos que hacen uso de una misma lengua. Se explaya particularmente sobre el archipiélago francófono que tan bien conoce por ser su espacio de origen. Y estudia con detenimiento un espacio poco explorado hasta ahora pero de creciente importancia: el de la lengua y la literatura chinas, deteniéndose—a modo de ejemplo— en la obra de Gao Xingjian, Premio Nóbel de Literatura del año 2000. Este apartado sobre espacialización se cierra con la referencia a la capacidad de la literatura de identificar nuevos sujetos colectivos en el seno de la diversidad cultural planetaria y sus tentativas de modificar el orden del mundo.

Pasando al problema de la temporalidad, el autor advierte la dificultad de periodizar las aproximaciones a la literatura mundial por ser tan difícil dejar de lado el criterio cronológico europeo tradicional. Apela a la necesidad de subvertir el tiempo teleológico occidental y reemplazar el tiempo lineal para poder acceder a realidades alternativas y experiencias diferentes. Dedicar algunas páginas al modelo de división del tiempo entre antigüedad y modernidad y la relación que se establece entre el problema de la periodización y de la

escritura, a lo que se suma más recientemente el de los lenguajes multimediales. Y como ejemplo de corte problemático entre la contemporaneidad y los períodos anteriores, presenta el asunto de las contribuciones femeninas a la literatura mundial.

El quinto capítulo se titula “Una historia literaria policéntrica” [*Une histoire littéraire polycentrique*] y trata algunos de los temas más antiguos, más queridos y más explotados por la literatura comparada desde los inicios de la disciplina; no en vano el epígrafe que abre el capítulo es una pregunta de Étiemble, padre y precursor de estos estudios (ya otras veces nombrado a lo largo del libro, sea dicho de paso). Por supuesto, la primera referencia es la imagología, una de las “fábricas de lo extranjero” (p.186) junto con los viajes y el exotismo que también se tratan. Aquí insiste Moura en la necesidad de establecer intercambios equitativos, que rescaten en proporciones igualitarias los documentos y las miradas de todas las partes involucradas: una construcción de paralelismos o de bifurcaciones que se influyan mutuamente, un estudio interesado en la dimensión intercultural, en la reciprocidad. También se refiere Moura a las nuevas ideas y prácticas de las fronteras, no entendidas ya como barreras culturales sino como zonas de encuentro, de hibridez y de mestizaje. Igualmente aborda la complejidad de las migraciones como fenómenos que no afectan sólo las dinámicas de producción literaria sino también de crítica y de teoría pues el fenómeno está lejos de limitarse a un asunto temático; las diásporas reconfiguran los espacios y redes internacionales y proponen modelos de identidad cultural con raíces múltiples.

En un tercer apartado de este quinto capítulo, y con algo de desazón, el autor aborda el lugar de la lectura en este mundo con visos de totalidad... El punto de partida es la siguiente constatación: “La literatura mundial presenta una paradoja. La aproximación más ambiciosa (en términos geopolíticos) al arte literario se desarrolla en un momento de mengua de la importancia de la literatura y de un sensible retroceso de la lectura de textos impresos”.¹⁶ Moura se pregunta si enfrentamos una edad posliteraria; en efecto, cada generación lee menos que la anterior y el gusto por la literatura se ve reemplazado tanto por la cultura científica como por la de entretenimiento, sin olvidar la preferencia por otros medios de comunicación. Sin embargo, no da todo por perdido sino que invita a renovar la apuesta de la creatividad: “los estudios literarios, simplemente, deben reinventarse en las sociedades donde lo escrito se ha metamorfoseado radicalmente”.¹⁷

Respondida la pregunta, pasa a examinar otros aspectos del problema de la lectura: uno es el de las antologías toda vez que se hace difícil abordar el tema de la literatura mundial sin recurrir a antologías de textos o de fragmentos escogidos, corriendo el riesgo de simplificar y de aplanar la riqueza y la variedad de las muestras. Otro aspecto problemático es el del público lector de dichas antologías, público que Moura presenta en plural ya que se refiere tanto a los estudiantes que buscan adquirir una cultura literaria general como aquellos

¹⁶ *Il y a un paradoxe de la littérature mondiale. C'est au moment d'un déclin de l'importance de la littérature et du recul sensible de la lecture de textes imprimés que se développe l'approche la plus ambitieuse (en termes géopolitiques) de l'art littéraire.* (Moura, 2023, p.210).

¹⁷ [...] *les études littéraires sont tout simplement à réinventer dans des sociétés où l'écrit s'est radicalement métamorphosé.* (Moura, 2023, p.213).

que pretenden una visión panorámica y de conjunto de la literatura internacional antes de elegir una vía de especialización. Estos dos elementos imbricados (selección de textos y público lector) conducen irremediabilmente al conflictivo tema de las competencias lingüísticas y de la traducción, aspecto que desarrolla el autor en el último apartado del capítulo desde la consideración de las traducciones como “traiciones creadoras” y un “arte despreciado” (p.222). Con la conciencia de resultar absolutamente imposible el dominio de todas las lenguas del planeta, Moura promueve el estudio de la literatura mundial aun a partir de las traducciones, pensadas éstas como redes de comunicación, pero sin dejar de expresar su única prevención: el abordaje metodológico, crítico y juicioso de las mismas; de este modo, las ve constituirse en una vía de apertura y de intercomunicación enriquecedora, única posible si no se quiere caer en la reducción de limitar las investigaciones a los pocos idiomas más conocidos.

Un último capítulo antes de la extensa bibliografía (24 páginas) y del no menos extenso índice de nombres mencionados, funciona como síntesis y conclusión bajo el título “El gran libro del mundo” [*Le grand livre du monde*], extraído del epígrafe de F. Wolff: “La littérature es el libro del mundo...”¹⁸ El autor recuerda su intención original: “Con este libro, deseaba reflexionar sobre una noción que reúne todas las aporías de la pregunta ‘¿Qué es la literatura?’ conjugadas con las del concepto de mundial”¹⁹ haciéndose eco del abundante

¹⁸ *La littérature, c’est le livre du monde...* (Moura, 2023, p.231. Cita extraída de F. Wolff (2020), *Dire le monde*, Paris, Arthème/Fayard, p284).

¹⁹ *Avec ce livre, je souhaitais réfléchir à une notion qui rassemble toutes les apories de la question « qu’est-ce que la littérature ? » conjugées à celles du*

número de trabajos teóricos y críticos que tales aporías suscitan en el ámbito académico desde hace unos veinte años. De importancia, a mi juicio, resulta la segunda declaración del autor: “No se trataba de pronunciarme en favor de un tipo definitivo de literatura mundial [...] sino de identificar algunos grandes modelos de construcción de la mundialización literaria”.²⁰ Reconoce Moura que cualquiera sea la concepción de “literatura mundial”, ésta implica pensar de manera diferente la literatura y su estudio ya que, sin ninguna duda, trastoca jerarquías y taxonomías de vieja data y el discurso corriente de las instituciones, exigiendo que nos liberemos de las “rutinas literarias y críticas”.²¹

Cuatro son las últimas disquisiciones que comparte con nosotros el autor: 1. Sin confundir la literatura mundial con un enciclopedismo vano, nos invita a ir más allá de todo nacionalismo o regionalismo en las investigaciones, a pesar de que acceder a una totalización sea simplemente imposible; 2. Se trata de un tipo de estudio que se nutre necesariamente de trabajos científicos preexistentes y del manejo de varias lenguas; 3. Más allá de toda intención de superar un punto de vista regional, la literatura mundial no escapa a su contexto de enunciación y a un inevitable etnocentrismo: que las investigaciones resulten más globales o locales dependerá de los límites que nosotros mismos propongamos; 4. El proyecto es inmenso y nuestros conocimientos, limitados, por lo que el

concept de mondial et qui a pourtant (ou pour cette raison) suscité un nombre impressionnant de travaux théoriques et critiques depuis quelques vingt années. (Moura, 2023, p.231).

²⁰ *Il ne s’agissait pas de me prononcer pour un type définitif de littérature mondiale [...] mais d’identifier les quelques grands modèles de construction de la mondialité littéraire.* (Moura, 2023, p.231-232).

²¹ [...] *des routines littéraires et critiques.* (Moura, 2023, p.233).

peligro reside en quedar siempre a medio camino entre la síntesis, la vulgarización y la indagación sin saber a ciencia cierta adónde vamos.

A pesar de todas las objeciones que la magnitud y la complejidad del proyecto despiertan, JM Moura concluye su amplio estudio con el siguiente contagioso convencimiento: “en este momento en que la conciencia de la interdependencia planetaria se ha vuelto particularmente fuerte, su estudio se manifiesta más importante que nunca”.²²

Lía Mallol es Profesora de Enseñanza Media y Superior en Letras y Licenciada en Letras, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo en 1993. Becada por la Alianza Francesa de París en 1989, por organismos de Ciencia y Técnica desde 1994 a 1998 y por la Secretaría de Políticas Universitarias (SPU) del Ministerio de Educación de la Nación en 2016. Actualmente Profesora Titular Interina con dedicación Semixclusiva de la Cátedra “Literatura de Lengua Francesa” de la Carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo y, por extensión, de “Historia Cultural y Literaria”; miembro del Centro de Literatura Comparada (CLC) y del Instituto de Literaturas Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo, de la AALFF (Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona) e integrante del Consejo Editor de la revista académica digital *Lectures francophones*, dirigida por el Dr. Francisco Aiello. Participante en Jornadas, Congresos y Simposios sobre temas de su especialidad, en calidad de expositora, coordinadora y co-organizadora. Co-Directora de proyectos aprobados por SeCTyP UNCuyo sobre literatura femenina francófona de África Subsahariana desde 2011 hasta 2018. Ha dictado cursos, seminarios y conferencias sobre temas de literatura francesa y francófona en nuestro medio, para estudiantes y para público general y especializado. Ha publicado artículos, reseñas, capítulos de libro y traducciones en castellano y en francés.

²² [...] *à l'heure où la conscience des interdépendances planétaires est devenue particulièrement forte, son étude paraît plus importante que jamais.* (Moura, 2023, p.239).