



Imagen creada por IA en nightcafe.studio

ISSN 0556-6134 (impreso)
ISSN 2683-8389 (en línea)

RM

MISCELÁNEAS

54.2

D

JULIO-DICIEMBRE 2024

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MENDOZA · ARGENTINA



RM
54.2

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

Vol. 54 Nº 2

ISSN 0556-6134 – eISSN 0556-6134

ilm Instituto de
Literaturas
Modernas

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Literaturas Modernas
Mendoza, República Argentina

JULIO-DICIEMBRE
2024

Datos de la Revista - Journal's information



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS
VOL. 54, N°2 JULIO-DICIEMBRE 2024, Mendoza (Argentina).
ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134
<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/literaturasmodernas>

Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo
Centro Universitario. Parque General San Martín, Mendoza, Argentina.

Teléfono: 54-261-4135004, interno 2212 - ✉ revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar
La imagen de tapa fue realizada por la IA Stable Diffusion 1.5 a través de <https://creator.nightcafe.studio/>



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: ✉ revistascientificas@ffyl.uncu.edu.ar

Facebook: @arca.revistas - Instagram: @arca.revistas

Revista

Revista de Literaturas Modernas / Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas. -
N° 1 (1956) - Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de
Filosofía y Letras. Instituto de Literaturas Modernas.

Vol. 54, N°2 (julio-diciembre 2024). 21 cm.

77 pp.

ISSN 0556-6134 y eISSN 0556-6134

Semestral

I. Literatura. II. Literaturas nacionales. III. Crítica literaria.

La *Revista de Literaturas Modernas (RLM)* es la publicación oficial del Instituto de Literaturas Modernas (ILM), de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina). Está dedicada a la difusión académico-científica de investigaciones literarias, que atiendan tanto a los problemas teórico-críticos y metodológicos inherentes a la especificidad de su objeto de estudio, como a las interrelaciones con otras disciplinas. Incluye, además, entrevistas, documentos relevantes y reseñas.

Fue fundada en 1956, con periodicidad anual. A partir de 2013, es semestral. También puede accederse a ella en formato digital, a través del Repositorio Institucional de la Universidad Nacional de Cuyo (www.bdigital.uncu.edu.ar) y en su portal de Revistas Digitales en OJS: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/literaturasmodernas>

Está indizada en el Directorio de Latindex.

Revista de Literaturas Modernas (RLM) is the official publication of the Institute of Modern Literatures at the Faculty of Philosophy and Letters, Cuyo National University (Mendoza, Argentina). It aims at the academic-scientific spreading of literary research, focused both on theoretical-critical and methodological issues related to the specificity of its object, as well as to the inter-relation with other disciplines. In addition, it includes interviews, relevant documents, and book reviews.

Founded in 1956, the journal was printed annually until 2013, when it started appearing twice a year. It may also be accessed through the Institutional Repository at Cuyo National University's webpage www.bdigital.uncu.edu.ar and in its Digital Journals site:

<http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/literaturasmodernas>

Our Journal belongs to Latindex catalog.

Las opiniones vertidas en los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente el pensamiento del Comité Editorial. El uso de imágenes que ilustran los artículos y sus derechos correspondientes son responsabilidad del autor que firma el artículo.

Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente.

El título de la revista puede abreviarse con las siglas *RLM*.



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>. 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.

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: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/index/index>

Nuestro Repositorio Digital Institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gov.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.en>

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: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/index/index>

Our digital institutional archive is part of the "National Digital Archives System" (spanish abbreviation: SNRD) <http://repositorios.mincyt.gov.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.

Comité editorial

Director:

Claudio Maíz (Universidad Nacional de Cuyo), Argentina

 <https://orcid.org/0000-0001-5312-374X>  cmaiz@ffyl.uncu.edu.ar

Editora:

Federica De Filippi (Universidad Nacional de Cuyo), Argentina.

 <https://orcid.org/0000-0001-8179-3943>  fdefilippi@ffyl.uncu.edu.ar


Diseño gráfico y diagramación:

Clara Luz Muñiz (Área de Revistas Científicas y Académicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo), Argentina

 <https://orcid.org/0000-0001-7184-0507>  arca.clara@ffyl.uncu.edu.ar

Revisión de manuscritos:

Juan Marcos Barocchi (Área de Revistas Científicas y Académicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo), Argentina

 <https://orcid.org/0000-0001-9176-9234>  disenio@ffyl.uncu.edu.ar

Gestión OJS:

Lorena Frascali (Área de Revistas Científicas y Académicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo), Argentina



 <https://orcid.org/0000-0001-5342-0875>  arca.lorena@ffyl.uncu.edu.ar

Comité académico-científico:

Cristina Piña (Universidad Nacional de Mar del Plata), Argentina

 cpinaorama@gmail.com

Edson Faundez (Universidad Concepción), Chile

 <https://orcid.org/0000-0001-8557-7164>  faundez@udec.cl

Javier de Navascués (Universidad de Navarra), España

 <https://orcid.org/0000-0003-2080-7349>  jnavascu@unav.es



Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires, Universidad de Lomas de Zamora), Argentina

 <https://orcid.org/0000-0002-8304-7298>  jorgeadubatti@hotmail.com

Marta Castellino (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo), Argentina

 <https://orcid.org/0000-0001-7246-8452>  martael@ffyl.uncu.edu.ar

Susana Beatriz Tarantuviez (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de Cuyo), Argentina

 <https://orcid.org/0009-0002-4111-711X>  sutarantuviez@hotmail.com

Índice

ARTÍCULOS

Nota editorial | Editor's note

Federica De Filippi 9

La narrativa feminista en la literatura africana en español: Análisis de las novelas *La Bastarda* de Trifonia Melibea Obono y *Me llamo Kanebe* de Céline Clémence Magneché Ndé | *Feminist narrative in African literature in spanish: Analysis of the novels La Bastarda by Trifonia Melibea Obono and My name is Kanebe by Céline Clémence Magneché Ndé*

Pedro Bayeme Bituga-Nchama, Pablo Eló Osá Bindang, Aminou Adamou y Maria Araceli Nfono Nguema Adugu 13

En el fangal de esa vida que ya no es vida. Una psicología del tumulto en la crónica de João do Rio | *In the mire of that life that is no longer life. A psychology of tumult in the chronicle of João do Rio*

Juan Manuel Fernández 49

Woldemar, de Friedrich Heinrich Jacobi, a la luz de *Mentira romántica y verdad novelesca*, de René Girard | *Friedrich Heinrich Jacobi's Woldemar, seen through the lens of René Girard's Deceit, Desire, and the Novel*

Federico Vicum 75

NOTA

Registro y desplazamiento en las narradoras de Ariana Harwicz y Florencia del Campo | *Registration and displacement in the narrators of Ariana Harwicz and Florencia del Campo*

Diego Rodríguez Reis 121

RESEÑA

Gladys Mendía (Comp.) 2022. *En la desnudez de la luz. Brevísima Antología Arbitraria. Poetas venezolanas de la década del sesenta.* Santiago de Chile: LP5 Editoras, pp. 212.

Juan Joel Linares Simancas

137

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 54, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2024

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RLM ARTÍCULOS



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 54, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2024 | PP. 9-11

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

Nota editorial

Editor's note

Federica De Filippi

Editora

Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras

Argentina

federicadefilippic@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-8179-3943>

El segundo número del volumen 54 de la *Revista de Literaturas Modernas* es una verdadera reivindicación de aquellos actores que han sido silenciados por la Historia. Sin querer, en una convocatoria para el número misceláneo, nos encontramos con crónicas del Brasil de la *Belle Époque*, con mujeres de América Latina y del África y hasta con mujeres de Alemania, en un minucioso análisis girardiano de *Woldemar* de Friedrich Heinrich Jacobi.

Sin un orden particular, más allá del alfabético, en este número se encontrarán con el trabajo de Pedro Bayeme Bituga-Nchama, de la Universidad Nacional de Guinea Ecuatorial, titulado “La narrativa feminista en la literatura africana en español: Análisis de las novelas *La Bastarda* de Trifonia Melibea Obono y *Me llamo Kanebe* de Céline Clémence Magneché Ndé”. En primer lugar, es sumamente interesante rescatar que llevar a cabo un estudio sobre la literatura africana en general, presenta sus

dificultades ya que no es fácil encontrar trabajos en español que hablen de la literatura africana, y en esto, dejamos de lado la discusión sobre qué es la literatura africana para darle lugar al autor. Además, el acercamiento a obras de literatura afrohispana feminista como *La Bastarda* y *Me llamo Kanebe*, que se centran en la lucha de la mujer africana por la emancipación es un acto revolucionario que nos acerca a la representación de la sociedad tradicional africana.

Luego, Juan Manuel Fernández, de la Universidad Nacional de Córdoba, nos traslada a fines del siglo XIX y principios del siglo XX con “En el fangal de esa vida que ya no es vida. Una psicología del tumulto en la crónica de João do Rio”. João do Rio es, según Fernández, el *flaneur* carioca, ambiguo e irónico, que presenta un entrelugar del artista nihilista para consagrarse como representante del decadentismo brasileño y como modernizador de la literatura brasileña que innova desde la crónica. A través de sus letras nos aproximamos al Brasil de la miseria en medio de un proceso modernizador que marcó a toda América Latina.

Por último, en la sección de artículos, Federico Vicum, de la Universidad Pedagógica Nacional, la Universidad de Buenos Aires y el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, nos sumerge en una propuesta novedosa para analizar la obra y pensamiento de Jacobi. En “*Woldemar*, de Friedrich Heinrich Jacobi, a la luz de *Mentira romántica y verdad novelesca*, de René Girard” tiende el puente que había dejado marcado Dostoyevski para utilizar los conceptos girardianos de “mediación interna”, “conversión” y “trascendencia desviada” en la obra de Jacobi.

En la sección de Notas, Diego Rodríguez Reis, del Centro Provincial de Educación Media N°68 de Villa La Angostura, aborda el concepto de “desplazamiento” en obras de Ariana

Harwicz y Florencia del Campo. Diccionario en mano y siguiendo los dichos de Ricardo Piglia sobre Roberto Arlt, Rodríguez Reis desarma y arma las novelas *Mátate Amor* y *La Huésped* permitiéndonos comprender a sus narradoras, mujeres migrantes, desarraigadas y, por supuesto, desplazadas.

Para cerrar este número, presentamos una reseña elaborada por Juan Joel Linares Simancas de *En la desnudez de la luz. Brevísima Antología Arbitraria. Poetas venezolanas de la década del sesenta*. Las poetisas reunidas hacen suya una década marcada por la migración, el desarraigo, la pérdida y el exilio.

Esperamos que este número contribuya a los estudios de lo contemporáneo, de aquello que perdura, de esas “otras” lecturas y, por qué no, proponga nuevos estudios para la posteridad.

¡Buena lectura!



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 54, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2024 | PP. 13-48

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 22 JUL 2024 – ACEPTACIÓN 23 OCT 2024

La narrativa feminista en la literatura africana en español: Análisis de las novelas *La Bastarda* de Trifonia Melibea Obono y *Me llamo Kanebe* de Céline Clémence Magneché Ndé

Feminist narrative in African literature in spanish: Analysis of the novels La Bastarda by Trifonia Melibea Obono and My name is Kanebe by Céline Clémence Magneché Ndé

Pedro Bayeme Bituga-Nchama

Universidad Nacional de Guinea Ecuatorial
República de Guinea Ecuatorial
pedrobayeme@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-2310-5879>

Pablo Eló Osá Bindang

Universidad Nacional de Guinea Ecuatorial
Guinea Ecuatorial
pablongomo9@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-1890-6674>

Aminou Adamou

Universidad de Maroua
Camerún
aminouadamu@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0002-5726-4413>

Maria Araceli Nfono Nguema Adugu

Universidad Nacional de Guinea Ecuatorial
Guinea Ecuatorial
nfononguemaaraceli@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0009-9509-4241>

Resumen

La narrativa feminista es muy reciente en la literatura africana en español. Por eso, el objetivo principal de esta investigación es realizar un análisis sobre el contenido feminista de las novelas *La Bastarda* y *Me llamo Kanebe*, escritas por Trifonia Melibea Obono y Clémence Magneché Ndé respectivamente. Dos novelas donde las autoras visibilizan la situación de la mujer africana, alzando la voz para el cambio de mentalidades dentro de sus

sociedades patriarcales. Dentro de la literatura africana escrita en español, existe una notoria presencia de escritoras, Sin embargo, no todas se dedican a la narrativa feminista.

El análisis de estas novelas pone de manifiesto el desinterés académico que existe sobre la literatura africana en general y en particular la literatura africana escrita por las mujeres referente a cuestiones feministas. Para el análisis de estas obras se ha procedido con una metodología descriptiva a fin, para desentrañar el panorama de la literatura africana en español. Los resultados obtenidos evidencian que la narrativa feminista está presente en la literatura africana. Trifonia Melibea Obono y Clémence Magneché Ndé, por medio de la literatura, pretenden combatir el sistema patriarcal para el empoderamiento y el pleno desarrollo de la mujer africana.

Palabras clave: emancipación, feminismo, literatura africana, patriarcado.

Abstract

Feminist narrative is very recent in African literature in Spanish. Therefore, the main objective of this research is to carry out an analysis of the feminist content of the novels *La Bastarda* and *Me llamo Kanebe*, written by Trifonia Melibea Obono and Clémence Magneché Ndé respectively. Two novels where the authors make visible the situation of African women, raising their voices for the change of mentalities within their patriarchal societies. Within African literature written in Spanish, there is a notable presence of women writers. However, not all of them are dedicated to feminist narrative.

The analysis of these novels reveals the academic disinterest that exists in African literature in general and in particular African literature written by women regarding feminist issues. For the analysis of these works, a descriptive methodology has been used to unravel the panorama of African literature in Spanish. The results obtained show that feminist narrative is present in African literature. Trifonia Melibea Obono and Clémence Magneché Ndé, through literature, aim to combat the patriarchal system for the empowerment and full development of African women.

Keywords: emancipation, feminism, African literature, patriarchy.

Introducción

La presente investigación tiene el propósito de poner de manifiesto la narrativa feminista en la literatura africana escrita en español, tomando como punto de análisis, la producción literaria de Trifonia Melibea Obono y Céline Magnéche Ndé. Se trata de dos escritoras africanas que cuentan varias obras literarias publicadas en español, donde abordan cuestiones relacionadas con la mujer africana. Como se podrá observar a lo largo de este artículo, las escritoras mencionadas cuentan con varias obras literarias, pero para delimitar mejor esta temática, el foco de estudio está solo en dos de sus obras: *Me llamo Kanebe* de Céline Magnéche Ndé y *La Bastarda* de Trifonia Melibea Obono. Al respecto, este artículo propone reflexionar sobre la manera en la que se refleja la condición opresiva de la mujer en ambas obras. En este sentido, esta investigación se fundamenta en escudriñar las claves significativas en los textos elegidos. Restablecer los puntos comunes y discrepantes y al final elucidar las estrategias de luchas de cada una. Todo bajo la lupa de la crítica literaria relacionada con los estudios de género en África.

En el continente africano, las sociedades están marcadas no solo por la colonización sino también por la tradición fuertemente atada a la hegemonía patriarcal. Por ello, las mujeres tienen dictadas las reglas desde el principio por el patriarcado. De este modo su existencia fue invisibilizada y se reduce al papel de madre-esposa. Ensimismada en una trinchera donde espera instrucciones por parte del mandamás, que es en este caso el marido. De hecho, este estudio se centra en la reflexión social sobre las relaciones humanas. Desde estas premisas, planteamos las siguientes preguntas: ¿Cuál es la difusión académica de la literatura feminista africana escrita en español? ¿Cuál es la narrativa feminista de las obras elegidas? ¿Por qué la elección de estas dos escritoras?

Para dar respuesta a estos interrogantes, se parte de una fundamentación teórica vinculada inexorablemente a la literatura

africana en general, para entender las diferentes aportaciones femeninas de esta literatura. El enfoque feminista a emplear es desde la misma pluralidad de los feminismos africanos, para entender mejor la realidad que nuestras escritoras presentan en sus producciones literarias. De entrada, aparece una dificultad evidente, y es que, la literatura africana está muy poco difundida en el mundo de la literatura hispana. Las referencias bibliográficas publicadas en español son muy pocas, por eso, existe una crisis del marco teórico.

Al respecto, con este estudio se pretende poner de relieve que la literatura africana en español también se focaliza en cuestiones de género a través de escritoras como las que hemos elegido. El tema planteado nos lleva a reflexionar desde la perspectiva de género elucidando el territorio lingüístico. De este modo, la crítica deconstructivista nos permite revolucionar el pensamiento y superar la visión tradicional sobre la mujer a través de los paratextos y metatextos de las dos novelas de estudio.

Los estudios relacionados a la cuestión de género en África, adolecen de un método propiamente dicho que permita una comprensión vinculada a los estudios africanos. Es por eso que esta investigación no se queda al margen de este óbice. Sin embargo, teniendo en cuenta el objetivo planteado, nos situamos en la metodología descriptiva puesto que se analiza dos obras literarias dentro de un panorama singular. La narrativa feminista en la literatura africana escrita en español es prácticamente reciente si se tiene en cuenta que la literatura africana está mayoritariamente representada por escritores que escritoras.

Esta investigación pretende, a partir de una revisión bibliográfica rigurosa, realizar un análisis orientado al estudio de la literatura feminista africana escrita en español. No es baladí el hecho de elegir a dos escritoras como Trifonia Melibea Obono y Céline Magnéche Ndé. En lo que a la primera escritora se refiere, es una de las principales investigadoras en el ámbito del estudio de las realidades

relacionadas con el género. Además, ha publicado varias novelas que, como la que se analiza en este estudio, aborda una cuestión claramente feminista y una fuerte presencia de elementos vinculados a la comunidad LGBTQ+ algo muy novedoso en la producción literaria africana. A eso, hay que añadir el hecho de que escribe y publica en español. En cuanto a la segunda escritora, Magnéche Ndé es camerunesa, un país que no tiene el español como lengua oficial, pero como ha publicado una novela en español donde plantea también una temática relacionada con la emancipación de la mujer, se hace necesario poder estudiarla.

En cuanto a la estructura interna de este artículo, conviene indicar que está dividido en cuatro partes: en la primera parte se presenta una breve introducción del problema de investigación, en la segunda parte se presenta la revisión de la literatura sobre el objeto de estudio, en la tercera parte se hace un estudio de las dos novelas seleccionadas para analizar su contenido feminista. Finalmente, se presentan las conclusiones con los resultados alcanzados, las limitaciones y las futuras líneas de investigación. Por último, aparecen las referencias bibliográficas utilizadas en esta investigación.

Estado de la cuestión

Como se ha indicado *ut supra*, la literatura africana está muy desarrollada, pero presenta también varias dificultades para los investigadores. Una de las dificultades más señaladas es la falta de uniformidad, en el sentido de que no se puede hablar de una literatura africana de manera general, sino que, debido a la diversidad lingüística del continente que hace que encontremos una literatura africana de expresión francesa, española, inglesa, portuguesa, etc. Por tanto, lo más correcto sería literaturas africanas. Además, también cabe añadir otra dificultad y es que, en el mundo académico hispano, hay un déficit de publicaciones en español sobre

la literatura africana. En este sentido, la mayor parte de las publicaciones están escritas en francés y por extensión en inglés.

El continente africano está marcado por un poliglotismo enorme, incluso antes de la presencia de los colonos. El desconocimiento de las literaturas africanas en la esfera mundial es en gran medida ocasionado por el elevado número de los ocupantes. En un mismo continente tenemos distintos colonos: franceses, ingleses, portugueses y españoles. Lo cual no es el caso en otros continentes. Esta pluralidad a nivel lingüístico, por una parte, hace que no nos entendamos nosotros mismos a pesar de compartir la misma procedencia (etnias, culturas identidades), y por otra, es de utilidad a nivel de las relaciones diplomáticas o internacionales.

Si bien nos centramos en la literatura africana escrita en español, se hace necesario una aproximación al menos conceptual a lo que se entiende por literatura africana, aunque como se ha indicado, lo mejor es hablar de literaturas africanas, algo que se podrá justificar a lo largo de esta investigación. En una primera aproximación, se ha de entender que la denominación de literatura africana se debe a una expresión que:

Se relaciona en la actualidad con tres campos de la actividad creativa, que a su vez remiten a una infinita diversidad. En primer lugar, la literatura oral que, a pesar de su poca difusión, sigue siendo practicada y es muy popular, pues existe en los centenares de lenguas e idiomas hablados en el continente negro [...]. En segundo lugar, existe una abundante producción literaria en lenguas vernáculas o arábicas. [...] Y, en tercer lugar, cabe considerar una literatura africana escrita en lenguas europeas (concretamente en inglés, francés, portugués y español). (Nomo Ngamba, 2005, p. 337)

A raíz del planteamiento que hace el autor arriba citado con respecto a la literatura africana, se hace necesario ir dilucidando algunas cosas. Por reducirlas, podemos señalar que nos interesa poner de manifiesto lo que es el impacto de la literatura oral y la escrita en África.

En otros términos, en África han coexistido la literatura oral y la escrita, sin embargo, esta última se incorpora justo durante la colonización. En efecto, la literatura oral está muy desarrollada en África, por su enorme presencia en las diferentes lenguas del continente, es decir, existen muchas leyendas, fábulas, mitos, refranes o cuentos, que encontramos en muchas lenguas africanas como el Hausa, Bambara, Swahili, etc. En el mismo orden de ideas, Martínez Montiel (1999) señala que:

La literatura oral africana es todo eso al mismo tiempo, pero no se debe olvidar que un mito, un cuento, un proverbio, e incluso una adivinanza son, ante todo, una creación colectiva y debe ser considerada como tal, por ello está sometida a ciertos cánones. Para comprenderla, hace falta analizar su forma y contenido con un enfoque multidimensional. El estudio de esta fuente de cultura debe realizarse según las líneas que la definen esencialmente, a diferencia de aquellas que se mantienen en toda crítica literaria. (p. 1)

No obstante, “África es productora de relatos que, desde tiempos inmemoriales, describen luchas entre bravos guerreros en busca de perpetuo y anhelado renombre, y estas narraciones han sido escuchadas con atención por diversas generaciones de individuos en ocasiones señaladas” (Montes Nogales, 2014, p. 276).

La literatura siempre existió en África, al menos la oral, pero eso no significa que se pueda hablar de uniformidad dentro de la literatura africana. Sin embargo, a medida que avanzamos con esta investigación, damos por sentado que:

La literatura africana es un hecho indiscutible, como lo demuestra la cantidad de obras que se publican a pesar de la dificultad de edición y difusión. Y también es un signo de su vitalidad la permanente búsqueda diferente, aunque en todos ellos aún prime el carácter de compromiso con la realidad, su carácter realista. (Díaz Narbona, 2009)

Partiendo del planteamiento anterior, también conviene señalar que no se debería estudiar la literatura africana de acuerdo a los esquemas académicos que podemos encontrar en la literatura

española. Por ejemplo, dentro de la aludida literatura, se puede hablar de diferentes periodos, como la literatura Medieval, literatura del siglo de Oro, Generación del 27, etc. La literatura africana está intrínsecamente vinculada a su historia, es algo que no se puede apartar. La historia de África, desde el colonialismo hasta las independencias, es fundamental para colocarse muchas veces en la mente de los escritores africanos.

Al señalar que la literatura africana ha estado vinculada a la historia del continente es porque principalmente sus autores no se han desligado de esta realidad. Desde la colonización hasta la independencia. Además, también cabe añadir los problemas que afectan a los países africanos, tales como la pobreza, la crisis política, el analfabetismo, la emigración, etc., dichos problemas terminan incidiendo en la vida de los autores a la hora de tomar una determinada línea para hacer literatura.

Las manifestaciones literarias de África no son singulares porque las lenguas vernáculas son distintas. La literatura oral es una de las principales herramientas que utilizan sus escritores para la producción literaria. Un aspecto muy importante a considerar a la hora de centrarnos en la literatura escrita, es en la lengua, porque surgen varias incógnitas. Una de ellas podría ser la siguiente pregunta: ¿en qué lengua se trasmite la literatura africana escrita?

Desde distintos planteamientos, podemos intentar dar respuesta a este interrogante de la siguiente manera:

Hablar de literatura escrita en África es referirse sobre todo a las literaturas en lenguas europeas y, en especial, en francés y en inglés, aunque existe también una literatura escrita en lenguas vernáculas. Hay literaturas escritas en akan, amharic, hausa, xhosa, yoruba y zulú, entre otras. Sin embargo, la falta de interés y de soporte económico por parte de los organismos de difusión de las literaturas africanas (organismos que, por otra parte, siguen siendo europeos), hace que estas producciones en lenguas nativas sean muy desconocidas y estén en vías de desaparición. (Nomo Ngamba, 2006)

Las lenguas vernáculas africanas, algunas de ellas han podido desarrollarse hasta contar con una gran producción literaria, de hecho, algunos escritores se han convertido en grandes referencias y defensores de la literatura escrita en las lenguas vernáculas africanas, tal es caso del escritor senegalés Boubacar Boris Diop, cuyas obras están escritas en la lengua *wolof*. Este escritor posee varias novelas como *Murambi: le livre des ossements*, el cual está escrita totalmente en su lengua vernácula.

En efecto, en esta investigación, nos enfocamos sobre todo en la literatura escrita, no tanto en la oral. Por eso, precisamente, la literatura africana de la que nos referimos es, sobre todo, la escrita en las lenguas europeas, no en las nacionales. Dicho de otra manera:

Hablar de la literatura escrita en África es referirse sobre todo a las literaturas en lenguas europeas y en especial, en francés o en inglés, aunque existe también una literatura escrita en lenguas vernáculas. Hay literatura escrita en Akan, amharic, hausa, xhosa, yoruba, zulú, entre otras. (Akrobou, 2010, p. 191)

La literatura africana es, por tanto, una literatura que hay que estudiar de acuerdo a la lengua que se hable en una determinada zona de este continente. De hecho, existe la literatura africana escrita en francés, español, portugués o inglés. El punto común a todas ellas es que describen la realidad de los pueblos africanos con independencia de la lengua que se utilice.

Por criterios metodológicos y para delimitar este estudio, es el momento de centrarnos en lo que se denomina literatura africana en español. Si en Guinea Ecuatorial *Cuando los combes luchaban*, 1953 de Leoncio Evita Enoy es considerada como la primera novela escrita en español por un ecuatoguineano, entonces, en Camerún, *El hijo varón*, 1985 de Germain Metanmo es el punto de arranque de muchas otras publicaciones de los cameruneses.

Tanto los estudiosos como los críticos de la literatura africana cuyos nombres mencionamos: Mbaré Ngom Faye, Wilfried Mvondo,

Monique Nomo Ngamba, Alain Lawo-Sukam consideran a las producciones literarias en español de los cameruneses y marroquíes dentro de la llamada literatura africana en español. En este sentido, y de acuerdo con Deleuze y Guattari (1978), “una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (p. 28). En efecto, Lawo-Sukam (2023) precisa que:

[...] los escritores africanos en español de por sí constituyen una generación de escritores que lucen las letras castellanas para delimitar el monopolio de la literatura francesa, inglesa o árabe, y afianzar su formación recibida por la gran entrada del español en el sistema educativo africano. (p. 25)

En la literatura africana de expresión española, existe sin lugar a dudas, una cuestión que siempre se ha debatido y es situar exactamente a los países que hacen esta literatura. Si miramos en el continente africano, el único territorio al que se le debería aparcar tal denominación es Guinea Ecuatorial que es el único país hispano hablante. Sin embargo, existen otros países africanos que, no teniendo el español como lengua oficial, han logrado poseer una producción literaria africana en español. Podemos situar a Marruecos, Camerún, Senegal, etc. Lawo-Sukam (2023), indica que “escribir en español es lingüísticamente una innovación que señala la demarcación de los tradicionales escritos en otras lenguas europeas y/o africanas” (p. 30). Hoy en día, no se puede negar la labor que hacen los estudiosos y críticos de Benín, Camerún, Gabón, Marruecos y Senegal en la literatura africana de expresión española. No es fortuito la elección de *Me llamo Kanebe* de Clemence Magnéche Ndé.

Con relación a lo anterior, “hablar de literaturas africanas hispanas es contar, apriorísticamente, con un abanico de plumas de varias tintas. Estamos ante una realidad pluridimensional (...) cuyos autores han elegido crear en español por razones personales, académicas o históricas” (Nana Tadoun, 2022, p. 79). Como ocurre con otras literaturas africanas, el español también se enfrenta a otros

conceptos que, si bien hacen referencia a lo mismo, pueden llevar a confusión según el autor. De hecho, es frecuente encontrar también términos como literaturas hispanoafricanas. Lo que ocurre aquí es que es un término compuesto pero que no necesariamente se centra en África, sino que también podría involucrar a países de Hispanoamérica que son afrodescendientes.

La literatura africana en español, donde Guinea Ecuatorial se sitúa en el epicentro, aporta al conjunto de literaturas hispanas una versión peculiar anclada en la realidad africana, y que permite un análisis objetivo donde se incluyan todas las literaturas hispanas, pues lo que tienen en común es la lengua, el principal nexo de unión para estas literaturas.

En este sentido, cuando hablamos de literatura afrohispana, nos referimos a la literatura africana escrita en la lengua española, tal como se ha podido establecer al precisar acerca de la terminología de literatura africana de expresión española. Dentro de la relevancia de literaturas africanas de expresión española, la literatura ecuatoguineana está en primer orden, ya que los autores que pertenecen a la misma son africanos y escriben en español, es decir, al tener esta lengua como oficial en su país, la usan para poder comunicarse.

A tenor de la evolución de los estudios sobre la literatura africana en español, algunos investigadores como Alain Lawo-Sukam en sus recientes publicaciones científicas deconstruye la terminología *literatura hispanoafricana* y aboga por la terminología *literatura africanohispana o africano-hispana*, siendo África la matriz de la narración. El problema que se suscita con la elección de esta terminología que propone Lawo-Sukam, está como se ha evocado en uno los acápites de esta investigación, en que aquí no solo se incluiría a Guinea Ecuatorial, sino a otros países que, como Camerún, tienen una importante literatura publicada en español. Por consiguiente, “es una literatura que se expresa en una lengua minoritaria, el español,

hablado por un número reducido de ciudadanos en países que tienen lenguas oficiales/nacionales establecidas como el francés, el inglés y las lenguas nacionales en Camerún” (Lawo-Sukam, 2019, pp. 26-29).

Lo relevante es que, en Camerún, Marruecos, Senegal, Costa de Marfil, etc., podemos encontrarnos con publicaciones literarias en español, sin embargo, no son países que tienen el español como lengua oficial, pero entran en la terminología de literatura *hispanoaficana o africanohispana*. A diferencia de estos países, Guinea Ecuatorial tiene el español como lengua oficial, de allí que ocupe un lugar preponderante incluso singular cuando específicamente se habla de literatura africana de expresión española.

En el panorama literario de la literatura africana en español, nos centramos sobre todo en la narrativa feminista. No toda obra escrita por una mujer es feminista, sino que nos interesan aquellas obras en las que se trata de la emancipación de la mujer y su oposición al sistema veteropatriarcal de las culturas a las que pertenecen ellas.

La literatura africana en español está representada sobre todo por los hombres, por eso, destacan ellos. “La tendencia a identificar siempre las literaturas africanas con las producciones masculinas, ignorando las (escasas) actividades literarias femeninas, contribuyó de manera considerable a su marginación” (Nomo Ngamba, 2005, p. 346).

No obstante, con la oleada de reivindicaciones feministas, el espacio literario que había sido fundamentalmente de los varones, ahora está siendo apropiado por las mujeres. A la hora de hablar de la literatura africana escrita por mujeres, destacan algunos nombres como: Remei Sipi, Diana Alene Ikaka Nzamio, Aissata Fátima N’Doye, Céline Magneché-Ndé, María Nsué Angue, Carmela Oyono Ayíngono, Guillermina Mekuy, Raquel Ilombe, Juliana Mbengono, Anita *Hichaicoto*, Rufina María Raso, Amy N’Dao, Augustine Abila Ángela Nzambi, Fátima Djarra Sani, etc.

Todas estas escritoras y otras más, son relevantes en la literatura africana en español, pero solo unas cuantas como las que se estudia en esta investigación, se dedican a una narrativa feminista dentro de esta literatura. “A partir de la voz literaria, la mujer africana subvierte y pervierte el estatuto impuesto por prácticas seculares y la arrogancia falocéntrica” (Miampika, 2005, p. 18).

En la literatura africana escrita en español, se ha abierto un apartado que presenta una temática diferente a la tradicional, es decir, aquella que hacen los hombres exponiendo únicamente las dificultades del colonialismo o evidenciando las dificultades de las sociedades africanas, desde lo político hasta lo social, pero sin prestar atención a la realidad de la mujer. Es aquí donde aparece la narrativa feminista, la cual está representada por una serie de obras literarias publicadas por mujeres africanas y que tengan como fin evidenciar la situación de la mujer, denunciando o visibilizando el sistema patriarcal opresor que propicia esta situación.

Todas las obras escritas por mujeres africanas no pueden ser consideradas feministas. Una de las características fundamentales de la narrativa o novela feminista es “la denuncia de la opresión patriarcal, la búsqueda de la identidad. Se caracteriza por ser una literatura comprometida y testimonial” (Washima & Carrasco, 2005, p. 33).

Las dos novelas seleccionadas como punto de análisis en esta investigación, se ubican dentro de la literatura africana, pero tienen un tinte feminista por su contenido. Son pocas las obras de escritoras africanas que entran dentro de esta categoría. Incluso en la literatura africana en español es aún más complejo encontrarse con textos de esta naturaleza, eso debido fundamentalmente a la escasez de publicaciones femeninas con enfoque feminista. De la misma manera, añadir que “las autoras africanas no están representadas adecuadamente en el canon literario africano” (Aragón Varo, 2005, p. 63). A pesar de esto, la literatura feminista es una realidad muy

reciente en África. La ideología feminista está presente en varios ámbitos del mundo moderno, y la literatura lo evidencia. En este sentido, Dos Santos (2011) señala que:

El feminismo se ve reflejado en la literatura a partir de una reflexión sobre el rol de la mujer en la sociedad y también a través del desasosiego que experimenta la mujer que escribe, es decir, sobre las dificultades de encontrar una voz propia, dentro de un mundo, el de la literatura, reservado al sexo masculino, en el que la mujer es objeto, pero nunca sujeto de su propia enunciación. (p. 5)

La narrativa feminista en la literatura africana escrita en español se ubica dentro de las corrientes feministas africanas que se desmarcan de la corriente occidental por no considerarla muy integradora y por pretender elegir a la mujer occidental como representante universal de la mujer. Los feminismos africanos estudian la realidad de la mujer africana como un ser singular. Dicho de otra manera:

Los feminismos africanos problematizan todo lo concerniente a sus estructuras sociales, políticas, económicas, tradicionales, religiosas y culturales, como los marcos internacionales; tomando en cuenta las cuestiones del sexo, raza, clase, las desigualdades, lo etario, el conocimiento ancestral y otros aspectos que se encuentran en las realidades y particularidades de esa África diversa, por ejemplo: las posturas divergentes a las etiquetas anhtihombres, antirreligión y anticultura. (Corrales González, 2024, p. 47)

Varias publicaciones de escritoras africanas están orientadas a combatir desde África, las dificultades de toda índole a las que se enfrentan las mujeres. Así, por ejemplo, han aparecido voces femeninas como las de Ken Bugul, Marima Bâ, Fatou Diome, Véronique Tadjo, Chimimanda Ngozi Adichie, Buchi Emencheta, María Nsue Angue, Tsitsi Dangerembga, Djaïli Amadou Amal etc, cuyo propósito es abordar distintas problemáticas como el matrimonio, la situación de la mujer en los conflictos armados, las violaciones, migraciones, poligamia, dote, levirato, mutilaciones, VIH, el analfabetismo, la feminización de la pobreza, la discriminación por la raza, etc. Son problemas no siempre extrapolables que afectan la

realidad de ser mujer en África. Por eso, “en el proceso de autonombrarse, han surgido algunas aportaciones que estructuran el marco de los feminismos africanos, relativas a: *womanism*, *african womanism*, *stiwanism*, *motherism* y *negofeminism*, entre otros” (Corrales González, 2024, p. 48).

Hoy en día, las escritoras no se limitan solo en denunciar los problemas que sufren sino van más allá porque tienen otras preocupaciones. Buscan primero en reorientar sus escrituras proponiendo nuevas perspectivas de vida. Este es el fundamento por el cual se hace necesario incluir a Céline Clémence Ndé y Trifonia Melibea Obono dentro de este tipo de literatura y es que, como se viene subrayando anteriormente, la literatura africana en lengua española reagrupa a aquellos escritores en lengua española sin distinción de origen, sexo o de país. De este modo, como se está abordando el tema de la narrativa feminista, es obvio que la novela de estas escritoras entra en esta perspectiva, porque sus obras no sólo están escritas en español sino también abordan temas en los que queremos analizar, es decir, su novela refleja un contenido feminista.

Estudio de la narrativa feminista en las novelas *La Bastarda* de Trifonia Melibea Obono y *Me llamo Kanebe* de Céline Clémence Magnéché Ndé

Básicamente, la narrativa feminista hace referencia a aquellas producciones cuyo principal enfoque versa sobre las perspectivas feministas, es decir, trata de los problemas de las mujeres. Como señala Maimouna (2021) “[...] si el referente «África» suscita reflexiones, el tema de la mujer en la narrativa africana lo es aún más” (p. 3). En la mayor parte de las culturas africanas tienen la misma imagen de la mujer. Por eso mismo, a la víspera, las mujeres se les asignaban y siguen colocándolas los caracteres como: inestables, débiles, cariñosas, sumisas, miedosas, intuitivas, irracionales, sensibles, dependientes, obedientes, derrochadoras, subjetivas,

chismosas y otros como buenas cocineras, costureras, cuidadoras, limpiadoras etc. justo para dominarlas. Así, se ha vuelto estigmatizante el hecho de que se mantenga tales discursos hacia las mujeres. En todo eso, se puede decir que se había moldeado un modelo de educación arraigado en la cultura y muchas mujeres han caído en esa trampa. El modelo atrae el dominio y la subordinación.

El *corpus* elegido: *La Bastarda* y *Me llamo Kanebe* son novelas que entran dentro de los cánones del feminismo africano, porque como se puede apreciar, se centran en la lucha de la mujer africana por la emancipación. Por criterios metodológicos, el análisis que se hace a continuación es de manera separada entre las dos obras, para luego ver también el punto común entre ambas.

Narrativa feminista en la novela *La Bastarda* de Trifonia Melibea Obono

Trifonia Melibea Obono ha contribuido significativamente en la producción literaria ecuatoguineana escrita por mujeres. No obstante, se ha de esclarecer que antes de ella ha habido otras muchas escritoras ecuatoguineanas que han asistido a la difusión de esta literatura. Lo significativo de su obra es que no solo ha seguido el camino de las demás mujeres escritoras de Guinea Ecuatorial, sino que, ha abierto nuevas visiones narrativas a nivel de la novela en el país.

La narrativa de Melibea Obono tiene una impresión muy particular. Al apreciar una de sus obras, al lector le salen muchas preguntas como: ¿cuál es la temática de sus novelas? Responder a esta pregunta no es nada fácil, puesto que se hallan muchas respuestas, lo que se debe fundamentalmente a la obra que se haya leído. No obstante, según el punto de mira de esta investigación, se ubican las obras de Trifonia Melibea en dos tópicos fundamentales:

1. **Por una parte, se la sitúa entre las voces feministas** dentro de la novela ecuatoguineana, debido a su fuerte crítica a la estructura patriarcal del sistema social del país, cosa que se nota en la representación de la mujer en sus novelas, y las descripciones que hace de las costumbres del pueblo fang¹ de Guinea Ecuatorial.
2. **Por otro lado, se la instala también dentro de la literatura *queer*,** puesto que, sus novelas tienen un tono LGTBIQ+. Respecto a esto último, la obra de Melibea Obono ha tenido un gran impacto social a nivel del país, pues a través de su literatura rompe con el tabú de la sexualidad y los estereotipos de género normalizados en las culturas de los pueblos de Guinea Ecuatorial.

La Bastarda, es una novela que denuncia la opresión de la mujer fang y refleja cómo el peso de la tradición frustra las vidas de muchas mujeres fang. La protagonista principal, Okomo, se encuentra atrapada en un sistema de valores que no le permite desarrollar su personalidad, pero finalmente se topa con personas con quienes va construyendo una nueva personalidad y viviendo experiencias que contradicen las enseñanzas recibidas culturalmente; pasando a ser transformada interiormente, lo que conlleva a que rompa las expectativas culturales. Bituga Nchama (2021) fundamenta esta idea al señalar que: “la mujer fang es fruto de una construcción donde tiene que comportarse en función de cómo lo dice su cultura” (p. 40), en este sentido, en la obra se describe una cultura que tiene la finalidad de domesticar a la mujer para estar al servicio del hombre.

Personajes como Okomo y Dina encarnan una dualidad fascinante, mostrando a la vez rasgos de sumisión y resistencia frente a las restricciones sociales. Sus motivaciones, deseos y conflictos interiores revelan una complejidad psicológica que va más allá de la simple categorización en términos de víctimas o heroínas. Mediante un análisis profundo de estos personajes, podemos reflexionar sobre las tensiones y negociaciones que rodean la construcción de la

¹ Los fang son un grupo étnico del tronco lingüístico bantú, es decir, conjunto de pueblos de África Central que tienen un parecido lingüístico. Los fang se encuentran en Camerún, Gabón y Guinea Ecuatorial (donde son la etnia mayoritaria del país), también existen algunos en Congo.

identidad femenina en un contexto patriarcal, particularmente en la sociedad ecuatoguineana.

En la trama de esta novela, las mujeres se enfrentan a una sociedad profundamente patriarcal y opresiva, relegadas al ámbito doméstico. La mujer es vista como un ser inferior, destinada a servir a los hombres y a cumplir con los roles de esposa y madre. No obstante, en la obra encontramos también a otro pequeño grupo de mujeres que osan desafiar estos estrictos códigos de conducta por lo cual son severamente castigadas y marginadas por la sociedad. A pesar de estas limitaciones, algunas mujeres logran encontrar resquicios de libertad, como es el caso de Okomo, la bastarda, quien, a través de su ingenio y determinación, desafía las normas sociales y cuestiona los rígidos roles de género y plantea interrogantes acerca del papel de la mujer fang en una sociedad que busca controlarla y someterla.

La protagonista, Okomo, ocupa un lugar marginal en su entorno familiar, es «una hija de nadie», ya que su padre no terminó de pagar la dote de acuerdo con el sistema matrimonial fang; un dato curioso porque, según los fang los padres son todos aquellos que intervienen en la educación de los hijos, que pueden ser tíos, abuelos e incluso gente de la misma tribu. Por lo cual en la cultura fang existen varios tipos de padres:

En primer lugar, están los *mbeñ*: los progenitores, es decir, la madre y el padre biológico. En segundo lugar, los *mbala*: las madres y los padres no biológicos. De hecho, en la cultura fang existe un refrán muy popular que dice *muan ase muan mbeñ, muan ane muan mbala*, lo que significa que el niño no es de los progenitores, sino del que los cuida, y que no vale la pena tener descendencia si no se es capaz de cuidarla. En tercer lugar, están los *esehe vong abot*: los tíos o las tías de parte de la madre o del padre biológico. En cuarto lugar, se encuentra los *esehe kibot*, o sea, todo aquel que es de la edad de la madre o padre o padre biológico. (Bituga Nchama, 2021, p. 28)

Partiendo de la clasificación anterior, podemos decir que Okomo, dentro de la trama, tiene unos padres (*mbieñ*, su padre biológico al

que no pudo conocer hasta los 17 años; los *mbala* que son sus abuelos maternos y los *esehe vong abot*; que son sus tíos/as maternas) que se encargan de su educación, pero a pesar de aquello se le considera «hija de nadie»; la sociedad le mira con desprecio llamándola «la hija de una soltera fang» o «la hija de ningún varón» por haber nacido fuera del matrimonio, y de esa forma queda fuera del peso de la dote. Esta realidad se explica en la obra a través de la conversación que mantiene Okomo con su padre:

- No pagué la dote a cambio de tu madre, por lo que según la norma consuetudinaria no eres mi hija.
- No puedes quedarte conmigo porque tu familia me denunciaría, las leyes están a su favor. Además, si a partir de ahora me hago cargo de ti, al final, la tribu de tu abuelo se beneficiará de mi esfuerzo y la mía no. Yo según las leyes, no soy responsable de ti. (Obono, 2016, p. 115)

De tal forma que, en la obra se manifiesta que los hijos nacidos fuera del matrimonio, en cierto modo, están fuera del amparo de sus padres. Y la mujer a nivel de la cultura fang no es definida como persona sino como un bien que se hereda.

La obra está fuertemente influenciada por los estereotipos de género. Los personajes femeninos son retratados dentro de los roles y expectativas tradicionales, como la mujer sumisa, abnegada y recluida en el ámbito doméstico; esto limita su poder de decisión. En la obra la protagonista Okomo lo expresa de la siguiente manera:

- Si me negaba a fregar los platos, pelar plátanos, desgranar cacahuetes o lo más grave, retirar una olla caliente del fogón.
- En la tradición fang la mujer nunca siente calor en las manos; de hecho, debe levantar ollas del fuego sin la ayuda de un trapo para resaltar la femineidad-se enfurecía. (Obono, 2016, p. 105)

En este fragmento es notorio la división sexual del trabajo, a través de la cual por el hecho de ser mujer deben realizar determinadas tareas pasando a ser subordinadas y consideradas como inútiles porque el trabajo doméstico está infravalorado culturalmente. La sexualidad y los deseos de las mujeres en la obra son representados

de manera estereotipada y cargada de juicios morales. Se les atribuye una sexualidad peligrosa y pecaminosa, en contraste con la supuesta pureza y castidad que se esperaba de ellas. Esto refleja las actitudes sociales hacia la expresión de la sexualidad femenina.

Por otro lado, en *La Bastarda* se desmiente que la homosexualidad está ausente en la sociedad ecuatoguineana, ofreciendo un panorama excelente de cómo se afronta la homosexualidad en la realidad social fang:

[...] *La bastarda* de la guineoecuatoriana Trifonia Melibea Obono [...] pone de manifiesto el calvario de los homosexuales y las lesbianas en un país donde su humanidad es negada. Una difícil condición que en ambas obras les obliga a vivir como animales [...] (Edzodzomo Ondo, 2018, p. 300)

Se ha de esclarecer que *La Bastarda* no es una novela de temática sexual, porque la sexualidad no es la esencia del texto, sino un complemento social subversivo. Por lo consiguiente, los homosexuales al igual que la mujer son oprimidos, discriminados y subordinados. En la novela el tío de Okomo, Marcelo, es discriminado por tener un aspecto poco varonil y porque no consumaba su matrimonio, eso hace que se le inscriba fuera de los cánones comportamentales del hombre de la sociedad fang. Se puede evidenciar con algunos renglones recopilados de la obra:

- ¡No eres un hombre! Un varón de verdad se acuesta con mujeres y se reproduce
- Mi abuelo exige que cumplas con la tribu
- Exigen que ofrezca a la tribu su miembro viril - dijo Restituta
- La tribu exige que fecunde a mi cuñada, [...]. No puedo acostarme con la mujer de mi primo por muchas razones. (Obono, 2016, pp. 40-43)

En este sentido, Marcelo no cumple con la tribu ni acepta la tradición, negándose a embarazar a la mujer de su primo, y, por ende, se dice que el lugar donde vive está maldito debido a su condición, lo que conlleva a que finalmente sufra agresiones físicas, siendo a su vez expulsado del pueblo.

En fang la palabra gay podría traducirse como: *fam- mina* (hombre mujer). Esa afirmación sigue siendo compleja entre los analistas. A los gays se les considera como lo más bajo de la escala social y, al igual que las mujeres, son infravalorados, y subordinados. Lo que puede quedar reflejado, en cierta medida con el siguiente fragmento:

- ¿Y por qué mi tío no cumplía el favor tribal? Se lo pregunté y eludió la respuesta invitándome a tomar un plato de verdura preparado por él. La mano del hombre- mujer había nacido para el arte culinario, una tarea de mujeres, algo que enfadaba a *Osá el Descalz*. (Obono, 2016, p. 45)

El análisis de este fragmento nos ayuda a entender que en la etnia fang, los varones que ejercen los roles de mujeres se distinguen de la siguiente manera: primero, disfrutan de los rasgos físicamente masculinos, pero no hacen el amor con otros hombres, a este grupo se les llama *be kébe fe fam* y *obuan a fam*. Los nombres significan el primer caso, varón criado por las hermanas en un espacio de mujeres y como consecuencia se comporta como las mujeres, y en el segundo caso hace referencia a la debilidad física: hombres finos y delicados. En español *obuan a fam* significaría afeminado. En última instancia la figura del hombre gay, *fam- mina*, hace referencia a un hombre que se deja penetrar por el ano con el pene de otros varones; la consecuencia inmediata es su expulsión de los espacios tradicionalmente masculino como ocurre con Marcelo al ser expulsado del *abaa*.

En el desarrollo de la trama los personajes femeninos dependen constantemente de la figura masculina, ya sea del padre, el marido o el amante. Sus decisiones y acciones están supeditadas a la voluntad y el control de los hombres, retratando la desigualdad de poder y la falta de autonomía que enfrentan las mujeres en la sociedad patriarcal. Lo cual se puede verificar en el sexto capítulo de la novela: las protagonistas después de hacer conocer su condición sexual son castigadas; eso se resume de la siguiente manera:

- La primera lesbiana, Linda, se la obliga a casarse para saldar la deuda de su padre.
- La segunda lesbiana, Dina, se casa obligatoriamente, con su cuñado, para sustituir a su hermana fallecida.
- La tercera lesbiana, Pilar, se queda embarazada de su padre
- La cuarta lesbiana, Okomo, fue violada por encargo de su propia abuela para comprobar si le gustan los hombres.

En definitiva, se deja claro que las personas que no se comportan de acuerdo a las expectativas que la tradición tiene sobre ellas tienden a ser castigadas (ya sea con la práctica de la pedofilia, con casamientos arreglados, así como violaciones) debido a que la tradición se respeta y ellas la han violado. A lo largo de la obra, *La Bastarda*, se observa un interesante desarrollo y empoderamiento de los personajes femeninos. Entendiendo el empoderamiento como “un proceso de transformación social que permite mejorar las capacidades de las mujeres para el progreso del sistema social en el que se desenvuelven” (Batliwala & Leon, 1997). En este sentido, las protagonistas después de ser sometidas al castigo finalmente se rebelan siendo capaces de elegir, aun no teniendo ese derecho, al menos ellas toman ese derecho y eligen.

A pesar de los rígidos roles de género impuestos por la sociedad, logran ejercer un cierto grado de autonomía y control sobre sus vidas y decisiones. Lo hacen de manera sutil pero firme, estas mujeres desafían las estructuras patriarcales que las rodean, buscando formas de expresar su sexualidad, perseguir sus deseos y defender sus intereses. Si bien su camino no está exento de obstáculos ni conflictos, pero su capacidad de acción y toma de decisiones las convierte en figuras empoderadas que cuestionan los estereotipos de género dominante.

La narrativa feminista en la novela *Me llamo Kanebe* de Céline Clémence Magnéche Ndé

Céline Magnéche Ndé, es una escritora camerunesa, especialista en la literatura oral africana que dedica buena parte de su vida en la cuestión de los sin cobijos y las mujeres. Además de la obra que analizamos, publicó recientemente otro en francés que cuestiona la brutalidad o las distorsiones a nivel de relación de género en África y muy particularmente las que están casadas. Se interesa en la lucha por los derechos fundamentales de las mujeres.

Es autora de varios libros y publicaciones científicas. De sus novelas la que nos hemos propuesto analizar es *Me llamo Kanebe* publicada en el año 2019. La obra relata las vivencias de una jovencita cuyo nombre es Kanebe en la parte oeste de Camerún. Despreocupada y atípica, Kanebe crece dentro de una familia tradicional. Tiene sueños y proyecciones futuras como todo joven con capacidad mental óptima. Primero, sueña con ir a la escuela, pero sus padres niegan rotundamente esta opción. A sus cuatro años le habían casado con un ricachón del pueblo de edad avanzada ya que sus padres lo habían acordado con sus suegros antes de nacer.

Sin recursos para replicar a las decisiones de su familia, Kanebe desde temprana edad empieza a sufrir los atracos de la vida por una parte con las interminables faenas caseras y por otra parte viendo el porcentaje de sus sueños retroceder. Además, fallece su marido, dejándola con tres niños. Kanebe tiene que luchar para criar a esos niños, también hacerse cargo de los ritos de viudedad y enfrentarse a los abismales de la tradición. Se tuvo que casar con su cuñado en virtud de la tradición, cosa que, más tarde no aguantó Kanebe. La familia decidió mandarla fuera, confiscando sus bienes, sus hijos y demás cosas. Regresó a la casa de sus padres, allí tampoco recibió apoyo. A partir de allí Kanebe tiene que tomar otro rumbo porque todo está en su contra. Se refugia en una parroquia del barrio en la que tuvo contacto con el sacerdote y allí empezó otro episodio de su

vida. Una parte que consideramos fuera de los objetivos de la presente investigación.

Céline Magnéché Ndé hace como protagonista antes de ser esposa y madre, la protagonista Kanebe, es una mujer que tiene sus propios sueños y retos personales, y nada ni nadie le impedirá realizarlos porque es una chica fuerte, valiente con carácter y determinada a la vez.

Claves significativas de la novela

a) El casamiento sin consentimiento/arreglado

El matrimonio arreglado como propio de las sociedades africanas es naturalmente un tema imprescindible en los escritos de mujeres. Es una práctica ancestral que no requiere el consentimiento de uno de los contrayentes. En ciertos casos, puede que haya habido el sí del esposo, pero a la chica no se le puede pedir porque su punto de vista no vale. Todo eso para proteger los ideales culturales o religiosos.

Todo está arreglado ya, y tu marido está muy impaciente. Te quiere en su casa. Ya.

¿Mi marido? inquirió Kanebe, casi al borde de un ataque—. Aquel señor no es mi marido. No lo conozco cómo. ¿Cómo me voy a casarme con un señor que no conozco?

—Ya pagó su dote. Antes de que nacieras.

—¿Me casasteis cuando aún estaba en tu vientre? —Preguntó la joven estupefacta— (Magnéché Ndé, 2019, p. 29)

En efecto, algunos mantienen esta práctica como meras estrategias de supervivencia económica. En el caso de la protagonista, su madre alega como argumento la pobreza. De hecho, las consecuencias que surgen de esta situación pueden ser diversas: la enfermedad, el desengaño, la muerte etc.

b) La pedofilia

Los padres atados a la cultura y a la tradición se desquitan de los derechos fundamentales de sus hijas. Además, los intereses escondidos hacen que los padres envíen a sus niñas al matrimonio, lo cual tiene pinta de pedofilia. Ese aspecto está reflejado en la novela de la siguiente manera:

He tenido que suplicar mucho a tu marido para que te deje con nosotros algún tiempo más porque, según la tradición, habrías tenido que ir a vivir en su familia al cumplir los cuatro años, y crecer bajo su supervisión hasta convertirte en mujer. Lo aceptó, pero te reclama ahora. (Magnéché Ndé, 2019, p. 29)

c) Deseo de liberación y cambio

El espacio africano considerado como espacio del patriarcado donde la lucha por los derechos de las mujeres todavía queda como un debate espinoso, el rol de la mujer en la sociedad tradicional, la redistribución de los roles de la mujer se fundamentaba sobre el sexo donde a las mujeres se les tocaba determinadas tareas y los hombres otras. Desde entonces hay un desequilibrio. A través de la protagonista Kanebe se nota este afán de querer cambiar este orden.

–Trabajar la tierra es lo único que sabemos hacer en este pueblo, Kanebe.
–Pero no es lo único que podemos hacer, mamá
–Venga, es lo que siempre hemos hecho
–De acuerdo. Pero no es lo único que podemos hacer en este pueblo.
–Uno puede ser chofer, profesor, médico... (Magnéché Ndé, 2019, p. 27)

El análisis de este fragmento nos lleva a entender que a las mujeres se les dictan las pautas a seguir. A lo mejor son roles establecidos desde ya hace tiempo y que todavía hay mujeres que siguen creyendo en ellos. Y, la nueva generación ya ha empezado a abrir los ojos como es el caso de Kanebe. E incluso más adelante lo aclaran:

Estas aspiraciones de libertad y de poder que demostraba su hija le gustaban. Incluso la admiraba, pues se había atrevido a decir en voz alta

lo que deseaban ardientemente las mujeres del pueblo. Fingían estar de acuerdo con lo establecido con las reglas, con una tradición que dicta que un pecho que tiene leche no puede tener inteligencia, todo para que las dejaran en paz. Pero deseaban más que nada que la situación cambiara, que dejaran de oprimirlas, que les dieran el lugar que se merecen. Que las dejaran vivir. (Magnéché Ndé, 2019, p. 40)

Poco a poco se empieza a notar la toma de conciencia, y “*Kanebe*, por su parte se felicitaba sinceramente por haberle dicho a su madre lo que deseaba en su fuero interno”. (Magnéché Ndé 2019, p. 55) Al final, Kanebe lo siente como si le hubiera quitado algún peso, y demuestra no estar preparada para seguir los pasos de las anteriores. Por eso advierte: “*Mamá, no quiero ser como tú. Ya te lo dije. Tengo mis sueños y los quiero realizar*”. (Magnéché Ndé, 2019, p. 45)

d) Los estereotipos de género

Los estereotipos de género son ideas preconcebidas que uno tiene del otro en el ámbito social de cada cultura. Las ideas estereotipadas de la mujer africana están muy presentes en las novelas de las dos escritoras de nuestro análisis.

Estaba furiosa porque se estaba dando cuenta de que, a pesar de sus esfuerzos su hija aún no había comprendido que una mujer nunca debe quejarse, sino aguantar y sufrir en silencio porque ello no la protegería contra la retahíla de tareas que se le pegan al cuerpo como una segunda piel. (Magnéché Ndé, 2019, pp. 23-24)

Esto significa que, en una sociedad tradicional, la mujer es el “*béni-oui-oui*”² en el cuadro familiar, la que acepta sin pedir explicaciones. Los estereotipos nos llevan a categorizar el mundo real, pero influyen a veces en nuestra vida sin saberlo y nos crean una idea errónea, así como una falacia de una generalización.

—Pero, hija mía, ¿qué has dicho?, ¿qué quieres estudiar?

² Expresión francesa que significa literalmente un “sí, señor”. Se dice de una persona que siempre está dispuesta a aprobar las acciones de sus superiores.

–Sí, para ser médico.

–Porque viste a aquella mujer con bata blanca quieres ser médico. Está donde está porque nadie quiso casarse con ella por ser lo que es.

–¿Porque es médico?

–Sí, porque es médico.

–Pero es una buena cosa, mamá.

A nadie le gustaría casarse con una mujer que todo el día está por ahí con no sé quién cuando debería estar en casa cuidando de su marido e hijos o en su finca trabajando para alimentar a su familia. Si vas al colegio, acabarás soltera como ella. –Dijo la mujer mirando a su hija a los ojos. (Magnéché Ndé, 2019, pp. 27-28)

Esta cita revela la desigualdad de género aparente en las sociedades africanas. Es obvio que esta visión muy sesgada y arcaico-patriarcal es la que relega la mujer a un ámbito que la oprime. Se trataría en este caso de la repartición de los roles por parte del poder patriarcal.

e) El estatus social de la mujer

Tanta ideología que enseña que la mejor situación para todos es aquella en la que los hombres son los dominadores y las mujeres las dominadas. “Has olvidado que sin mí no eres absolutamente nada” (Magnéché Ndé, 2019, p. 55). Por lo general, estos machos están potenciados por la cultura, las leyes tradicionales, los hábitos. Las asimetrías de género que contribuyen a reforzar el sometimiento de las mujeres en nuestro corpus. Las distorsiones a nivel de oportunidades.

–Los chicos estudian y a ellos nadie se lo impide –le dijo a su marido.

–los varones son varones –replicó la mujer.

¿Qué quieres decir por eso? preguntó la joven con la seriedad de una persona de una de su edad.

Quiere decir que son diferentes a nosotras. (Magnéché Ndé, 2019, p. 39)

Se enseña desde muy temprana edad que las niñas son distintas a los niños, que ellas son menos físicas que los hombres. Se les enseña ser: sumisas, pacientes, trabajadoras, cuidadosas, meticulosas etc. Se inculca en ellas la idea que los hombres son inteligentes que ellas,

que la escuela para las niñas no vale la pena porque tarde o temprano va a casarse lo más pronto posible. Lo que explica la siguiente confesión de la narradora: “Una chica que se negaba a someterse a la autoridad paterna cubría la familia de vergüenza y, peor aún, cuestionaba el *status quo*, lo cual nadie en su sano juicio podía permitir” (Magnéché Ndé, 2019, p. 50).

f) La denuncia del patriarcado

Desde la antigüedad hasta hoy en día, la sociedad sigue caracterizada por la opresión. Todas las instituciones, las estructuras, las personas dominamos o somos dominados independientemente de nuestro color de piel, de nuestra clase social, de nuestra religión, de nuestra edad o de nuestro género (sexo). Parece obvio que, entre estas dominaciones mencionadas, el sistema de dominación y subordinación más opresor sea el del género. En este sentido, la madre de la protagonista expone: “-El colegio no es el asunto de mujeres –Contestó su madre. [...] Las margina la sociedad, las expulsa, las vomita”. (Magnéché Ndé, 2019, p. 38) A partir de allí se nota que el patriarcado ha logrado imponer sus leyes pasando por las mismísimas mujeres que las condicionan de forma negativa a lo largo de su existencia. La educación patriarcal desencadena la desconfianza y la asimetría entre hombre y mujer. “Me parece que te has olvidado de que la gallina no canta delante del gallo” (Magnéché Ndé, 2019, p. 63).

Así, el modelo patriarcal no sólo aunó los poderes políticos de las mujeres sino económicos y culturales. El sistema convierte a los hombres de dotados y las mujeres de carenciadas, lo cual genera una importantísima dependencia vital de género, de desigualdades, autoritarismo y violencia. “-*Tengo* un marido, una casa e hijos. ¿Qué más puedo pedir?”. (Magnéché Ndé, 2019, p. 38) Como si la vida o la felicidad de una mujer se resumiría al matrimonio, parir y ya está, lo de más importa poco. Por eso, coincidimos con Pazos Morán (2018)

cuando sostiene que “el patriarcado es un sistema de organización social en el que los puestos claves de poder (político, económico, religioso y militar) se encuentran, exclusiva o mayoritariamente, en manos de hombres” (p. 38). Y, en *Me llamo Kanebe* se nota este tipo de trato. “Había invertido dinero y tierra, y tenía que recibir una justa compensación”. (Magnéché Ndé, 2019, p. 55). En la novela se observa que la educación tradicional y patriarcal generan muchas consecuencias en la vida social de las mujeres. Se nota, la división funcional entre los sexos, la violencia como sustento de dominación, y nacimiento de la desigualdad social o la discriminación etc. Por ejemplo, durante los funerales del marido de Kanebe han pasado todo tipo de maltrato. La violencia física, psicológica y moral. Seis semanas entre azotes a repeticiones, obligaciones, restricciones y prohibiciones.

la sexta semana, una de las viudas, la preferida enfermó por las palizas repetidas, por haber pasado todo este tiempo durmiendo en el suelo sin colchón ni manta, en plena estación seca en la que la temperatura, por la noche, alcanzaba los dos grados, también por la suciedad y por no haber comido casi nada desde que se murió el hombre. Les prohibían ducharse, comer comida guisada con agua, beber agua, sentarse en una silla (Magnéché Ndé, 2019, p.60).

Paradójicamente, ninguna mujer es capaz de revertir la situación. La protagonista de Clémence Magnéche Ndé lo hace con mucha autoridad, o sea cuestionando todos estos fenómenos que sean tradicionales, culturales y religiosos.

¿En qué se parecen ambas escritoras?

El recorrido comparativo de estas dos escritoras tiende a reflexionar sobre una visión feminista de las del continente africano y específicamente las que escriben en español.

Las dos escritoras coinciden en la conceptualización del feminismo y de sus estrategias de respuesta a los patriarcados. Toman las realidades cotidianas de sus entornos para plasmarlo en sus libros. De hecho, el denominador común de estas dos autoras se nota a nivel de su combate que es precisamente la literatura de denuncia. La crítica del poder político, las prácticas sociales desiguales, la marginalización, la opresión, son otros los temas de predilección de ambas. Su lucha feminista no es eurocentrista sino más bien un feminismo africano, especialmente el negroafricano. Más allá de que ambas luchan por un feminismo africano contemporáneo, guardan en común las protagonistas que tienen casi la misma aspiración: el deseo de liberación y cambio. Tanto *Kanebe*, la protagonista de Magnéché Ndé, como *Okomo* de la ecuatoguineana Melibea, son adolescentes que luchan para sobrevivir dentro de una sociedad machista que las rechaza. De igual modo, luchan para ser libres, el reto para ellas es vivir libremente siendo protegidas por las legislaciones en vigor.

¿Qué hay de diferencia entre las dos?

Magnéché Ndé: se centra mucho más en el feminismo postcolonial porque en su novela relata los problemas de la mujer dentro del ámbito geopolítico. Pone de relieve la inconciencia de la población de cara a la relación de dependencia con la metrópoli al igual que el sistema político en vigor. Por eso, se encuentran los subtemas como el racismo que abunda en todas partes de su novela, el machismo, el clasismo. La discriminación racial, la marginación al igual que la subalternidad del sujeto femenino afrodescendiente en las sociedades occidentales son algunas preocupaciones de Magnéché Ndé.

Melibea Obono: Gran activista del feminismo y de los derechos de las personas LGTBIQ+ en África. Es una de las pocas escritoras africanas en lengua española en abordar los temas sobre la lucha femenina

contra el peso de la tradición y la primera en tener esta personalidad de tratar el tema sobre el lesbianismo y los derechos de los LGTBIQ+.

Melibea Obono, ante la concepción monolítica y uniforme de la sexualidad en África quiere cambiarlo a través de las novelas como *La bastarda*. En efecto, en esta novela quiere exponer sus propias experiencias de opresión. Ser negra y adoptar una orientación sexual muy distinta a la que suele emprender la sociedad a la que pertenece. Cabe recalcar que, de los 54 países africanos, 32 abogan para la persecución de los homosexuales a través de las leyes en contra de sus derechos. Castigos, torturas y condenaciones que se le reservan. Esta novela cuestiona la integración de las personas bastardas, gays y lesbianas en la sociedad guineoecuatorial en general y particularmente a la sociedad fang de la que forma parte la mismísima autora. Desde este análisis, se nota el mensaje o la ideología que Melibea Obono quiere vehicular. Se trata de la promoción del derecho a la libertad para todos, del derecho a la vida, la tolerancia y la libertad sexual. Tal como nos lo demuestra Melibea, se puede decir que, con esta novela, estamos ante la evolución del feminismo en la sociedad africana posmoderna. La autora trata de alterar el orden patriarcal desde una postura lésbica-feminista.

Conclusión

La narrativa feminista en la literatura africana en español es sumamente reciente porque existen muy pocas escritoras cuyas obras publicadas luchan por los derechos de la mujer. Es decir, que presentan las dificultades socioculturales por las que atraviesa la mujer por el hecho de ser mujer. Muy pocas novelas combaten el sistema patriarcal africano que, entre otras cosas, subordina a la mujer africana en general, una evidencia de ello está en las protagonistas de las dos producciones literarias que se analiza en este estudio. Por una parte, está *Okomo*, la protagonista de *La Bastarda*, y, por otra está *Kanebe*, protagonista de *Me llamo Kanebe*. Ambas

representan ejemplos de mujeres que tratan de ir en contra de principios culturales que vilipendian a la mujer.

La literatura africana en español cuenta con una pléyade de escritores y escritoras, pero el matiz está en que no todas las escritoras pueden considerarse feministas por el hecho de ser mujeres. Dentro de la producción literaria africana, hay que ser prudente para distinguir entre los escritos femeninos y feministas, porque no toda escritura femenina es feminista y no toda escritura feminista es femenina. En la literatura africana en general, existen varias escritoras como Chimimanda Ngozi Adichie, Ama Ata Aidoo, Buchi Emencheta, María Nsue Angüe, Leonora Miano, Ken Bugul, Augustine Abila, etc.

Existe una literatura africana en español escrita por mujeres, independientemente de la temática. Esta literatura está representada por escritoras de Guinea Ecuatorial que tiene el español como lengua oficial y otros países como Camerún, Marruecos, Senegal, etc. También se debe evitar confundir entre las escritoras africanas que escriben en español y aquellas cuyas obras se han traducido y publicadas en español.

En esta investigación, se ha analizado exclusivamente dos obras de escritoras africanas que están escritas en español. Sin embargo, hay una peculiaridad y es que, en el caso de Melibea Obono, se trata de una escritora que es de Guinea Ecuatorial donde el español es idioma oficial, y Clémence Magnéche Ndé, una escritora camerunesa que escribe y publica en español, siendo que no es el idioma oficial de su país. Pero ambas, con el enfoque de sus obras, plantean una cuestión feminista, consolidándose dentro de lo que se denomina literatura feminista africana en español, todo ello porque visibilizan la opresión y las injusticias que padecen las mujeres frente a los hombres marcadas por los obstáculos como el estereotipo de género. En una sociedad de corte patriarcal como es la de África y muy específicamente la de Guinea Ecuatorial y Camerún el patriarcado es

una ideología que favorece solo y únicamente a los hombres en detrimento de las mujeres. Estos mecanismos han recreado otro modelo de esclavitud en nuestras sociedades africanas.

Esta investigación se estriba dentro de la dinámica deconstructiva sociocultural según la narrativa de estas dos autoras. La deconstrucción es un modo de acercamiento, transformación posmodernista al texto y de impulsor de desmantelamientos. De hecho, buscamos analizar los retos de género en la lucha feminista en África negra evidenciando la crítica deconstructiva como manera de adecuar los textos que conforman todos los parámetros de marginación.

Las novelas *Me llamo Kanebe* y *La Bastarda*, son producciones literarias donde las autoras, Clémence Magneché Ndé y Trifonia Melibea Obono, presentan un enfoque muy crítico sobre muchas realidades socioculturales que constituyen óbices para el pleno desarrollo de la mujer africana, cuestiones que parecen ya normalizadas en estos contextos, como es el caso de la división sexual del trabajo, las mutilaciones genitales, el analfabetismo que afecta a la mujer, el matrimonio precoz, los embarazos a temprana edad, abortos clandestinos, la prostitución infantil, el racismo, la poligamia, el levirato, la dote, la feminización de la pobreza, las infecciones de transmisión sexual como el VIH, el abandono escolar, la misoginia, la maternidad, etc.

Muchos de estos problemas pueden ser comunes a todas las mujeres, pero son acentuados en varios contextos culturales de África donde están normalizados por el sistema patriarcal todavía imperante y cuya punta se están levantando voces femeninas en su mayoría y algunas masculinas para cambiar ese orden primigenio y rústico todavía presentes en muchas sociedades africanas a pesar del enorme aparato de políticas de igualdad que están implementando tanto la Unión Africana como varios gobiernos africanos.

En estas obras, se aboga por la eliminación de las causas de la opresión de género, dejar de priorizar los intereses del pueblo o de la sociedad en detrimento de los intereses y derechos de las mujeres, eliminar la oposición ideológica y política entre derechos de las mujeres y los del hombre. Además, la justicia hacia las mujeres implica otra distribución de los recursos, los bienes y las oportunidades. En este caso el estado está llamado a ser gestor y garante de desigualdades, transformándose en estado de bienestar justo. Además, Magnéché Ndé y Melibea Obono denuncian la falta de solidaridad o la hermandad entre las mujeres, algo que propicia el patriarcado.

Grosso modo, en estos textos se observa un deseo de redefinir los valores humanos y sociales para un mundo coherente y armonioso. A lo largo de estas novelas, se ha ido desarrollando, por un lado, la representación de la sociedad tradicional africana y sus lagunas y, por otro lado, las protagonistas caracterizadas por su personalidad queriendo revertir las vicisitudes de la vida desafiando las leyes tradicionales y patriarcales. Las obras son un mensaje a todas las mujeres africanas que desean cambiar las situaciones sociopolíticas del continente, porque de esta relación entre literatura y sociedad nace el rol del escritor o la escritora. Por tanto, las dos escritoras luchan por un feminismo contemporáneo donde la mujer tiene que tener un rol más destacado o que le conviene en nuestras sociedades. Se ve la necesidad de cambiar las políticas sociales.

Llevar a cabo un estudio sobre la literatura africana en general, presenta sus dificultades. No es fácil encontrarse con manuales, sobre todo publicado en español que hablen de la literatura africana, por eso, nos hemos servido principalmente de algunos artículos científicos relacionados con esta temática. Son varias cuestiones que cualquier lingüista puede plantearse con respecto a la existencia o no de la literatura africana. De hecho, es un debate abierto en el campo académico, aunque aquello no significa una falta de interés sobre la

misma, sino que se debe a múltiples variables, de hecho, es una de las principales limitaciones de esta investigación, es decir, la falta de suficientes estudios para sostener un marco teórico que permita abordar la cuestión de la narrativa feminista en la literatura africana en español.

Al respecto, para investigaciones ulteriores, una línea de investigación podría ser precisamente estudiar en profundidad esta literatura feminista africana que se está publicando en español, analizando su singularidad, así como el aporte dentro del panorama literario del mundo hispano.

Referencias

- Akrobou, E. (2010). La cuestión de la traducción literaria francófona: el caso de la narrativa negroafricana. En *XII Encuentros: El Cid y la Guerra de la Independencia: dos hitos en la Historia de la Traducción y la Literatura*. Centro Virtual Cervantes.
- Aragón Varo, A. (2005). Narrativa subsahariana en lengua inglesa. Origen y evolución. En I. Díaz Narbona y A. Aragón Varo (eds.), *Otras mujeres, otras literaturas*. Ediciones Zanzibar.
- Batliwala, S., & Leon, M. (1997). El significado del empoderamiento de las mujeres: nuevos conceptos desde la acción. *Poder y empoderamiento de mujeres*, 187-212.
- Bituga Nchama, P. B. (2021). *Las relaciones de género en el sistema patriarcal fang: una aproximación al estudio del feminismo en la sociedad ecuatoguineana dentro del contexto africano*. Biblos.
- Corrales González, Y. C. (2024). La Unión Africana y los asuntos de la mujer. *Humania del Sur*, 35, 45-69. <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/humaniadelsur/article/view/19741/21921931385>
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. Ediciones Era.
- Díaz Narbona, I. (2009). Del compromiso al caos: un recorrido por la literatura africana en lengua francesa. En O. Barrios (ed.), *Africanísimo: Una aproximación multidisciplinar a las culturas negroafricanas*. Verbum, 207-222.
- Dos Santos, M. (2011). La lectura feminista en la literatura: El caso de Delmira Agustini. *Estudios de la literatura (Alicante)*, 2(7), 233-251.
- Edzodzomo Ondo, H. (2018). Reconocimiento, negación y exclusión de las identidades sexuales en *Le Pacte d'Affia* (2009) y *La bastarda* (2016). *XVI Congreso Nacional Educación Comparada Tenerife*, 299-306.
- Lawo-Sukam, A. (2019). *La poesía de Guinea Ecuatorial en español: contexto colonial y (trans)nacional*. Cuarto Propio.
- Lawo-Sukam, A. (2023). *La literatura africana en castellano, de los antiguos territorios españoles del Sahara Occidental y de Marruecos*. Universidad del Valle: Colección Artes y Humanidades-Lingüística.
- Magnéché Ndé, C. (2019). *Me llamo Kanebe*. Caligrama.

- Maimouna, S. (2021). La mujer en la narrativa africana. *II encuentro de hispanistas África-España*, Instituto Cervantes.
- Martínez Montiel, L. M. (1999). Presencia africana, oralidad y transculturación. *Oralidad: para el rescate de la tradición oral de América Latina y el Caribe*, 10, 28-32.
- Miampika, L.-W. (2005). Narrativa subsahariana en lengua francesa. En I. Díaz Narbona y A. Aragón Varo (eds.), *Otras mujeres, otras literaturas*. Ediciones Zanzíbar.
- Montes Nogales, V. E. (2014). La epopeya de África occidental y la epopeya castellana: un análisis de literatura comparada. *Çedille. Revista de Estudios Franceses*, (10), 275-304.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80831055023>
- Nana Tadoun, G. M. (2022). Otras literaturas de expresión hispana: África entre francofonía, anglofonía e hispanidad. *Retorno. Revista Independiente De Literaturas Y Lengua hispánicas*, 1(2), 71–93.
<https://revistas.upr.edu/index.php/retorno/article/view/20266>
- Nomo Ngamba, M. (2005). Una visión comparada de las literaturas negroafricanas postcoloniales en lenguas europeas. *Tonosdigital Revista Electrónica de Estudios Filológicos* (10), 337-361.
- Nomo Ngamba, M. (2006). La narrativa postcolonial en lenguas europeas y su crítica. *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 12.
- Obono, T. M. (2016). *La bastarda*. Flores raras.
- Pazos Morán, M. (2018). *Contra el patriarcado. Economía feminista para una sociedad justa y sostenible*. Katakak Liburuak.
- Washima, E., & Carrasco, A. (2005). *El testimonio como escritura subalterna*. ELA.



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 54, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2024 | PP. 49-73

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasm modernas>

RECEPCIÓN 04 SEP 2024 – ACEPTACIÓN 28 OCT 2024

En el fangal de esa vida que ya no es vida. Una psicología del tumulto en la crónica de João do Rio

In the mire of that life that is no longer life. A psychology of tumult in the chronicle of João do Rio

Juan Manuel Fernández

Universidad Nacional de Córdoba
Argentina

juan.fernandez.997@mi.uncu.edu.ar

 <https://orcid.org/0000-0003-4426-721X>

Resumen

La relectura de las más recordadas crónicas urbanas de João do Rio junto con otras olvidadas o descartadas en sus compilaciones posteriores visibiliza el devenir de un singular análisis psicosocial, con una evidente impronta sanitarista y modernizadora que la crítica sobre el autor suele pasar por alto. Leemos, en este sentido, sus crónicas y relatos como una posible respuesta a la demanda de una “psicología do tumulto” del célebre crítico Araripe Júnior dirigida a los jóvenes escritores de literatura folletinesca de fines del siglo XIX y principios del XX. João do Rio presenta un Rio de Janeiro que comparte con otras grandes capitales portuarias del mundo un mismo presente babélico, un cosmopolitismo de pobres. En su crónica, la vida precaria se asocia, más que con Brasil, con un excedente social y material que genera el tráfico transnacional de mercancías y migrantes.

Palabras clave: João do Rio, literatura brasileña, crónica, psicología social, desechos.

Abstract

A re-reading of the most remembered urban chronicles of João do Rio, together with others forgotten or discarded in his later compilations, makes visible the development of a singular psychosocial analysis, with an evident sanitarian and modernizing imprint that criticism of the author usually overlooks. We read, in this sense, his chronicles and stories as a possible response to the demand for a "psychology of tumult" of the famous critic Araripe Júnior addressed to the young writers of follies of the serial literature of the late nineteenth and early twentieth centuries. João do Rio presents a Rio de Janeiro that shares with other great port capitals of the world the same babelic present, a cosmopolitanism of the poor. In his chronicle, the precarious life is associated, more than with Brazil, with a social and material surplus generated by the transnational traffic of merchandise and migrants.

Keywords: João do Rio, brazilian literature, chronicle, social psychology, waste.

Paulo Barreto (1881-1921) —más conocido como João do Rio, su seudónimo más popular— es una figura insoslayable del Brasil *Belle époque*. João do Rio puede incluirse también en la primera generación de escritores latinoamericanos del siglo XX sobre los que se afianza la renovación estética y la profesionalización literaria, bajo el nuevo imperio de los medios gráficos. Con solo 22 años, es ya un literato de renombre, miembro de la redacción de *Gazeta de Notícias*, un diario que se destaca por sus avances técnicos, en el que, rápidamente se consagra por su innovación en el reportaje y la crónica. En este mismo periódico, años después, oficiará también como director y llegará a ser, incluso, uno de sus propietarios.

Barreto adquiere también notoriedad como figura pública, frecuentador de la bohemia, modelo dandi de elegancia, con audacias en el vestir comparables a las de Oscar Wilde. Ambiguo e irónico, compone un entrelugar singular, el del artista nihilista. A la manera de los decadentes, se autoconstruye como un maldito, como una singularidad movilizada solo por su deseo y su curiosidad malsana. Un referente carioca del homosexual "astuto" (Santiago,

2004, p. 194), que cultivó, según sus biógrafos, una vida misteriosa y llena de escándalos (Rodrigues, 1996).

La crítica sobre el autor suele reparar en tres facetas. Primeramente, es considerado el representante más célebre del decadentismo brasileño, un cronista dandi que logra alterar el régimen de sensibilidad de la *Belle époque* con la exposición revulsiva de la vida precaria urbana. Es frecuente, a su vez, su asociación con el *flâneur*, etnógrafo diletante que compone, en la prensa periódica, un precioso documento histórico del proceso modernizador brasileño de principios de siglo XX. Se lo comprende también como un modernizador de la literatura brasileña que innova desde la crónica, espacio privilegiado de asimilación crítica de las novedades técnicas y a las modas contemporáneas.

Antônio Cândido, en un ensayo pionero (1978), postula a João do Rio como el caso paradigmático de los “Radicais de ocasião”, escritores más bien conservadores que, a diferencia del “revolucionario profesional”, sin tener un compromiso con las revoluciones contemporáneas, ofrecen, en algún período de su trayectoria, intervenciones sensibles —revulsivas, inervadoras— sobre la injusticia social, la vida precaria o el propio acontecer revolucionario (p. 201). La crítica brasileña, en el redescubrimiento de João do Rio, retomará esta clave radicalizada del dandi que sostiene Cândido, en diálogo también con la teoría benjaminiana o, incluso, con la lectura del modernismo latinoamericano de Ángel Rama (1985). En *João do Rio. O Dandi e a especulação* (1989), Raúl Antelo hermana a Paulo Barreto con Oscar Wilde, en un mismo deseo de libertad (1989, p.7), a su vez, también con Nietzsche, en un concepto de Artista, con mayúscula (p. 60), que se identifica con el cultivo, en vida y obra, de la auto-invencción poetizante y se proyecta como subjetividad heterogénea, descentrada, paradójica, inasible. De la mano de Nietzsche y de Oscar Wilde, en la prensa masiva, João do Rio se

presenta como el promotor de una razón no totalizadora, que escape de la previsibilidad y la normatividad modernas.

Sobre esta sintonía literaria de João do Rio con Nietzsche, vale considerarla también en el marco de la apropiación latinoamericana de su pensamiento, tal como propone Raúl Antelo en “Uma literatura centáurica” (1998). Antelo presenta a João do Rio como un pro-nietzscheano dentro del primer momento, el de los escritores contemporáneos al filósofo alemán, aquellos que representan el espíritu fin-de-siglo, el decadentismo y el dandismo. En este primer momento, la recepción brasileña de Nietzsche se produce en el campo estético y no en el filosófico, que desaprobaba su pensamiento por considerarlo fragmentario, ensayístico, contradictorio. Mientras críticos como José Veríssimo se manifestaban inconformes con su pensamiento por considerarlo carente de sistema, describiéndolo como “profundamente artista, únicamente artista, mórbidamente artista” (Antelo, 1998, p. 82), escritores como João do Rio lo incorporan, precisamente en esos términos, por su actitud desmitificadora, materialista, que afirma la muerte de los valores humanistas. El Artista sería aquel que intervendría sobre este sedimento histórico para poner en evidencia el vacío o la propia muerte del concepto tradicional de humano, así como también la emergencia contemporánea de otras manifestaciones divergentes. Esta ética del individuo soberano, disociado de lo moral, suele servirle, a João do Rio y a otros contemporáneos, como justificativo para los autoritarismos (p. 84).

Es más recurrente la lectura benjaminiana de João do Rio como *flâneur* carioca, el etnógrafo diletante de la ciudad en ruinas, que revela una faz exótica, desconocida, de la vida urbana en el paso de ciudad colonial a metrópoli moderna. Vale destacar, entre estos abordajes, además de las obras ensayísticas de Antelo (1989, 1992), los artículos de Alejandra Mailhe (2001, 2005), el libro de Julia O'Donnell (2008) y, puntualmente sobre la recepción del

decadentismo en Brasil por parte de João do Rio, la tesis de Orna Messer Levin (1996). Flora Süssekind, por su parte, con su *Cinematógrafo de letras* (2006), persigue en la crónica de Barreto los rastros de las técnicas innovadoras modernas como el montaje cinematográfico o el lenguaje sintético de los medios gráficos. Con ello, lo postula como un modernizador de la literatura, un escritor profesional que incorpora el ritmo industrial de producción.

En este artículo nos interesa acentuar, desde sus primeras crónicas, más que su célebre mirada decadentista, el devenir de su perspectiva más positivista, más subterránea y menos frecuentada por la crítica, en la que su psicología urbana confluye con la psicología social, para el abordaje estético y anestésico de la vida precaria de la capital brasileña.

1. João do Rio, psicólogo social

João do Rio presenta, con frecuencia, su interrogación del presente en la crónica como un estudio diletante de psicología social, interesado en descubrir, de las constantes observables, las leyes de la construcción sensible de la multitud. El autor suele presentarse a sí mismo como un *flâneur*, referencia literaria del etnógrafo esteta, un “espíritu vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpetuo desejo icompreensível” (do Rio, 2009, p. 31), una subjetividad singular, según la matriz decadente, capaz de aprehender el “alma” de la ciudad, un resto común, un producto colectivo, inconsciente, que distingue a la ciudad y sus habitantes de cualquier otra.

Si bien esta autoconstrucción es regular entre los cronistas del modernismo latinoamericano, su psicología urbana puede leerse como una respuesta no solo a las novedades literarias y sociológicas contemporáneas —el decadentismo y los estudios finiseculares sobre la multitud y el público, las nuevas subjetividades políticas— sino también a un imperativo de la crítica literaria brasileña,

particularmente de Araripe Júnior (1848-1911), dirigido a los escritores jóvenes. En *Movimento literario do ano 1893* (1896), al abordar la novela contemporánea, particularmente aquella posterior a *O Atheneu* (1888) de Raul Pompeia, Araripe Júnior impugna la literatura fantástica reciente que hace eco a las novedades francesas —la fantasía medieval, la novela gótica o decadente, el demonismo y el ocultismo a lo Josephin Péladan—, en favor de una literatura realista, hiperestésica, orientada a la revelación de un Brasil inédito, tanto para el lector local, como para el lector extranjero, en ese entonces, un concepto innovador de literatura de exportación. El análisis que ofrece Araripe Júnior de *A Capital Federal (impressões de um sertanejo)* (1893), novela de Coelho Neto publicada originalmente como folletín bajo el seudónimo de Anselmo Rivas, sintetiza aquello que ofrecerá años después la obra de João do Rio, si bien en clave decadentista:

O Rio de Janeiro, porém, em seu conjunto, nas suas linhas características, não chegou a cair na retina do observador sertanejo. Anselmo Ribas cingiu-se a descrever a vida crepuscular da Rua Ouvidor e das respectivas sucursais, isto é, o zunzum das confeitarias, às três horas da tarde, a meia-luz, com as suas palestras, namoros e chantagens, e os noctilúdios pelos teatros e cafés, pelos hotéis de *plaisance* e casas de jôgo, pelos clubes carnavalescos e gabinetes particulares.

É certo que é êsse um dos lados mais curiosos da vida fluminense e o que mais consegue prender o provinciano logo que aqui chega; mas seria para desejar que outros Rios de Janeiro aparecessem sob a pena vertiginosa de Coelho Neto. Por exemplo: o Rio de Janeiro que os ingleses adoram, o das montanhas e dos arrabaldes, êsse Rio de Janeiro azul, onde surgem o Corcovado, a Tijuca, a Gávea e que nos fazem sonhar com os mitos de uma religião solar. Outro exemplo: o Rio de Janeiro satânico, oculto, misterioso, êsse Rio de Janeiro das espeluncas, do Saco de Alferes, de Saúde, de Cabeça de Porco, dos negros minas, dos ciganos, dos feiticeiros e dos espiritas.

Ocupando-se com êsses aspectos estou certo de que o seu talento teria dado ao livro um caráter completamente novo e original¹. (Araripe Júnior, 1963, p.170)

La narrativa de João do Rio, en gran medida, se adapta a lo que demanda Araripe Júnior a los escritores nóveles de la literatura brasileña contemporánea. Con “pluma vertiginosa”, João do Rio amplía el régimen de visibilidad que abre Coelho Neto para dar lugar no solo a la “vida crepuscular” de las nuevas avenidas, al Rio modernizado que interesa a los locales, sino, también, en la vía de Aluísio Azevedo, a los barrios en los que prolifera una vida degradada, el Rio misterioso, exótico, que interesa, sobre todo, a los extranjeros. La psicología urbana de João do Rio, en este sentido, coincide con la “psicología do tumulto” (Araripe Júnior, 1960, p. 90) que Araripe Júnior le pedía a la narrativa de los folletines: un agudo análisis de las clases peligrosas de la ciudad, en clave realista o naturalista, dirigido al lector ilustrado o extranjero².

Vale destacar, en este sentido, que João do Rio, en sus primeras publicaciones en *Cidade do Rio* (1899-1900) y *O Paiz* (1900-1901), se revela como un fervoroso propagandista del naturalismo y del realismo de Zola, identificándose con un colectivo de jóvenes

¹ Rio de Janeiro, sin embargo, en su conjunto, en sus líneas características, no llegó a caer en la retina del observador sertanejo. Anselmo Ribas se limitó a describir la vida crepuscular de la Rua Ouvidor y sus respectivos establecimientos, es decir, el bullicio de las confiterías, a las tres de la tarde, en la penumbra, con sus conversaciones, noviazgos y chantajes, y los recorridos nocturnos por los teatros y cafés, por los hoteles *plaisance* y las casas de juego, por los clubes de carnaval y los departamentos privados.

Es cierto que éste es uno de los lados más curiosos de la vida fluminense y lo que más cautiva al provinciano no bien llega aquí; más sería deseable que aparecieran otros Rios de Janeiro bajo la vertiginosa pluma de Coelho Neto. Por ejemplo: el Rio de Janeiro que los ingleses adoran, el de las montañas y los arrabales, ese Rio de Janeiro azul, donde aparecen el Corcovado, la Tijuca, la Gávea y que nos hacen soñar con los mitos de una religión solar. Otro ejemplo: el Rio de Janeiro satánico, oculto, misterioso, este Rio de Janeiro de los antros, de Saco de Alferes, de Saúde, de Cabeça de Porco, de los negros minas, de los gitanos, de los brujos y de los espiritistas.

Si se hubiese ocupado de estos aspectos, estoy seguro de que su talento habría dado al libro un carácter completamente nuevo y original. Nota: Las traducciones de este artículo son del autor.

² Sobre esta demanda de una “psicología do tumulto” a los jóvenes escritores de la literatura folletinesca brasileña, cfr. Juan Manuel Fernández (2024).

revolucionarios, positivistas y socialistas. En ese entonces, se publicita, incluso, una traducción suya de *Fécondité* (1900) de Zola, obra que no aparece listada entre sus traducciones y de la cual no hemos hallado ninguna copia³. En la crónica “O realismo” (31 de agosto de 1899), Barreto coincide con Araripe Júnior en que “Para o Brazil como para o mundo todo, o realismo tem sido um terror e um escandalo”⁴ (p. 2). Barreto cuestiona también, de las producciones posteriores, un realismo domesticado, coincidente con el concepto de realismo que proyectaba Araripe: una literatura excitante, hiperestésica, que aborda, en tanto psicología social, la realidad de los bajos fondos, “as phantasmagorias de bordeis”, pero solo dirigida a un lector culto, por ello, depurada del concepto de revulsión social con el que se asociaba negativamente a la obra de Zola. No obstante, para el joven Barreto, solo era literatura aquello que lograba poner en movimiento a la “vida” (p. 2).

En 1899, tanto el naturalismo como el realismo eran estéticas en declive. Barreto critica, sobre todo, en su defensa a contracorriente, la asimilación contemporánea en Brasil del simbolismo y el decadentismo (también la supervivencia anacrónica del romanticismo y el parnasianismo) por parte de escritores nóveles de su generación como, por ejemplo, Elysio de Carvalho, quien será, años más tarde, uno de sus más cercanos amigos. La producción literaria contemporánea se presenta, a los ojos positivistas del joven João do Rio, como un síntoma de “o Brazil indolente”, de “uma sociedade inculta e sem positividade” (31 de agosto de 1899, p. 2). Su concepción sanitarista de la literatura, en sintonía con la psicología social contemporánea, supone una finalidad edificante, una función ordenadora del desequilibrio nervioso, la ignorancia y la inmoralidad,

³ O Paiz, de Rio de Janeiro, publicita que “Está prestes a ser publicada uma tradução para o portuguez da *Fecondite*, o extraordinario livro de Zola. Edita a obra o sr. Rafael Mazzani, tendo-se encarregado do trabalho literario o jovem escritor Sr. Paulo Barreto” (10 de febrero de 1900, p.1).

⁴ Esta cita y las otras del artículo replican el texto original y su gramática.

los usuales factores disolventes. La influencia de la psicología social positivista se hace evidente en la reseña que ofrece de *Política e loucura* de Domiciano Maia. En ese entonces, Barreto define al arte, con una cita de Comte, como el estado científico y filosófico de una época (3 de agosto de 1899, p.1). En estos escritos, es frecuente el recurso a los datos históricos. Al igual que el psicólogo social, Barreto ofrece análisis deterministas de la locura del presente. Bajo este concepto sanitarista él es, incluso, un censor de la homosexualidad, por lo general, en alusiones recurrentes a Oscar Wilde, a quien describe como “o louco moral por excelencia” (3 de octubre de 1899, p. 2), postulándolo, a su vez, como figura representativa de la decadencia contemporánea. Años después, Paulo Barreto no solo traduce a Wilde, sino que también toma al célebre autor inglés como un referente de su dandismo.

Barreto, más allá de este acento en la conmoción que genera el realismo en sus inicios, es crítico, en estos primeros escritos, de la hiperestesia, en un probable diálogo con los ensayos de Araripe, tanto en la narrativa “O povo si compra o livro é por uma simples curiosidade sympathica ou irritada e na maioria tentando encontrar ahí, apimentados que esquentem e irriem o sistema nervoso”⁵ (11 de agosto de 1899, p. 2), como también en la poesía simbolista, a la que presenta como una manifestación de un estado patológico, de “nevrose geral”, tal como se advierte en su reseña de *Terra dolorosa* de Oliveira Gomes: “O seu estado cerebral está tão desorganizado que ha um desejo inconsciente de escrever cousas destas no papel, de usar as maiusculas para ferir mais o systema nervoso centrípeta e a sensação ser maior e mais dolorosa nos thalamos ópticos”⁶ (p. 1). No obstante, en una reseña de *Entartung*, discute también con la

⁵ Si el pueblo compra el libro es por simple curiosidad simpática o irritada y, la mayoría, intenta encontrar allí picantes que calienten e irriem el sistema nervioso.

⁶ Su estado cerebral está tan desorganizado que existe un deseo inconsciente de escribir cosas así en un papel, de usar letras mayúsculas para lastimar más el sistema nervioso centrípeta y que la sensación sea mayor y más dolorosa en los tálamos ópticos.

lectura patologizadora del artista, en coincidencia con Araripe Júnior, Machado de Assis, o más allá de Brasil, con Rubén Darío: “Aquí no Brazil, se Max Nordau examinasse a nossa literatura, julgar-nos-hia todos doudos”⁷ (29 de agosto de 1899, p. 2).

Leídas en retrospectiva, estas primeras publicaciones ponen en evidencia algunas de las tensiones teóricas de una poética en formación. Si bien João do Rio se autoconstruye como un Artista –una racionalidad anómala, una subjetividad amoral, una individualidad en constante reinvencción, un dandi que persigue la experiencia inédita– en el devenir de sus crónicas, más allá de sus primeros escritos, sobrevive también, subterránea, esta matriz sanitarista inicial, la del psicólogo social positivista. El Paulo Barreto sanitarista se pone de manifiesto, en gran medida, en la columna “A cidade” (1903-1904), con la que se inicia en *Gazeta de Noticias*. Son crónicas propagandísticas, firmadas con el seudónimo X, en las que el autor defiende fervorosamente las reformas modernizadoras de Rio de Janeiro, el célebre *bota abaixo*, a cargo de Pereira Passos y Lauro Müller⁸. Sus intervenciones cuestionan el amplio rechazo de los ciudadanos a la reforma. En su defensa, recurre a las tesis contemporáneas sobre los efectos armonizadores de la arquitectura en la psicología de la sociedad y los consecuentes beneficios económicos para el país, coherentes con la máxima “o homem é produto do meio” (do Rio, 23 de septiembre de 1903, p. 2). En un contrapunto que apela a lo emocional, alude, de modo recurrente, a las pestes cíclicas que suelen asolar la ciudad, una presencia ominosa que justificaría el caos de la costosa remodelación, sus sacrificios e incomodidades (20 de septiembre de 1903; 10 de octubre de 1903; 14 de octubre de 1903). Recurre, incluso, a la ironía para invalidar la protesta, asociándola siempre a lo anacrónico (21 de octubre de 1903), a la nostalgia por el Rio imperial y sus quintas (25 de octubre

⁷ Aquí en Brasil, si Max Nordau examinara nuestra literatura, pensaría que estamos todos locos.

⁸ Sobre la modernización haussmaniana de Rio de Janeiro, cfr. José Murilo de Carvalho (1996).

de 1903; 21 de noviembre de 1903). Aboga, incluso, por la destrucción de toda construcción colonial (23 de octubre de 1903). Con el seudónimo João do Rio, en el mismo período, hace también propaganda de la inmigración (04 de enero de 1904).

Esta columna de crónicas breves visibiliza un sentimiento de época, el *stimmung* (Gumbrecht, 2014) de la modernización urbana. La crónica es rica, en este sentido, en referencias documentales sobre atmósferas y ambientes, un material ineludible para el análisis de la percepción del período. Es sugestiva, en este sentido, la crónica de Barreto en la que aborda el polvo que producen las demoliciones: resuena la queja ciudadana por los restos en suspensión de cuadras enteras de *cortiços*, en época de epidemia (07 de octubre de 1903). Las crónicas de Barreto como ciudadano “X” si bien procuran, en esta instancia, invalidar la protesta, documentan, a su vez, este acontecimiento ineludible.

2. En tiempos de irreverencia

La clave sanitarista de su narrativa puede advertirse ya en *As religiões no Rio* (1904), su primer libro y el primer *best seller* de Brasil, edición que reúne una serie de resonantes entrevistas para *Gazeta de Notícias* sobre los diversos cultos locales. Si bien *A alma encantadora das ruas* se edita recién en 1908, las crónicas que componen el libro, publicadas entre 1904 y 1907, son contemporáneas a las de *As religiões no Rio*. Ambas series guardan muchas coincidencias en su concepto de la vida precaria. En ellas, João do Rio elabora una mirada cosmopolita, exotista, de Rio de Janeiro. Su crónica invita, en este sentido, a descubrir, como en su célebre relato “O bebê de tarlatana rosa” (1910b), la faz oculta de la capital.

João Carlos Rodrigues, en la presentación de su edición de *As religiões no Rio*, acentúa sobre el autor: “De formação positivista, ele observou os cultos com olhar científico e distante” (2006, p.11). No obstante, la mirada que João do Rio compone —un entre-lugar para

comprender la “psicología da rua” (2009, p. 31) tal como advierte en su célebre conferencia *A rua* de 1905— no se concibe como una “mirada” científica, sino como la de un “artista moderno” (2009, p. 49), un producto de una síntesis de personajes, autores y géneros. En sus crónicas, se presenta como un observador singular que articula y superpone un amplio espectro de “miradas”: a) la mirada clasificadora del *flâneur* (Edgar Allan Poe y Paul Adam); b) la lectura paranoica de los detectives (Dupin y Sherlock Holmes) y la de los poetas simbolistas (Rimbaud); c) la mirada sórdida del bohemio decadente (Jean Lorrain y Dorian Gray); d) la mirada de la policía y la del delincuente; e) o la mirada profética de la ciencia ficción, a medias utópica y distópica (William Morris, Bellamy, Kahn y Wells) (do Rio, 2009, p. 49). Por sobre todo, el cronista se autoconstruye como el observador constelador: aquel que, como el lector paranoico o el poeta simbolista, puede elaborar relaciones inesperadas (Poe y Baudelaire).

La “mirada” de este artista procura, en la ciudad, precisamente, los indicios de un tiempo moderno (do Rio, 2009, p. 235). No es casual que se sirva de la crónica para esta captura. Para João do Rio, la modernidad de la capital brasileña, en sintonía con la prescriptiva de Araripe Júnior, no se agota en la zona modernizada, el escenario cosmopolita que compone la clase dirigente. El joven Paulo Barreto sondea el bajo cosmopolitismo local, a contrapelo de la perspectiva eurocéntrica de los intelectuales brasileños de aquel entonces, que excluían al presente nacional del acontecer global. De acuerdo con Silviano Santiago, Joaquim Nabuco, un claro referente de estos intelectuales, contrapone en su biografía (1900) al “país de origen” —irrelevante, arcaico, ausente, atrasado— con el “siglo” (Santiago, 2004, p. 13), los sucesos definatorios de la modernidad, asentados en las grandes metrópolis europeas, a las que accede como espectador a través de los periódicos. Para Barreto, Rio comparte con otras grandes capitales un mismo presente babélico, un cosmopolitismo de pobres, común a muchas ciudades portuarias, en un momento de

gran difusión de la inmigración. La crónica de João do Rio, en este sentido, visibiliza el bajo cosmopolitismo propio del excedente social y material, que genera el tráfico transnacional de mercancías y las migraciones, en un contexto de expansión del capital.

João do Rio compone en sus primeras crónicas una lectura nihilista del presente de la capital brasileña, en plena sincronía con la experiencia histórica de las metrópolis modernas. En la introducción de *As religiões no Rio* (1904), Barreto advierte al lector que “O Rio, como todas as cidades nestes tempos de irreverencia, tem em cada rua um templo e em cada homem uma crença diversa” (s.p.). Vale reparar, en este sentido, que su análisis de los cultos de la capital supone una experiencia moderna común, glocal, la de vivir en un tiempo en el que se ha perdido el respeto marcado por el temor de las cosas sagradas. Un probable eco de la célebre afirmación nietzscheana de la muerte de Dios, con la que el filósofo alemán pone en evidencia la deriva secularizante de la modernidad. “Dios ha muerto”, el resonante anuncio de Nietzsche, de acuerdo con Gianni Vattimo, condensa el rechazo de gran parte del pensamiento y la sociedad moderna occidental de fines del siglo XIX a la concepción metafísica de un Dios como fundamento último e inamovible de la realidad, fuera del tiempo. En síntesis, anuncia el inicio de “la época en la que no se puede ya pensar la realidad como una estructura sólidamente anclada en un único fundamento, que la filosofía tendría la tarea de conocer y, quizá, la religión la tarea de adorar” (2004, p.13). João do Rio, en ese sentido, da cuenta del pluralismo babélico de cultos de la capital, propio de una verdadera cosmópolis. El pulular de religiones marginales y sectas heterodoxas o sincretistas que expone esta serie pone de manifiesto el ocaso de los proyectos de unidad moral, del orden unitario del mundo que pretenden las iglesias cristianas.

João do Rio, de formación positivista, también en la introducción de *As religiões no Rio*, señala que el objetivo del libro es "levantar um

pouco o mysterio das crenças nesta cidade" (s.p.). Esta voluntad de inventariar los diversos cultos de la capital, además de contribuir a la imagen exótica de Rio, una amplificación del régimen de visibilidad en respuesta al interés cosmopolita extranjero y local, puede leerse también como el archivo que sustenta una intervención anestésica, secularizadora, de los diversos cultos, que trae a la luz el secreto de todo ritual y ceremonia de una comunión ajena a la que proyecta la racionalidad moderna, sobre todo aquellas en las que el cronista considera que se involucra el delito. Vale destacar, en este sentido, la exhaustividad de sus reportes etnográficos, frecuente tanto en la serie de crónicas de *As religiões no Rio* como en la de *A alma encantadora das ruas*, un escrúpulo documental que puede leerse como una estrategia de agotamiento.

Como cronista, además de dar lugar a la voz de los sacerdotes y creyentes, en la misma clave higienista de su heterónimo X, Barreto visibiliza todo aquello que considera sugestión, engaño o estafa de las prácticas religiosas. Las crónicas de João do Rio, incluso con su estética decadentista, operan como un acto de limpieza de impronta sanitarista. Como parte de la modernización de la ciudad, sostiene la necesidad de reparar en la supervivencia de restos anacrónicos de la cultura. Es sugestivo que, al referirse a la posesión demoníaca, cite la asociación de un sacerdote exorcista entre las "classes baixas, sem limpeza" y "O diabo" que "ama a imundicie" (1904, p. 181). Su abordaje de la miseria y la religión, sobre todo en su asociación con el delito, puede leerse como un acto de profanación del misterio de su religación.

3. ...no lameiro dessa vida que ja não é vida

En la serie de *A alma encantadora das ruas*, esta clave sanitarista se hace más evidente si consideramos las crónicas excluidas de la edición propia del autor (1908). Una de las ausentes, "Entre os mendigos. A miseria cynica" (27 de mayo de 1904), con la que se inicia

la serie “A pobre gente” —de la que provienen la mayoría de las crónicas mundanas que componen *A alma encantadora...*— que condensa todo lo que João do Rio desarrollará en cada una de las siguientes entregas. Esta crónica descartada visibiliza una tensión en la serie entre dos conceptos del desecho social:

Ha dous gêneros de miseria, a miseria cynica, exploradora, e a miseria infinitamente triste, cujas palavras são dolorosos soluços. A sociedade é admiravelmente bem organizada, porque assenta no lameiro dessa vida que ja não é vida. Ao lado das altas posições passa como nuvens o corvejar dos mendigos embrutecidos. Sob o rebrilho do luxo soffre um mundo inteiro, estortega a multidão com os membros deformados pelo trabalho brutal, com as ideias limitadas num tantalico circulo de ferro, e todos os ais, todos os soluços, todos os gritos e esses musculos crispados na ancia (sic) de um formidavel esforço parecem ter o unico desejo de produzir a maravilhosa flor de nosso prazer...⁹ (27 de mayo de 1904, p. 1)

La selección de la edición de *A alma encantadora das ruas*, encabezada por la conferencia “A rua” (1905), elogio de João do Rio en el que declara su amor por “a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas” (2009, p. 28), acentúa, entre los dos “géneros” (27 de mayo de 1904, p. 1) de desechos sociales que distingue, a la “miseria infinitamente triste” (p. 1) que conmueve a parte de la ciudadanía. La denuncia de los *modus operandi* de la “miseria cynica”, la de los vividores y estafadores, a quienes João do Rio considera una inquietante anomalía social, solo se advierte, de este modo, subsumida en el abordaje amoroso de la calle, como un encanto más. “A rua é a agasalhadora da miséria. ... A rua é generosa. O crime, o delírio, a miséria não os denuncia ela” (2009, p. 29).

⁹ Hay dos géneros de miseria, la miseria cínica, explotadora, y la miseria infinitamente triste, cuyas palabras son dolorosos sollozos. La sociedad está admirablemente bien organizada, porque se asienta sobre el fangal de esta vida que ya no es vida. Al lado de las altas posiciones, pasa, como las nubes, el graznido de los mendigos embrutecidos. Bajo el rebrillo del lujo, un mundo entero sufre, se retuerce la multitud con miembros deformados por el trabajo brutal, con ideas limitadas en un tantálico círculo de hierro, y todos los ayes, todos los sollozos, todos los gritos y esos músculos crispados en el ansia de un esfuerzo formidable parecen tener el único deseo de producir la flor maravillosa de nuestro placer...

Este tratado de psicología social por entregas, de acuerdo con esta primera crónica, se pregunta, en un sondeo de estos dos “géneros”, sobre la supervivencia del *homo sacer* (Agamben, 2018), del “lameiro dessa vida que ja não é vida” (27 de mayo de 1904, p. 1), en tanto fundamento de la sociedad, principalmente sobre la vida precaria, aquella que es “digna de duelo” (Butler, 2006) en una economía caníbal que se abisma en el consumo. También en la serie de *As religiões no Rio*, contemporáneas a las de *A alma encantadora das ruas*, João do Rio alude a los centros espiritistas como “os fócios dessa tristeza” (1904, p. 228). En sintonía con el socialismo utópico de Oscar Wilde o las pesadillas distópicas del Herbert George Wells (2009, p. 170), João do Rio repara en el profundo sufrimiento de la vida precaria, un Atlas multitudinario que sostiene la reproducción de un sistema anestésico (Buck-Morss, 2005) recientemente instaurado, el “rebrilho do luxo” (27 de mayo de 1904, p. 1) propio de la modernización urbana de la capital.

A alma encantadora das ruas, como psicología urbana, hace énfasis en tres tipos de espacios: 1) la calle, 2) los lugares de reunión del desecho social y 3) los lugares de reclusión. Distingue, a su vez, las múltiples formas de la economía de la miseria en la línea delgada entre la supervivencia y la canibalización, o lo que está más allá del límite de esta articulación: la sobrevida del completo despojo, aquello que ha sido librado a su suerte, abandonado al uso común, dado que no puede obtenerse de él más nada de valor. João do Rio, como etnógrafo diletante, hace especial énfasis en la organización de estos restos, así como en los puntos de encuentro en torno a los cuales se constituyen las diversas comunidades de desechos. Esta lectura también repara en un vínculo íntimo entre la subjetividad y los objetos (las herramientas) que define caracteres y funciones, roles sociales en una realidad atravesada por el valor económico. Estas crónicas intervienen en la disputa por el valor del desecho en la concepción específica de realidad que configura el liberalismo,

propriamente, en el régimen de visibilidad y de sensibilidad en torno a los restos sociales.

La serie de crónicas se proyecta como una intervención hiperestésica, inervadora, frente al nuevo régimen de sensibilidad que establece la clase dominante, de la que el propio João do Rio forma parte, “a maravilhosa flor de nosso prazer” (27 de mayo de 1904, p. 1); una realidad compensatoria moderna que, en tanto tecnoestética, deviene medio de control social (Buck-Morss, 2005). El cronista, en este sentido, interpela al público lector que, por sus lecturas, conoce más Londres, París, Manchuria o Japón que su propia ciudad (do Rio, 2009). Su abordaje exotizante de los bajos fondos de la capital, en pleno proceso de modernización, sondea la relación constitutiva entre el progreso y “a dor, a miséria da vasta Babel que se transforma” (p. 60). El flaneo que escenifica su crónica conduce una observación demorada, en *retard*, tanto de las condiciones shockeantes, anestésicas, de las fantasmagorías modernas —tal como se advierte en la crónica “As mariposas do luxo” (23 de marzo de 1907), en la que se pregunta sobre la adicción sensorial a las mecánicas en la clase trabajadora— así como a otras experiencias excesivas que desafían la tolerancia del lector, escenas de un “lúgubre exotismo” (2009, p. 108) en las que encuentra la dimensión más doliente del presente, la “chaga incurável, chaga lamentável da cidade” (p. 180).

Con su elogio “A rua”, se dirige a un colectivo de “homens nervosos” (p. 39), un concepto con el que Max Nordau (1902), pocos años antes, describe, en una lectura crepuscular de la modernidad, recuperada afirmativamente por el decadentismo, a los “degenerados”. Este concepto de la psiquiatría social, como vimos, según la propia lectura del autor, de aplicarse, alcanzaría a todo hombre moderno. A contrapelo de su propia crítica sobre los decadentes y los simbolistas en los inicios de su carrera periodística, ya en las crónicas que componen *A alma encantadora das ruas*, se autoconstruye como un

cronista de una sensibilidad singular, hiperestésica, tal como prescribe el arte nuevo: “temos de quando em vez alucinações parciais da pele, dores fulgurantes, a sensação de um contato que não existe, a certeza de que chamam por nós” (2009, p. 39). Ribot en *La psicología de los sentimientos* define a la hiperestesia como una capacidad de percepción por encima del término medio, una singular fineza de los sentidos a la que asocia también al dolor, frecuente, sobre todo, entre los neurasténicos (1900, pp. 52-64). Buck-Morss, en este sentido, al referirse a los orígenes de la anestésica como técnica moderna, señala precisamente a los tratamientos terapéuticos y medicinales de este constructo patológico identificado en 1869 como neurastenia. Su interpretación del presente, de acuerdo con esta clave hiperestésica, se propone como una recepción anómala de la experiencia, propia del artista, que escapa del sentido común.

João do Rio escenifica una interrogación propia sobre su sensibilidad frente a las experiencias inéditas que descubre en su vagabundeo, una suerte de autoanálisis en el que sondea los abismos de su tolerancia, las fronteras de su deseo y de su pertenencia social. Es sugestiva, en este sentido, la evocación recurrente, en sus descripciones, del olfato, el más primitivo de los sentidos, a su vez también de las resonancias siniestras, de presencias ominosas que sugieren, por lo general, un estado de alerta o pavor. Sus excursiones a los bajos fondos, suelen recalar en ambientes lúgubres en los que se acumula la basura, como el puerto y los callejones, así como también en el encuentro con las más extrañas tipologías de la vida precaria. Vale destacar, entre otras, su crónica sobre las *zumbas*, los hospedajes en los que duermen hacinados quienes no tienen hogar, o “visões de opio” (7 de enero de 1905) en la que aborda los fumaderos chinos de Rio. Estos recorridos, como en las novelas góticas, presentan una progresión hacia lo desconocido, un *in crescendo* hacia el terror y la repugnancia en el que se ponen a

prueba los límites de tolerancia de su etnografía diletante: la náusea, el vértigo, la repulsión, la “neurose de crime” (2009, p.106).

Con sus crónicas y relatos, João do Rio conduce al lector, el “burguês incauto” (2009, pp. 57-58), por extraños pasajes en los que se hacen manifiestas las dimensiones ominosas de la realidad, de la miseria y el delito. El cronista advierte que “Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes, a arte de flunar”¹⁰ (p. 31). La mayoría de las crónicas de la serie compone un diálogo peripatético con un compañero-guía, un delincuente o un policía, con quién João do Rio comparte un mismo interés por “a via-sacra da miseria” (27 de mayo de 1904, p. 1), un Virgilio, como “Alberto, o meu incrível amigo, encontrado sempre em lugares equívocos” (p. 1). El turismo a la vida precaria, no obstante, como advierte João do Rio, en “Sono Calmo”, es una performance que replica un *tour* de la moda decadente:

Não sei se o delegado quis dar-me apenas a nota mundana de visitar a miséria, ou se realmente, como Virgílio, o seu desejo era guiar-me através de uns tantos círculos de pavor, que fossem outros tantos ensinamentos. Lembrei-me que Oscar Wilde também visitara as hospedarias de má fama e que Jean Lorrain se fazia passar aos olhos dos ingênuos como tendo acompanhado os grão-duques russos nas peregrinações perigosas que Goron guiava.

Era tudo quanto há de mais literário e de mais batido. Nas peças francesas há dez anos já aparece o jornalista que conduz a gente chique aos lugares macabros; em Paris os repórteres do *Journal* andam acompanhados de um

¹⁰ Para comprender la psicología de la calle no basta con disfrutar de sus delicias como se disfruta del calor del sol y del lirismo de la luz de la luna. Hay que tener espíritu vagabundo, lleno de curiosidades malsanas y nervios con un perpetuo deseo incomprensible, hay que ser lo que llamamos *flâneur* y practicar el más interesante de los deportes, el arte de vagar.

apache autêntico. Eu repetiria apenas um gesto que era quase uma lei. Aceitei.¹¹ (2009, p. 174)

La crónica del vagabundeo se compone también de una aguda trama de correspondencias. La experiencia hiperestésica de *flâneur* que reelabora João do Rio da lugar a una memoria hipertrófica de referentes culturales. Para este cronista, la primera impresión de un ambiente supone un *déjà vu*, en el que revisita lo que ya conoce, por lo menos, en el mapeo cosmopolita que componen las imágenes modernas, propias de las publicaciones periódicas, la enciclopedia, la literatura y la plástica: “Entramos de esguelha, e logo a rótula se fecha num quadro inédito. O n° 19 do Beco dos Ferreiros é a visão oriental das lôbregas bodegas de Xangai” (2009, p. 105). La experiencia inédita se presenta como un “cuadro” o una “visión” urbana en la que el cronista, como médium, encuentra, el *aleph* del bajo cosmopolitismo, los múltiples ecos de la literatura de viajes de las potencias coloniales, tamizados, generalmente, por una singular apropiación de la estética decadentista. Para João do Rio, la capital brasileña es tan exótica y cosmopolita como cualquier otra ciudad portuaria. La describe, por ello, como un reflejo de otras ciudades:

Deixai esse largo, ide às ruelas da Misericórdia, trechos da cidade que lembram o Amsterdão sombrio de Rembrandt. Há homens em esteiras, dormindo na rua como se estivessem em casa. Não nos admiremos. Somos reflexos. O Beco da Música ou o Beco da Fidalga reproduzem a alma das ruas de Nápoles, de Florença, das ruas de Portugal, das ruas da África, e até, se acreditarmos na fantasia de Heródoto, das ruas do antigo Egipto. E por quê? Porque são ruas da proximidade do mar, ruas viajadas, com a

¹¹ No sé si el Comisario sólo quería darme la nota mundana de visitar la miseria, o si realmente, como Virgilio, su deseo era guiarme a través de tantos círculos de pavor, que resultasen otras tantas enseñanzas. Recordé que Oscar Wilde también había visitado las posadas de mala reputación y que Jean Lorrain fingía, ante los ojos de los ingenuos, que era acompañado por los grandes duques rusos en las peligrosas peregrinaciones, que Goron guiaba.

Era todo lo que hay de más literario y más replicado. Desde hace diez años, en las obras de teatro francesas aparece el periodista que lleva a gente elegante a lugares macabros; En París, los periodistas del *Journal* van acompañados de un auténtico apache. Repetiría sólo un gesto que fue casi una ley. Accepté.

visão de outros horizontes. Abri uma dessas pocilgas que são a parte do seu organismo. Haveis de ver chineses bêbados de ópio, marinheiros embrutecidos pelo álcool, feiticeiras ululando canções sinistras, toda a estranha vida dos portos de mar. E esses becos, essas betesgas têm a perfídia dos oceanos, a miséria das imigrações, e o vício, o grande vício do mar e das colônias...¹² (2009, p. 38)

Sus crónicas visibilizan, sobre todo, la faz sórdida del cosmopolitismo de los pobres (Santiago), los restos inasimilables de la promesa inmigratoria. “O Rio é o pomo de mar, é cosmópolis num caleidoscópico, é a praia com a vaza (sic)¹³ que o oceano lhe traz” (2009, p.103). La capital brasileña es, en este sentido, cosmopolita tanto por sus reformas haussmanianas como por este lodo o resaca extranjera que la habita. Vale reparar, tal como lo advierte Georges Didi-Huberman, que “El material visual del caleidoscopio —a saber, lo que se coloca entre el vidrio pulido y el vidrio interior— pertenece al orden del desecho y la diseminación” (2011, p.189). La crónica, con su “retórica del paseo” (Ramos, 2003, p. 126), comprende a la ciudad como un juguete óptico, un juego de espejos que articula reflejos de los más dispares detritus de la historia, “visiones” o “cuadros” vivos de la miseria global. Estos montajes de desechos urbanos devuelven proyecciones anómalas del imaginario eufórico de la expansión capitalista moderna, imágenes descompuestas, punzantes, que

¹² Sal de esa calle y dirígete a los callejones de la Misericórdia, partes de la ciudad que te recuerdan al Amsterdam sombrío de Rembrandt. Hay hombres sobre esteras, durmiendo en la calle como si estuvieran en casa. No nos sorprendamos. Somos reflejos. El callejón de la Música o el callejón de la Fidalga reproducen el alma de las calles de Nápoles, de Florencia, de las calles de Portugal, de las calles de África e incluso, si creemos en la fantasía de Heródoto, de las calles del antiguo Egipto. ¿Y por qué? Porque son calles cercanas al mar, calles muy transitadas, con vistas a otros horizontes. Abri una de esas pocilgas que forman parte de su organismo. Verás chinos ebrios de opio, marineros embrutecidos por el alcohol, hechiceras ululando canciones siniestras, toda la extraña vida de los puertos marítimos. Y estos callejones, estos callejones tienen la perfidia de los océanos, la miseria de las inmigraciones, y el vicio, el gran vicio del mar y de las colonias...

¹³ En la primera edición de “Visões de Opio. Os Chins no Rio.”, publicada en *Gazeta de Noticias* el 7 de enero de 1905, esta palabra aparece con s. La encontramos también con s en la edición del autor que publica Garnier (1910a, p. 106). Vasa, según el diccionario Aurelio, significa “Lodo que se deposita no fundo das águas”. La palabra vaza, con z, tal como aparece en la edición citada, es un error tipográfico presente en muchas reediciones de *A alma encantadora das ruas*.

hacen eco, incluso, en la historia colonial portuguesa que integra a Brasil, por sus rutas marítimas, en una misma trama occidental, con África y Oriente. El “montaje de simetrías” (Didi-Huberman, 2011, p. 190) que compone la crónica acentúa un espectro oriental, exótico, de una ciudad “sinfónica”, “proteiforme e sentimental”, la musa “policroma” que “reflete a população confusa e babélica tal qual ela é.” (2009, pp. 239-240). La figuración orientalista de Rio de Janeiro compone la imagen de una cosmópolis, a la vez anacrónica y moderna, en la que conviven una pluralidad de cultos, al margen de cualquier pretensión de un orden unitario, sea el de la moral de la religión oficial o el del positivismo de aquel entonces.

El caleidoscopio desde el que el cronista observa el presente, devuelve también “visiones” en las que la experiencia se superpone con imágenes del pasado. Son recurrentes, en esta serie, las comparaciones de Rio de Janeiro con una Roma oriental. En la crónica descartada, el guía de João do Rio advierte: “—Admira esta cidade. Nós somos como Roma sob Elogabalus. Todos os vícios, todas as crenças, todos os deboches e todas as agonias. Observa, porém, as pequenas molas, o abysmo em que a miseria anceia.” (27 de mayo de 1904, p. 1). También en *As religiões no Rio*, João do Rio hace la misma asociación: “Esta pacata cidade, que ha 50 annos festejava apenas a côrte celeste e tinha como supremo mysterio a mandinga o preto escravo, é hoje como Bysancio, a cidade das cem religiões, lembra a Roma de Heliogabalo, onde todas as seitas e todas as crenças existiam”¹⁴ (1904, p. 228).

Por último, esta asociación de Rio con Roma puede leerse también como un eco decadentista de *À rebours* de Joris-Karl Huysmans. Des Esseintes, modelo dandi de la época, celebra, en la novela, el realismo “desprejuiciado” con el que Petronio describe, en *El Satiricón*, la vida

¹⁴ Esta pacata ciudad, que hace 50 años solo celebraba la corte celestial y tenía como supremo misterio al mandinga del negro esclavo, es hoy como Bizancio, la ciudad de las cien religiones, que recuerda a la Roma de Heliogábalo, donde todas las sectas y todas las creencias existían.

cotidiana de Roma (Huysmans, 1977, pp. 91-93). En la crónica de João do Rio, sobrevive, en este sentido, el crudo relato de la vida precaria que cautiva al protagonista de la novela de Huysmans. A su vez, en otro extremo de esta interrogación encantada por la multitud “proteiforme”, también convive, subterránea en la serie, una preocupación sanitarista en torno al incremento de la miseria en la capital brasileña. Las crónicas de João do Rio se presentan, en este sentido, como un documento nodal de la cultura popular y de la población *sacer* de la capital brasileña, en pleno proceso modernizador, y de una intervención mediática y literaria dirigida al público, para la regulación del régimen sensible moderno. Sus lecturas exponen, a su vez, una asimilación de la literatura decadentista y del pensamiento nietzscheano, en la composición de una poética singular, mediante la cual interpreta e interviene el presente, desde la literatura folletinesca. Rio de Janeiro se configura, en este sentido, como un escenario de modernización en el que convive la experiencia sincrónica de las grandes capitales con un bajo cosmopolitismo, un resto indeseado de la cultura urbana que se reconoce también como un componente exótico de las principales ciudades modernas.

Referencias

- Agamben, G. (2018). *Homo sacer*. Adriana Hidalgo.
- Antelo, R. (1989). *João do Rio, o dândi e a especulação*. Taurus.
- Antelo, R. (1992). Amor fati: excesso e heterogeneidade. En VV.AA. *João do Rio. Um escritor entre duas cidades*. Instituto Moreira Salles (pp. 11-18).
- Antelo, R. (1998). Uma literatura centáurica. *Revista Iberoamericana*, LXIV (182-183), 81-94.
- Araripe Júnior, T. de A. (1960). *Obra crítica de Araripe Júnior 2: 1888-1894*. Ministério da Educação e Cultura. Casa Rui Barbosa.
- Araripe Júnior, T. de A. (1963). *Obra crítica de Araripe Júnior 3: 1895-1900*. Ministério da Educação e Cultura. Casa Rui Barbosa.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*. Interzona.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria*. Paidós.

- Cândido, A. (1978). Radicais de ocasião. *Discurso*, (9),193-201.
- de Carvalho, J. M. (1996). *Os Bestializados*. Companhia das Letras.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo.
- do Rio, J. [Firma: Claude] (3 de agosto de 1899). Crítica litteraria. Terra dolorosa. De Oliveira Gomes. *Cidade do Rio*, (184), 1.
- do Rio, J. [Firma: Paulo Barreto] (11 de agosto de 1899). O naturalismo. *Cidade do Rio*, (191), 2.
- do Rio, J. [Firma: Claude] (29 de agosto de 1899). Crítica litteraria. O Egotismo. Max Nordau. *Cidade do Rio*, (206), 1.
- do Rio, J. [Firma: Paulo Barreto] (31 de agosto de 1899). O realismo. *Cidade do Rio*, (208), 2.
- do Rio, J. [Firma: Paulo Barreto] (3 de octubre de 1899). O symbolismo. *Cidade do Rio*, (235), 2.
- do Rio, J. [Firma: X] (20 de septiembre de 1903). A cidade [a]. *Gazeta de Noticias*, (263), 2.
- do Rio, J. [Firma: X] (23 de septiembre de 1903). A cidade [b]. *Gazeta de Noticias*, (266), 2.
- do Rio, J. [Firma: X] (07 de octubre de 1903). A cidade [c]. *Gazeta de Noticias*, (280), 2.
- do Rio, J. [Firma: X] (10 de octubre de 1903). A cidade [d]. *Gazeta de Noticias*, (283), 2.
- do Rio, J. [Firma: X] (14 de octubre de 1903). A cidade [e]. *Gazeta de Noticias*, (287), 2.
- do Rio, J. [Firma: X] (21 de octubre de 1903). A cidade [f]. *Gazeta de Noticias*, (293), 2.
- do Rio, J. [Firma: X] (23 de octubre de 1903). A cidade [g]. *Gazeta de Noticias* (296), 2.
- do Rio, J. [Firma: X] (25 de octubre de 1903). A cidade [h]. *Gazeta de Noticias*, (298), 2.
- do Rio, J. [Firma: X] (21 de noviembre de 1903). A cidade [i]. *Gazeta de Noticias*, (325), 2.
- do Rio, J. (1904). *As religiões no Rio*. Garnier.
- do Rio, J. (04 de enero de 1904). A colonização no Brasil. *Gazeta de Noticias*, (4), 1-2.
- do Rio, J. (27 de mayo de 1904). Entre os mendigos. A miséria cynica. *Gazeta de Noticias*, (148), 1-2.
- do Rio, J. (7 de enero de 1905). Visões de Opio. Os Chins no Rio. *Gazeta de Noticias*, (7), 2.
- do Rio, J. (23 de marzo de 1907). As mariposas do luxo. *Gazeta de Noticias*, (82), 1.
- do Rio, J. (1910a). *A alma encantadora das ruas*. Garnier.
- do Rio, J. (1910b). O bebê de tarlatana rosa. *Dentro da noite*, Garnier. 153-164.
- do Rio, J. (2006). *As religiões no Rio*. Martins Fontes.
- do Rio, J. (2009). *A alma encantadora das ruas*. Companhia das letras.
- Fernández, J. M. (2024). "Araripe Júnior y la hiperestesia del folletín tropical". *Astrolabio*, (32), 441–465. <https://doi.org/10.55441/1668.7515.n32.38787>
- Gumbrecht, H. U. (2014). *Atmosfera, ambiência, stimmung*. PUC Rio.
- Huysmans, J. K. (1977). *Al revés*. Librerías Fausto.

- Mailhe, A. (2001). Miradas cruzadas sobre la marginalidad social en el Brasil de entre siglos (1889-1914). Nina Rodrigues – João do Rio. *Orbis Tertius*, (8), 69-81.
- Mailhe, A. (2005). “Visão do paraíso” & “visão do Inferno” en la ficción de entresiglos: márgenes de los márgenes del naturalismo. *Cuadernos Americanos: Nueva Época*, 6 (114), 37-68.
- Messer Levin, O. (1996). *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Unicamp.
- Nordau, M. (1902). *Degeneración*. Librería de Fernando Fé.
- O'Donnell, J. (2008). *De olho na rua. A cidade de João do Rio*. Zahar.
- Rama, Á. (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Fundación Ángel Rama.
- Ramos, J. (2003). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Ribot, T. A. Armand (1900). *La psicología de los sentimientos*. Fernando de Fé.
- Rodrigues, J. C. (1996). *João do Rio. Uma biografia*. Topbooks.
- Rodrigues, J. C. (2006). Apresentação. *As religiões no Rio*. Martins Fontes.
- Santiago, S. (2004). *O Cosmopolitismo do pobre*. Universidade Federal de Minas Gerais.
- Süssekind, F. (2006). *Cinematógrafo de letras*. Companhia das letras.
- Vattimo, G. (2004). *Después de la cristiandad*. Paidós.



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 54, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2024 | PP. 75-117

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 28 JUL 2024 – ACEPTACIÓN 20 OCT 2024

***Woldemar*, de Friedrich Heinrich Jacobi, a la luz de *Mentira romántica y verdad novelesca*, de René Girard**

*Friedrich Heinrich Jacobi's Woldemar, seen through the lens of René
Girard's Deceit, Desire, and the Novel*

Federico Vicum

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Universidad de Buenos Aires

Universidad Pedagógica Nacional

Argentina

federico.vicum@unipe.edu.ar

 <https://orcid.org/0009-0002-2928-9840>

Resumen

La relación entre las obras filosóficas y las obras literarias de Friedrich Heinrich Jacobi ha sido destacada desde numerosas perspectivas. La propuesta de este trabajo es analizar una de las novelas escritas por Jacobi, *Woldemar*, con los conceptos elaborados por René Girard en su libro *Mentira romántica y verdad novelesca*. La teoría mimética girardiana, que —hasta donde sabemos— aún no ha sido utilizada para un estudio sustancial del pensamiento de Jacobi, puede aportar una nueva comprensión de las problemáticas trabajadas por el autor alemán. La hipótesis que se pretende demostrar es que la novela *Woldemar* está estructurada por lo que Girard denomina “mediación interna”. Las mediaciones internas entre *Woldemar*, *Henriette* y *Allwina* (tres personajes de la novela) no se redimen, sin embargo, en lo que Girard denomina “conversión”. La mediación interna entre *Woldemar* y *Henriette* sí atraviesa un proceso cercano a la conversión, pero, según se intentará demostrar, el personaje de *Allwina* no pierde su rol de mediadora interna. Un análisis girardiano de la novela *Woldemar* permite vincular la crítica jacobiana del

nihilismo con una exposición literaria de lo que, en términos de Girard, se denomina “trascendencia desviada”.

Palabras clave: deseo, mediación interna, trascendencia desviada, masoquismo, conversión.

Abstract

The link between the philosophical works and the literary works written by Friedrich Heinrich Jacobi has been emphasised repeatedly and from many different perspectives. The aim of this paper is to analyse one of Jacobi's novels, *Woldemar*, with the concepts elaborated by René Girard in his book *Deceit, Desire, and the Novel*. Girardian mimetic theory, which —as far as we know— has not yet been employed for a substantial study of Jacobi's thought, can provide a new understanding of the issues explored by the German author. The hypothesis we intend to demonstrate is that the novel *Woldemar* is structured by what Girard calls ‘internal mediation’. The internal mediations between Woldemar, Henriette and Allwina (three characters of the novel) are not, however, redeemed in what Girard calls ‘conversion’. The internal mediation between Woldemar and Henriette does indeed go through a process close to conversion, but, as we will try to show, Allwina's character does not lose her role as an internal mediator. A Girardian analysis of the novel *Woldemar* makes it possible to link Jacobi's distinctive critique of philosophical nihilism with a literary exposition of what, in Girard's terms, is called ‘deviated transcendency’.

Keywords: desire, internal mediation, deviated transcendency, masochism, conversion.

Introducción

Los estudios sobre Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819) han conocido avances significativos en los últimos veinticinco años. Desde la publicación, iniciada en 1998, de sus obras completas (en una cuidadísima edición crítica)¹, hasta las recientes iniciativas vinculadas con el bicentenario de su fallecimiento (Ortlieb & Vollhardt, 2021; Hampton, 2023; el *Diccionario Jacobi en línea*, iniciado en 2023), se

¹ Citada aquí con las siglas JWA, seguidas de número de tomo, serie y página.

ha consolidado un mapa de estudios jacobianos de amplio alcance. En él, se destaca la figura conductora de Birgit Sandkaulen, cuya interpretación de la filosofía jacobiana como “metafísica de la acción” (Sandkaulen, 2000, p. 220) se ha constituido casi en eje vertebral de la bibliografía especializada, tanto para quienes adoptan su propuesta de ver en Jacobi un filósofo de la libertad, entendida como causa activa inserta en una temporalidad irreductible a los conceptualización del entendimiento (Sommer, 2015, p. 21; Knode, 2024, pp. 149-187), como para quienes explícitamente la rechazan y sostienen, en cambio, que la cumbre del pensamiento jacobiano no es la libertad humana, sino el amor divino (Fetzer, 2007, p. 20, p. 34), como incluso para quienes intentan construir una vía que medie entre los polos de la libertad humana y la revelación religiosa (Schick, 2006, p. 194; Schick, 2019).

Tanto la libertad humana como el amor divino son, para Jacobi, realidades incognoscibles, porque no podemos producirlas mediante mecanismo alguno (cf. JWA 1,1, p. 260). Su captación es inmediata. Dado que “todo *tener por verdadero* que no se origina en fundamentos racionales es creencia” (JWA 1,1, p. 116), la libertad humana y la existencia de un Dios amoroso han de ser objetos de creencia, no de conocimiento. Frente a objetos de esta clase, el ansia de explicación intelectual se encuentra ante un “límite” infranqueable (JWA, 1,1, p. 29). La realidad incondicionada de Dios y de nuestra libertad no puede ser explicada, sino sólo creída. Incluso la realidad del mundo, en tanto existente como tal, resulta inexplicable (cf. JWA 1,1, pp. 260-261). En él, los seres humanos, movidos por la urgencia de la autoconservación (cf. JWA 1,1, p. 248), crean “[...] un *mundo de imágenes, ideas y palabras* adecuado para nuestras capacidades, completamente desemejante respecto del real” (JWA 1,1, p. 249). La construcción lingüístico-conceptual produce un segundo mundo, alejado del original, como si nuestros conceptos fueran lanzas que desgarran el mundo real y toman de él partes aisladas. Sin embargo, Jacobi no abandona el intento de dar

cuenta de las capas más profundas de la realidad y, a tono con su época (cf. Ivaldo, 2003, p. 27), recurre a la literatura como medio discursivo apto para tal empresa. Así, en los prólogos a sus dos novelas (*Allwill* y *Woldemar*) Jacobi formula su programa literario: “Poner ante los ojos la humanidad, tal como es, explicable o inexplicable, del modo más certero” (JWA 6,1, p. 89/ JWA 7,1, p. 207). Lo inexplicable toma expresión literaria, no filosófica.

La deriva literaria jacobiana ha sido interpretada de distintas maneras. Se suele destacar la pretensión jacobiana de exponer en sus novelas el carácter vital de la existencia humana. Fetzer (2007) considera que las novelas son el medio expositivo que le permite a Jacobi afirmar lo incondicionado divino a través de una representación concreta de la intersubjetividad (p. 17); por lo tanto, sus novelas serían “la parte principal de su filosofía de lo incondicionado, a saber, su justificación de lo incondicionado absoluto en tanto amor desinteresado” (Fetzer, 2007, p. 22). Schick (2006), por su parte, considera que las novelas jacobianas son el ámbito en que, “contra la explicación del racionalismo”, sale a la luz la “creencia prerreflexiva” (p. 110), el nivel más elemental de creencia (contrariamente al nivel más alto, lo divino, al que remite Fetzer). Otra línea de interpretación constante en los estudios sobre Jacobi señala que, en sus novelas, habría una fuerte denuncia de los desvaríos del “genio moral”, esto es, de aquel sujeto que se arroga una facultad de autodeterminación reacia a cualquier principio general, convención social, criterio regulativo, etc. De este modo, en *Allwill* y en *Woldemar* no sólo deberíamos ver una clara oposición a la fría filosofía racionalista, sino también al exaltado *Sturm und Drang*, el movimiento con el cual Jacobi simpatizó en su juventud, pero del que gradualmente se distanció (cf. Cruz Cruz, 1993, p. 167; Nicolai, 1971, p. 350). A la vez, si Bollnow (1933) ve en las novelas de Jacobi un elemento clave de la “filosofía de la vida” jacobiana, Villacañas (1989), por el contrario, las toma como parte de una

filosofía represora de la sensibilidad y negadora de la historicidad concreta.

Resulta llamativo que, pese a que Jacobi entrelaza filosofía, literatura y religión, no haya sido estudiado a la luz de la teoría de René Girard. El crítico francés ha elaborado una concepción de la novelística europea que podría ser de gran utilidad para comprender las problemáticas jacobinas. En la bibliografía especializada, sólo hemos encontrado un estudio que vincule a ambos autores: Di Blasi (2015) considera que la teoría mimética de Girard contribuye a la discusión sobre el nihilismo que Jacobi comenzó a fines del siglo XVIII (p. 42). En 1799, en su *Carta a Fichte*, Jacobi denuncia el nihilismo del idealismo trascendental (cf. JWA, 2,1, p. 215). Suele entenderse esta denuncia en el sentido de que Jacobi rechazaría la reducción del objeto real, existente fuera de nosotros, a determinaciones subjetivas de la conciencia. Así, en efecto, la entiende también Di Blasi, (2015, p. 42), quien a su vez considera que Girard podría contribuir a una crítica del nihilismo ya no desde los parámetros de una determinada filosofía de la conciencia (como haría Jacobi), sino desde un enfoque intersubjetivo. Nosotros, en cambio, sostenemos que Jacobi también entiende el nihilismo como forma desviada de la intersubjetividad moderna. La intersubjetividad jacobina — formulada lacónicamente en su célebre principio “sin tú, el yo es imposible” (JWA 1,1, p. 116)— requiere de un correcto vínculo con lo divino, atrofiado —según Jacobi— por la filosofía racionalista y por la idealista (cf. Jonkers, 2024). Sólo hay dos formas posibles de pensar a Dios: “Dios es, y es fuera de mí un ser vivo subsistente por sí mismo, o Yo soy Dios. No hay tercero” (JWA 2,1, p. 220). O bien Dios es un ser personal exterior a lo humano (la opción jacobina), o bien es lo humano mismo (el Yo como principio absoluto de la filosofía, calificado como nihilista). Es notable la similitud entre esta disyuntiva y la que formula Girard, un siglo y medio después, respecto del cristianismo: “el cristianismo orienta la existencia hacia un punto de fuga, bien hacia Dios, bien hacia el *Otro*. Elegir significa siempre

elegirse un modelo, y la auténtica libertad se sitúa en la alternativa fundamental entre modelo humano y modelo divino” (Girard, 1985, p. 58). También en Jacobi la decisión entre lo divino y lo humano es una elección libre, enraizada en la creencia y no en el conocimiento (cf. JWA 1,1, p. 265).

Dado que el *corpus* novelístico con el que trabaja Girard no es, en principio, cercano a Jacobi, podría dudarse de la pertinencia de utilizar sus conceptos para estudiar a nuestro autor. Sin embargo, contamos con un antecedente de relevancia en lo que hace al vínculo entre Jacobi y un novelista central para la teoría girardiana, a saber, Dostoyevski. Reinhard Lauth considera, al igual que muchos intérpretes (como ya hemos mencionado), que las novelas de Jacobi son críticas respecto de la supuesta autonomía del genio moral; incluso, afirma que la novela *Woldemar* es una “refutación anticipada del romanticismo en todas sus múltiples posibilidades” (Lauth, 1971, p. 179). La denuncia contra el romanticismo que Lauth encuentra en Jacobi es similar a la que formula Girard —como veremos— con el concepto de “mentira romántica”: los supuestos fundamentos de la autonomía moral son, librados a sí mismos, un engaño, tanto para uno mismo como para aquellos con quienes nos vinculamos. La posibilidad de enlazar a Jacobi con la teoría girardiana aumenta, incluso, si consideramos que, para Lauth, la novela *Allwill* es un antecedente de la problemática que Dostoyevski trabajó en *Los demonios*. En efecto, esta novela del escritor ruso es clave en la interpretación de Girard: allí encuentra tanto la cumbre del deseo metafísico (cf. Girard, 1985, p. 230) como la posibilidad de una “conversión auténtica” que nos libere de ese deseo (Girard, 1985, p. 227). El personaje de Stavroguin, eje de *Los demonios*, es para Girard “la pura nada del orgullo absoluto” (Girard, 1985, p. 230); y Lauth cree que el personaje Allwill, protagonista de la novela homónima de Jacobi, representa justamente la primera aparición literaria del problema que luego encarnará Stavroguin (cf. Lauth, 1973, p. 51): el problema de un hombre que “quiere ser, vivir y representar todo lo

que le complace” (Lauth, 1973, p. 52; el nombre “Allwill” indica precisamente el “querer todo”).

Nosotros, en lugar de la novela *Allwill*, tomaremos como objeto de estudio a *Woldemar*, la otra novela de Jacobi. Nuestra hipótesis es que —en términos girardianos— las relaciones entre sus personajes principales pueden ser entendidas como mediaciones internas que experimentan, al final de la novela, una conversión a medias: la mediación entre Woldemar y Henriette, dos de los personajes centrales de la novela, efectivamente atraviesa algo similar a una conversión (por parte de Woldemar); en cambio, Allwina, otro personaje de la novela, conserva su lugar de mediadora interna, es decir, de ser humano divinizado, lo que imposibilita toda conversión. A continuación, expondremos los conceptos de *Mentira romántica y verdad novelesca*, libro de Girard clave para nuestra interpretación. En la sección subsiguiente, analizaremos la novela *Woldemar*, con el objetivo de abrir, aunque sea de modo incipiente, una vía girardiana para estudiar a Jacobi.

Conceptos centrales de Mentira romántica y verdad novelesca

Mentira romántica y verdad novelesca propone una interpretación de la novelística europea, desde Cervantes hasta Dostoyevski y Proust, a la luz del concepto de “deseo”. De acuerdo con Girard, “la preocupación fundamental del novelista no es la creación de personajes, [sino] la revelación del deseo metafísico” (Girard, 1985, p. 150 [traducción levemente modificada]). El “deseo metafísico” se desarrolla fundamentalmente en la modernidad (en la era de la igualdad y la libertad políticas), con variaciones cada vez más agudas según se radicalice la mediación interna y se minimice la mediación externa. La razón por la cual el estudio se enfoca en el género novelístico es que, según Girard, “sólo los novelistas revelan la naturaleza imitativa del deseo” (Girard, 1985, p. 20).

Definamos, con ayuda de un ejemplo, los conceptos mencionados. *Mentira romántica y verdad novelesca* comienza con un pasaje del capítulo XXV de la Primera Parte de *Don Quijote*, en el que el hidalgo de la Mancha explica que él, como caballero andante, debe imitar a Amadís de Gaula. Amadís es, entonces, el mediador del deseo de Don Quijote, porque es quien “ilumina a la vez al sujeto y al objeto” (Girard, 1985, p. 10 [trad. levemente modificada]). El sujeto deseante es el propio Don Quijote. El objeto, por su parte, “cambia con cada aventura” (Girard, 1985, p. 10); esto es, el objeto es cualquier cosa que sea “iluminada” por el mediador y que ofrezca la oportunidad de que el sujeto imite a este último. El sujeto (Quijote) imita al mediador (Amadís) para hacerse de un objeto (la existencia caballeresca, en general, y cualquier cosa comprendida en ella, en particular). Aquello que es imitado por el sujeto no es tanto la acción o la gestualidad, sino el deseo del modelo (cf. Girard, 1985, p. 12).

La relación entre Amadís y Don Quijote corresponde a lo que Girard denomina “mediación externa”. En esta clase de mediación, “la distancia es suficiente para que las dos esferas de *posibilidades*, cuyos respectivos centros ocupan el mediador y el sujeto, no entren en contacto” (Girard, 1985, p. 15). La distancia en cuestión es “fundamentalmente espiritual”, no física (Girard, 1985, p. 15). Gracias a esta distancia, el sujeto y el mediador están en dos esferas distintas, por lo que “no es posible ninguna rivalidad con el mediador” (Girard, 1985, p. 16). Así, la mediación externa tiene algo parecido al “juego” (Girard, 1985, p. 80).

Esta clase de mediación es propia del “universo tradicional” (Girard, 1985, p. 65). No por casualidad la mediación externa aparece asociada tanto a las figuras parentales y, en general, estructuradamente familiares (cf. Girard, 1985, p. 181) como a la figura del rey absolutista. Detengámonos en esta última forma política. Sobre Luis XIV, Girard escribe: “El Rey Sol es el mediador de todos los seres que lo rodean. Y este mediador permanece separado

de sus fieles por una prodigiosa distancia espiritual. El rey no puede convertirse en el rival de sus propios súbditos” (Girard, 1985, p. 109). En el universo absolutista, el monarca legitima los deseos de sus súbditos, sin que los deseos de éstos colisionen con los del monarca. En consecuencia, “en el siglo XVIII los sufrimientos de la vanidad son vivos, pero no intolerables. A la sombra protectora de la monarquía, todavía es posible divertirse, casi como niños a los pies de sus padres” (Girard, 1985, p. 109). El carácter cuasilúdico de la mediación externa no se debe a que carezca de seriedad, sino a que excluye la vanidad. El sujeto inmerso en un marco de mediación externa “proclama en voz muy alta la auténtica naturaleza de su deseo. Venera abiertamente su modelo y se declara su discípulo” (Girard, 1985, p. 16). La mediación externa requiere que la distancia entre el modelo y el sujeto sea reconocida como tal; es decir, requiere que el sujeto admita que su deseo por el objeto está mediado por el modelo. Don Quijote sigue con inauditas pretensiones el modelo de Amadís, pero eso no lo hace vanidoso; por el contrario, es eso mismo lo que le quita cualquier atisbo de vanidad a su proyecto. Don Quijote confiesa cuál es su modelo y a la vez confiesa que lo está imitando. La vanidad, en cambio, nace cuando la imitación se disimula y el sujeto pretende hacerse pasar por la fuente exclusiva de sus propios deseos. De reducidos márgenes en el universo tradicional, se vuelve signo distintivo de las relaciones estructuradas por la mediación interna. En efecto, “el héroe de la mediación interna, lejos de vanagloriarse de su proyecto de imitación, [...] lo disimula cuidadosamente” (Girard, 1985, p. 16). Si la mediación externa, en tanto principio estructurante de los vínculos humanos, llega a su fin con la monarquía absolutista, la mediación interna es, por el contrario, “la verdad profunda de lo *moderno*” (Girard, 1985, p. 87).

La mediación interna se caracteriza por trazar entre el sujeto y el modelo una distancia “suficientemente reducida como para que las dos esferas penetren, más o menos profundamente, la una en la otra” (Girard, 1985, p. 15). En un mundo de iguales, como lo es el

moderno, no hay grandes distancias entre los modelos y los sujetos, precisamente porque los dos polos están predefinidos como iguales. En estadios avanzados de la mediación interna, cabe decir que “el mediador es literalmente ‘cualquiera’ y puede surgir ‘de cualquier sitio’” (Girard, 1985, p. 87), pues “la mediación *interna* triunfa en un universo en el que, poco a poco, se borran las diferencias entre los hombres” (Girard, 1985, p. 20).

La mediación interna es, en contraste con la externa, fuente de conflictos. Al coincidir las posibilidades del modelo y las del sujeto, tarde o temprano surgirá una rivalidad entre ellos. La mediación externa deja intactas las esferas del mediador y las del sujeto; el objeto que desea uno no es el objeto que desea el otro. En cambio, en la mediación interna, el mismo objeto deseado por el sujeto (imitando al mediador) está en posesión del mediador o es deseado por él, dado que en la mediación interna las esferas de ambos — sujeto y modelo— tienden a confundirse. Dicho de otro modo, en un universo de iguales no hay diferencias respecto de las posibilidades de cada cual. Así, el mediador interno se convierte en un obstáculo o en un “rival” del sujeto (Girard, 1985, p. 13). El sujeto comienza a suponer que el mediador abriga una “voluntad perversa” contra él, que consiste en que “el modelo muestra a su discípulo la puerta del paraíso y al mismo tiempo le prohíbe la entrada en él” (Girard, 1985, p. 14). Como el mediador posee o desea el objeto, el sujeto se ve obstaculizado en su propio deseo, dado que el objeto que pretende conseguir ya está en manos —o al menos en la mira— de su propio modelo. La presunta igualdad entre sujeto y modelo se transforma, entonces, en una nueva desigualdad, encarnizadamente ilusoria: el sujeto vive el obstáculo que le impone el mediador como un signo de rechazo; cree, en consecuencia, que el mediador se coloca en una posición tan superior a la suya que ya no lo habilita ni a ser su discípulo ni a recorrer la senda de su propio deseo. La combinación de la veneración y el rencor (veneración hacia el modelo en tanto

modelo, y rencor hacia el modelo en tanto obstáculo) genera el sentimiento de odio (cf. Girard, 1985, pp. 16-17).

El sujeto de la mediación interna, lleno de odio hacia el mediador, se vuelve vanidoso. La vanidad consiste en disimular que se está imitando al mediador. A aquello que refleja, sin revelar, la presencia del mediador, Girard lo llama “romántico”; a aquello que revela la presencia del mediador, “novelesco” (cf. Girard, 1985, p. 22). Así, hay obras románticas y obras novelescas (las últimas son las que analiza Girard). El vanidoso, en tanto refleja en su deseo la presencia del mediador y, al mismo tiempo, la disimula, es necesariamente romántico. Como tal, “ya no quiere ser discípulo de nadie. Se persuade de que es infinitamente *original*” (Girard, 1985, p. 20). Más aún: “[...] quiere persuadirse constantemente de que su deseo está inscrito en la naturaleza de las cosas o, lo que equivale a lo mismo, es la emanación de una subjetividad serena, la creación *ex nihilo* de un Yo casi divino” (Girard, 1985, p. 21).

La vanidad romántica es, así, la “ilusión de autonomía a la que el hombre moderno está apasionadamente vinculado” (Girard, 1985, p. 21). Esta ilusión es ampliamente paradójica: es posible únicamente cuando los mediadores se han multiplicado incontablemente. La ilusión de autonomía nace cuando cualquiera puede ser el mediador; esto es, cuando más ubicuas son las chances de que nuestro deseo provenga de otro sujeto. La exigencia de autonomía se vuelve imposible de satisfacer y, ante tal imposibilidad, el sujeto empieza a odiarse a sí mismo. Odiar al mediador porque es un obstáculo en su deseo, y se odia a sí mismo porque no puede responder a la exigencia de autonomía. Según Girard, “el objeto no es más que un medio de alcanzar al mediador. El deseo aspira al *ser* de este mediador” (Girard, 1985, p. 53). “El deseo según el *Otro* siempre es el deseo de ser *Otro*” (Girard, 1985, p. 79): esta cualidad ontológica del deseo según el Otro es lo que Girard denomina “deseo metafísico”. En la mediación externa, la distancia entre el sujeto y el mediador hace que este

deseo metafísico no se trastoque en rivalidad ni en odio del sujeto hacia sí mismo; en efecto, la mediación externa no es vanidosa. En la mediación interna, en cambio, el deseo de ser el Otro no se ve impedido por distancia alguna; más bien ocurre que el deseo metafísico se ve incentivado por el fondo teomórfico latente en la promesa de autonomía metafísica: “Detrás de todas las doctrinas occidentales que se suceden desde hace dos o tres siglos aparece siempre el mismo principio: Dios ha muerto, el hombre debe ocupar su lugar” (Girard, 1985, p. 56). Con todo, es imposible que seamos dioses. El odio que el sujeto siente hacia sí mismo proviene de no poder satisfacer la exigencia de ocupar el lugar de Dios. Sin embargo, de esta incapacidad el sujeto no deduce la falsedad, para todos los seres humanos, de la “promesa de autonomía metafísica”. Muy por el contrario, “la promesa sigue siendo verdadera para los *Otros*. Cada cual se siente el único excluido de la herencia divina y se esfuerza en ocultar esta maldición” (Girard, 1985, p. 56). Si los otros son capaces de cumplir la promesa de autonomía metafísica, lo son porque aparentemente han logrado ocupar el lugar de Dios. Así, “el héroe [de la mediación interna] se vuelve apasionadamente hacia ese *Otro* que parece disfrutar de la herencia divina” (Girard, 1985, p. 57). El núcleo de la mediación interna, entonces, es la promesa de que “*los hombres serán dioses los unos para los otros*” (Girard, 1985, p. 60). En sus estadios avanzados, la mediación interna desemboca en que “sólo se renuncia al mediador divino para caer en el mediador humano” (Girard, 1985, p. 58). Esto no es una negación de la trascendencia, sino su desviación desde el más allá al más acá. La categoría girardiana para tal situación es la de “trascendencia desviada”. Así como “el odio es la imagen invertida del amor divino”, así también “la trascendencia desviada es una caricatura de la trascendencia vertical” (Girard, 1985, p. 60).

En el universo moderno, donde todos los hombres son iguales, la promesa de autonomía metafísica se vuelve imposible para cada cual, aunque continúa vigente y aparentemente realizada en *Otro* ser

humano. Ese otro ser humano, que en rigor puede ser cualquiera, ocupa el lugar de Dios. Así, “la divinidad del mediador está en el centro del genio novelesco” (Girard, 1985, p. 75). Se trata, sin embargo, de una “divinidad monstruosa” (Girard, 1985, p. 71). Lo monstruoso de esta divinidad proviene del hecho de que “el vanidoso quiere referirlo todo a sí mismo, congregarlo todo en su Yo, pero jamás lo consigue. Siempre sufre una ‘huida’ hacia el *Otro*, por la cual se pierde la sustancia de su ser” (Girard, 1985, p. 63). En lugar de “mirar cara a cara su nada, [el vanidoso] se precipita hacia un *Otro* inmunizado [...] contra la maldición” (Girard, 1985, p. 65). Pero este otro ser humano, tomado ahora como modelo por parte del sujeto, es en verdad igual al sujeto. No está inmunizado contra la maldición de la imposibilidad de la autonomía metafísica. Este otro ser humano, el mediador, tendrá los mismos deseos que tiene el sujeto, porque ambos son iguales. El mediador y el sujeto se han aproximado hasta tal punto que sus esferas se solapan. Al sujeto no debería quedarle más remedio que reconocer la arbitrariedad de su propia imitación. En efecto, es ridículo imitar a aquél que es igual a nosotros. Reconocer la arbitrariedad de la imitación hace que la imitación se vuelva despreciable (cf. Girard, 1985, p. 68). Este remedio es fácilmente utilizable cuando se trata de juzgar a todos los demás seres humanos: “El orgullo romántico denuncia gustosamente la presencia del mediador en los *Otros* a fin de asentar su autonomía sobre las ruinas de las pretensiones rivales” (Girard, 1985, p. 40). Pero esta implacable vara que el vanidoso aplica a los otros no la aplica a sí mismo. El vanidoso no admite ni que su propio deseo no es autónomo ni que está mediado por otro deseo ajeno. Por eso se ve obligado a despreciar los deseos de sus vecinos, es decir, de sus mediadores (cf. Girard, 1985, pp. 69-73). Con el odio hacia nuestro vecino-mediador, sólo se logra alimentar “la ilusión de una diferencia absoluta entre este *Yo* y este *Otro* a los que ya no separa nada” (Girard, 1985, p. 71). Por lo tanto, “las formas más extremas de la mediación interna deben definirse como *una diferencia nula que*

engendra una afectación máxima” (Girard, 1985, p. 82). Así, las sociedades modernas se caracterizan por encontrar fuentes cada vez más insignificantes de pasiones cada vez más violentas (cf. Girard, 1985, p. 121 y 206). En el plano novelesco, Girard le da gran importancia al hecho de que los enfrentamientos puedan tener por origen absolutas nimiedades: “El héroe de la mediación interna es una conciencia infeliz que revive la lucha primordial al margen de cualquier amenaza física y que pone en juego su libertad en el menor de sus deseos” (Girard, 1985, p. 104). En otras palabras, “el menor malentendido entre dos personajes hace surgir el esquema pasión- vanidad y revela el deseo metafísico” (Girard, 1985, p. 137). Este punto será destacable cuando veamos la estructura novelesca de *Woldemar*.

El sujeto de la mediación interna, en nada diferente a su mediador, lo odia, porque ve en él, por un lado, la autonomía metafísica —la divinidad— obstaculizada para sí mismo y, por el otro, el objeto también poseído —o al menos deseado— por el mediador. Con todo, la posesión del objeto no le depara al sujeto sino decepción, una experiencia “propiamente metafísica” (Girard, 1985, p. 83). Cuando el sujeto finalmente se apropia del objeto deseado, descubre que el objeto no lo ha transfigurado: no lo ha convertido en un ser autónomo ni le ha otorgado el secreto ontológico del mediador. El objeto se ve “repentinamente desacralizado por la posesión y reducido a sus propiedades objetivas” (Girard, 1985, p. 83). Se abren dos posibilidades: o bien el sujeto cambia de objeto, manteniendo al mismo mediador, o bien cambia de mediador (cf. Girard, 1985, p. 84). Cambiar de mediador es cambiar de dios; por lo tanto, el sujeto puede verse tentado a no proceder en esa dirección. Sin embargo, nada más fácil que cambiar de mediador, pues cualquier ser humano puede serlo. Al cambiar de mediador, la secuencia de deseo y decepción se repetirá. Finalmente, el sujeto puede verse dividido simultáneamente entre varios mediadores, atomizando su personalidad (cf. Girard, 1985, p. 87).

El mediador divinizado es en verdad un ser humano igual al sujeto. Por lo tanto, desea lo mismo que el sujeto, aunque éste lo ignore. Lo más importante, sin embargo, es que el mediador también es un sujeto que imita deseos. Podrá imitar, en consecuencia, el deseo del sujeto; es decir, podrá imitar el deseo de su imitador. A esto, Girard lo denomina “contagio”: “Cada cual imita al otro a la vez que afirma la prioridad y la anterioridad de su propio deseo” (Girard, 1985, p. 93). El contagio del deseo es un fenómeno inseparable del de la aproximación del mediador (cf. Girard, 1985, p. 92) y, literariamente, es uno de los elementos centrales de la “revelación novelesca” (Girard, 1985, p. 92). A la estructura del contagio caracterizada por el hecho de que el mediador se vuelve imitador de su imitador Girard la denomina “doble mediación”, dado que hay dos mediadores recíprocos. En este tipo de relación, “no se desea tanto el objeto como se teme verlo poseído por otro” (Girard, 1985, p. 95).

Al afirmar que el deseo siempre surge mediante otro deseo ajeno, Girard se enfrenta a una posible objeción: quizás nuestro deseo nazca de la indiferencia de otra persona, no de su deseo (Girard, 1985, p. 98). Si fuera posible que el deseo naciera de la indiferencia, no habría estructura triangular en el deseo (sujeto-mediador-objeto, con los papeles de sujeto y mediador oscilando de un polo a otro); solamente habría un sujeto y un objeto, que puede ser incluso la misma persona amada que se muestra indiferente a los deseos del amante. La respuesta de Girard a esta objeción será clave para nuestra interpretación de la novela *Woldemar*, de Jacobi. Su respuesta se fundamenta en algo específico del “deseo sexual”. En éste,

[...] no es necesaria la presencia de un rival para poder calificar dicho deseo de triangular. El ser amado se desdobra en objeto y en sujeto bajo la mirada del amante. [...] El desdoblamiento hace aparecer un triángulo cuyas tres puntas están ocupadas por el amante, por la amada y por el cuerpo de esta amada. Como todos los deseos triangulares, el deseo sexual siempre es contagioso. Quien dice contagio dice necesariamente segundo deseo referido al *mismo* objeto que el deseo original. Imitar el deseo de su amante significa desearse *a sí mismo* gracias al deseo de este

amante. Esta modalidad especial de la doble mediación se denomina *coquetería*. (Girard, 1985, p. 98)

El sujeto coqueto imita el deseo del sujeto amante. Entonces, comienza a desearse a sí mismo. Esto aumenta la ilusión, en el sujeto amante, de que el coqueto o la coqueta ha realizado la promesa metafísica. En efecto, “el amante [...] cree incluso entender en la indiferencia de su amada la autonomía divina de la que él se siente privado y que arde en deseos de conquistar” (Girard, 1985, p. 99). La persona indiferente “parece vivir en un circuito cerrado, gozando de su ser, en una beatitud que nada puede turbar. Es Dios...” (Girard, 1985, p. 100). La indiferencia es un deseo de sí mismo mediado por el deseo de otro sujeto, y es el deseo de sí mismo el que le da al indiferente el aspecto divino de quien, imperturbable, se autocontempla. Con todo, el indiferente no es, en realidad, indiferente al deseo del otro sujeto, precisamente porque es el deseo del otro el que hace que el indiferente comience a desearse a sí mismo. El supuestamente indiferente es, en realidad, un competidor del sujeto, porque ambos desean el ser del indiferente (el supuestamente indiferente se desea a sí mismo, y el otro sujeto desea al sujeto supuestamente indiferente).

Dado que en la mediación interna todo deseo despierta en otro sujeto un deseo idéntico y rival, “el secreto del éxito es el disimulo” (Girard, 1985, p. 100). Para no dar pie al surgimiento de rivales, el sujeto tiene que ocultar su propio deseo. Por lo tanto, “la dialéctica novelesca se sustenta en la hipocresía” (Girard, 1985, p. 104). Así como la mediación interna no excluye la necesidad de trascendencia, sino que la desvía, así tampoco el hecho de que el deseo esté mediado sólo por *otros* seres humanos excluye la acción interior o el retorno del sujeto sobre sí mismo. Este retorno hipócrita sobre uno mismo toma la forma de un “ascetismo” análogo al religioso, pero invertido. Girard escribe: “En el universo en que el deseo pasa siempre por el *Otro*, la acción auténticamente eficaz se refiere siempre al *Yo*. Es completamente interior” (Girard, 1985, p. 141).

Cuanto más dependa el sujeto del influjo de sus mediadores, más tendrá que ocultar ese influjo: esa acción de ocultamiento es interior o, en otro registro semántico, ascética. Sólo quien logra disimular su deseo adquiere el aspecto de autonomía divina tan buscado por todos los seres humanos atrapados en la mediación interna. La ascesis hipócrita consiste en simular autonomía respecto de los deseos ajenos a fin de tener más probabilidades de conquistar los objetos deseados.

También en el plano amoroso y sexual —que será de gran relevancia en nuestro análisis de la novela *Woldemar*— se despliega la misma dialéctica de la hipocresía. El miembro victorioso de la pareja será aquel “que mejor oculta su deseo” (Girard, 1985, p. 153). En los términos convencionales del varón amante y la mujer amada, Girard observa dos consecuencias de la hipocresía. Por un lado, la mujer amada, si no es capaz de desear espontáneamente, empezará a copiar el deseo del amante. Así, “deseará su propio cuerpo; en otras palabras, le conferirá tal valor que desposeerse de él se le antojará escandaloso” (Girard, 1985, p. 145). Por el otro, el varón amante, si quiere ser deseado por la mujer en cuestión, no tendrá otra salida que la hipocresía. Ahora bien, “sólo puede disimular su deseo reprimiendo el impulso que lo lleva hacia el cuerpo de la amada, [...] reprimiendo cuanto hay de real y de concreto en el deseo amoroso” (Girard, 1985, p. 146). Esta decisión ascética, inicialmente voluntaria, puede transformarse de a poco en una restricción que el sujeto ya no puede dejar atrás: “La resistencia al deseo se hace cada vez más dolorosa pero ya no depende de la voluntad. [...] En un principio [el sujeto] se ha negado, por decisión táctica, a abandonarse al deseo; ahora se descubre incapaz de dicho abandono” (Girard, 1985, p. 146). El sujeto ya no es capaz de desandar su propia represión; la hipocresía, de algún modo, se le ha hecho carne. El resultado es un “erotismo esencialmente metafísico y contemplativo [...] que] cae poco a poco en el imaginario puro” (Girard, 1985, p. 142).

El hipócrita actúa del modo indicado para tener éxito en el contexto moderno. El hipócrita es, entonces, el “amo”, y el vencido es el “esclavo” (Girard, 1985, p. 102). Ahora bien, el éxito del amo no escapa al desenlace decepcionante mencionado con anterioridad: “el amo permanece, a fin de cuentas, tan alejado de su objetivo como el esclavo” (Girard, 1985, p. 150). También al amo exitoso los objetos, una vez poseídos, le muestran su cara real, desprovista de los ornamentos imaginarios del deseo. El mayor éxito del amo lo hará conocer una mayor decepción, por lo que podría sospecharse que estará en condiciones de aceptar “la absurdidad del deseo metafísico” (Girard, 1985, p. 150). Sin embargo, en lugar de renunciar al deseo metafísico, el amo decepcionado lo lleva a su punto máximo: sólo renuncia “a los deseos fáciles y a los seres que se abandonan indefensos. Sólo le atrae, a partir de ese momento, la amenaza, o más bien la promesa, de una resistencia victoriosa” (Girard, 1985, pp. 150-151). Girard —siguiendo a Denis de Rougemont— entiende el deseo del amo como una recreación constante de obstáculos. Así, el amo “necesita pasar cada vez más cerca de la esclavitud para aliviar su aburrimiento” (Girard, 1985, p. 151). Aproximarse a la esclavitud significa buscar un “mediador implacable”, un mediador que represente un “obstáculo insuperable” para el deseo del sujeto (Girard, 1985, p. 160). A este fenómeno Girard asocia el masoquismo, cuya modulación sexual es sólo “un espejo del masoquismo existencial” (Girard, 1985, p. 169). El masoquismo existencial es aquel en que “un constante éxito, en otras palabras, una constante decepción”, lleva al sujeto “a desear su propio fracaso; sólo este fracaso puede revelarle una divinidad auténtica, un mediador invulnerable [...]” (Girard, 1985, p. 160). El mediador invulnerable, el obstáculo infranqueable, lo es porque es el “mediador más divino posible” (Girard, 1985, p. 163). “Divinidad” quiere decir, como ya vimos, autonomía metafísica; así, Girard rechaza la hipótesis de que el deseo masoquista sea extraordinario y contrario al deseo habitual: “el masoquista desea exactamente lo mismo que deseamos nosotros;

desea la autonomía y el deseo divino, [...] pero, por una intuición del deseo metafísico más profunda [...], sólo espera descubrir esos bienes inestimables junto a un amo del que será el humillado esclavo” (Girard, 1985, pp. 166-167). Por ello, el deseo masoquista es racionalmente irrefutable desde el punto de vista del infierno metafísico: lleva a la tensión máxima el deseo de autonomía divina, aparentemente realizada en un mediador-obstáculo infranqueable. El masoquista advierte que el único mediador realmente autónomo es aquél cuya resistencia resulta insuperable, confirmando así la inferioridad que el masoquista se atribuye a sí mismo (cf. Girard, 1985, p. 161). La incapacidad de cumplir la herencia divina lleva al amo decepcionado a buscar *Otro* ser humano que prometa haberla consumado en sí mismo. Cuanto más incapaz de heredar la autonomía divina se considere el amo masoquista, más necesitará de un mediador implacable y máximamente divino. Por ello, el masoquista “asienta su empresa de autonomía sobre el mismo fracaso; sobre el abismo funda su proyecto de ser Dios” (Girard, 1985, p. 161). Lo propio del masoquismo no es la búsqueda de la divinidad —pues “todas las víctimas del deseo metafísico, incluidos los masoquistas, ambicionan la divinidad del mediador [...]” (Girard, 1985, p. 165)—, sino la lucidez con que percibe el “vínculo entre la mediación interna y el obstáculo” (Girard, 1985, p. 163). Con todo, la percepción más aguda de tal vínculo no lo lleva a abandonar el deseo. Por el contrario, el masoquista se entrega por completo al obstáculo.

El masoquismo nos deja dos opciones: o bien nuestra muerte, o bien la conversión que nos libra de la mediación interna. El proceso por el cual el sujeto puede desatar los nudos de la mediación interna recibe su expresión en la “revelación novelesca”. En primer lugar, el novelista es aquel que logra exponer la estructura del deseo mimético: “El genio novelesco [...] afirma la identidad de los contrarios al nivel de la mediación interna. Pero no lleva al relativismo moral. El mal existe. [...] El Mal existe y es el propio deseo metafísico, es la trascendencia desviada” (Girard, 1985, p. 174). Ahora bien, este

conocimiento de la estructura del deseo no alcanza para librarse de él. Por eso, en segundo lugar, la novela ha de incluir en ella algo que no pertenezca estrictamente a la dinámica novelesca (esto es, a la dinámica del deseo mediado internamente). Ese elemento propio de las novelas que, sin embargo, escapa de la lógica novelesca es el final, la conclusión de la historia novelesca. La novela muestra siempre un “movimiento hacia la esclavitud” (Girard, 1985, p. 155), en la medida en que sigue los pasos de la mediación interna y ésta, llevada a su apogeo, deriva en el masoquismo; es decir, en la necesidad del amo de convertirse en esclavo de un mediador invencible. Sin embargo, el final de una novela —al menos de las que Girard toma por paradigmáticas— “interrumpe e invierte el movimiento hacia la esclavitud. Así pues, no debemos hacer intervenir el final en el estudio del movimiento novelístico” (Girard, 1985, p. 156). El final de una novela invierte la inversión; por ello, “todos los finales de novela son conversiones” (Girard, 1985, p. 265). Lejos de tratarse de conversiones peculiares o individuales, se trata de conversiones en las que aparecen elementos banales, “la banalidad absoluta de lo que es esencial en la civilización occidental” (Girard, 1985, p. 277). En los finales, las novelas se acercan a “las grandes morales religiosas y los humanismos superiores, los que eligen la parte menos accesible del hombre” (Girard, 1985, p. 277). El acercamiento a estas doctrinas esenciales corre por cuenta de la “renuncia al deseo metafísico”: “El héroe moribundo condena a su mediador” (Girard, 1985, p. 264) y “renuncia a la fascinación y al odio” (Girard, 1985, p. 269). No se trata necesariamente de una muerte física que amenace al héroe de la novela, como si sólo en sus últimos días el héroe llegara a convertirse. Se trata de una “muerte que es espíritu [y que] se opone victoriosamente a la muerte del espíritu” (Girard, 1985, p. 274). Por el contrario, la muerte del espíritu —la muerte física, el tránsito hacia la materia inerte— es el desenlace de la trascendencia desviada (cf. Girard, 1985, p. 253). Girard explica que el masoquismo evidencia “que el deseo metafísico tiende a la destrucción total de la vida y del

espíritu. La búsqueda obstinada del *obstáculo* asegura paulatinamente la eliminación de los objetos accesibles y de los mediadores benévolos” (Girard, 1985, p. 254). La trascendencia desviada hace creer al héroe que “la muerte es el sentido de la vida” (Girard, 1985, p. 258). La negación masoquista de la vida “no es más que un reflejo de las relaciones entre los hombres, al nivel de la doble mediación” (Girard, 1985, p. 258). Que la naturaleza muerta parezca ser el elemento constitutivo de la libertad no es sino la consecuencia de buscar la divinidad en un mediador interno. La conclusión de Girard es elocuente:

La absurda empresa de auto-divinización lleva exactamente al automatismo, cuando no al mecanicismo puro, más allá de la vida animal. El individuo, cada vez más extraviado, cada vez más descentrado por un deseo que nada puede satisfacer, acaba por buscar la esencia divina en lo que niega radicalmente su propia existencia, es decir, en lo inanimado. (Girard, 1985, p. 257)²

Dado que el deseo metafísico lleva a la muerte, y dado que la novela es la revelación de la dinámica del deseo metafísico, el final de la novela —en tanto es conversión y liberación respecto de la trascendencia desviada— no puede ser parte del entramado novelesco. El final de la novela interrumpe el movimiento hacia la esclavitud. Es por ello que Girard anota que “la verdad del deseo es la muerte, pero la muerte no es la verdad de la novela” (Girard, 1985, p. 261). La verdad de la novela es la conversión, conversión que el crítico francés vincula incluso con la propia experiencia del novelista, quien tiene que haber conocido las redes del deseo metafísico para poder escribir su liberación: “Es única y exclusivamente en la conclusión donde el héroe habla en nombre del novelista. [...] El héroe novelista [...] supera el deseo metafísico [...] porque descubre

² Si bien excede el objetivo de este trabajo, vale destacar la cercanía entre este párrafo de Girard y la posición filosófica global de Jacobi en la discusión con sus contemporáneos: para Jacobi, el Yo autodivinizado de la filosofía de Fichte es exactamente la otra cara del mecanicismo naturalista spinozista (cf. JWA 2,1, p. 195), naturalismo que luego verá consumado en Schelling (cf. JWA 3, *passim*).

un *Semejante* en el mediador que lo fascinaba” (Girard, 1985, p. 134).³ Donde el sujeto creía ver un mediador divino —o, mejor dicho, divinizado— ahora ve un simple mediador humano. Con esto no sólo se modifica la condición del mediador, sino también la del sujeto. En efecto, la razón por la cual el mediador es divinizado es el impotente orgullo que corroe al sujeto, frustrado una y otra vez por la imposible promesa de autonomía metafísica. Cuando se desmorona esa divinización, también se desmorona el orgullo del sujeto. Refiriéndose al final de *En busca del tiempo perdido*, de Proust, Girard observa que “la muerte del orgullo [... es] un nacimiento a la humildad, que es también un nacimiento a la verdad” (Girard, 1985, p. 40). Cabe enfatizar aquí la revelación de la “verdad” que Girard atribuye a la novela y al novelista (cf. Girard, 1985, p. 228). Lo que muestra la conversión extra-novelesca es un elemento constitutivo de la verdad de los vínculos humanos, que incluyen también los vínculos con lo divino.

Por esto último —a saber, por el rol de lo divino en los vínculos humanos—, la conversión no se agota en que el sujeto reconozca al mediador como un semejante, sino que se extiende también hacia el “repudio del mediador humano”, con un retorno a “los símbolos de la trascendencia vertical, sea o no cristiano el novelista” (Girard, 1985, p. 280). Con *Los hermanos Karamazov* como referencia, Girard considera que la muerte novelesca hace surgir una “comunidad que [...] es una lucidez sublime a escala del grupo. [...] Las últimas distinciones entre la experiencia novelesca y la experiencia religiosa quedan abolidas” (Girard, 1985, p. 282). Esto no se debe a un refinamiento técnico-literario; por el contrario, los finales de novela son bellos por “su falta de habilidad retórica, su misma torpeza” (Girard, 1985, p. 278). El carácter religioso de los finales novelísticos

³ Es significativo, para nuestro trabajo, que el mismo Jacobi haya confesado su propio afán mimético: “Mi propia manera de ser y la educación recibida se unieron para mantenerme en una tácita desconfianza contra mí mismo y en una tanto mayor expectativa respecto de aquello que otros podían lograr” (JWA 1,1, p. 13)

se debe a su acercamiento a las grandes doctrinas de la historia de la civilización, más allá de cuál fuere su factura literaria.

Tras haber presentado los conceptos centrales de *Mentira romántica y verdad novelesca*, pasaremos ahora al análisis de la novela *Woldemar*. Veremos que las categorías girardianas son pertinentes para comprender los conflictos de la obra de Jacobi.

Woldemar según *Mentira romántica y verdad novelesca*

La novela *Woldemar* tuvo siete ediciones. Nosotros utilizaremos la edición de 1796, la última publicada en vida de nuestro filósofo. Corresponde a una etapa en la que Jacobi ya es una figura central del panorama filosófico alemán. En 1785, había publicado las *Cartas sobre la doctrina de Spinoza al Señor Moses Mendelssohn* (libro con el que se desata la “Polémica del panteísmo”), y en 1787, el diálogo *David Hume* (que contiene el famoso “Apéndice sobre el idealismo trascendental”, clave en las discusiones sobre la filosofía kantiana). En 1792, a la vez, Jacobi ya había publicado su reelaboración de la novela *Allwill*, que, al igual que *Woldemar*, tuvo su primera versión en la década de 1770. En 1796, entonces, Jacobi se encuentra en un período de profunda actividad intelectual, y la versión de *Woldemar* correspondiente a ese año reúne gran parte de las problemáticas que Jacobi había abordado durante los diez anteriores.

Woldemar cuenta la historia de un joven, precisamente el protagonista Woldemar, que ingresa a la familia política de su hermano mayor, llamado Biderthal. Biderthal está casado con Luise, la hija menor de Eberhard Hornich, un hombre ya mayor, algo testarudo y muy apegado a sus negocios (cf. JWA 7,1, pp. 212-213). Biderthal conoce a Luise por intermedio de su amigo Dorenburg, casado a su vez con la hija mayor de Hornich, de nombre Caroline. Henriette, por su parte, es la “hija del medio” (JWA 7,1, p. 214), cosa no casual, porque —como luego veremos— Henriette es la mediadora por excelencia, en términos girardianos. Cuando

Woldemar ingresa a la familia Hornich, Biderthal abriga la esperanza de que se case con Henriette. Tal cosa no ocurrirá. Entre Henriette y Woldemar se forma una amistad pura (cf. JWA 7,1, p. 327), que excluye el vínculo amoroso o conyugal. Dos personajes de la novela descreen de tal tipo de vínculo: uno es el propio Biderthal (cf. por ejemplo JWA 7,1, pp. 375-378); el otro es Hornich, el padre de Henriette. Éste desprecia el carácter soñador de Woldemar (cf. JWA 7,1, p. 343). Por ello, en su lecho de muerte, Hornich le pide a su hija Henriette el juramento solemne de que nunca se casará con Woldemar. Si bien Henriette, en principio, se niega a cumplir la exigencia del padre, finalmente cede y jura según lo pedido por Hornich, con la esperanza de prolongarle así la vida a su progenitor. Hornich, sin embargo, muere al poco tiempo (cf. JWA 7,1, pp. 339-346).

Toda la familia sabe del juramento de Henriette a su padre, menos Woldemar. El secreto dura hasta que Luise, la hermana menor, involuntariamente le cuenta al joven lo sucedido. A partir de entonces, Woldemar ingresa en una profunda crisis, a punto tal que toda su familia (que aún no sabe que Luise le ha contado el secreto a Woldemar) se pregunta cuál podría ser la razón detrás de su llamativo cambio de ánimo. El joven no comprende por qué su amiga, con la que lo une un lazo puro e intensísimo, le ha ocultado algo tan delicado. En medio de su dolor, reflexiona:

Entonces, ¿era una ilusión el que nos *sintiéramos un corazón, un alma, uno en todo*? Debo salir de mí, como de un extraño, y desplazarme hacia su lugar. ¿*Desplazarme*? Henriette es, para mí, un otro; Henriette está *contra* mí. Se ha ido nuestra unanimidad, nuestro acuerdo: para permanecer bueno hacia ella, tengo que olvidar cuán completamente la tuve por mi amigo, cuán completamente amigo suyo fui yo. (JWA 7,1, p. 385)

Woldemar cree que el secreto de Henriette ha roto la unidad en la que ambos, como amigos, se encontraban. Henriette es “un otro”: precisamente eso es lo que Woldemar tendrá que aprender de esta dura experiencia. La crisis de Woldemar, que no excluye un momento

cercano al suicidio (cf. JWA 7,1, pp. 463-464), culminará en el aprendizaje de la “humildad [*Demut*]” (cf. JWA 7,1, p. 464). Woldemar tendrá que abandonar su orgullo desenfrenado, que lo llevaba a pretender forjar una relación pura con Henriette, y reconocer el desvarío de su imaginación. Woldemar advierte la desmesura de su reacción en el momento en que Henriette, ya anoticiada de que Luise le ha contado a Woldemar lo del juramento a Hornich, le pide perdón (JWA 7,1, p. 454). Con ese pedido de perdón, Woldemar se da cuenta de que toda su crisis no fue más que el fruto de su orgullo, que se negaba a reconocer la autonomía de Henriette. Pero el camino del autoconocimiento de Woldemar no termina allí. Poco después se da cuenta de que incluso el haberse reconciliado con Henriette a partir de que su amiga le pidiera perdón no fue más que una muestra más de su orgullo. Woldemar le dice a su hermano: “Ella habló de una confesión que debía realizar, de un perdón que quería obtener de mí: allí se alegró mi soberbia [*Hochmut*], allí se aplacó mi furor” (JWA 7,1, pp. 462-463). Woldemar advierte que Henriette (y también Biderthal, que a su vez le pide perdón a su hermano) no tiene nada por lo cual pedir perdón. Toda su desdicha tras enterarse del juramento otorgado a Hornich es producto de su propia soberbia y de su propia imaginación en torno a lo que supuestamente debía ser una amistad ideal; nadie, en consecuencia, debe pedirle perdón a él.

En *Woldemar*, una situación minúscula, una diferencia nula (como diría Girard), desata una pasión que lleva incluso al borde de la muerte. Pero, según el mismo Girard, las novelas que revelan el deseo metafísico muestran, en sus finales, la conversión del sujeto atrapado en la mediación interna. Sin hacer referencia al crítico francés, los estudios sobre Jacobi han encontrado en *Woldemar* precisamente un caso de transformación del protagonista, que deja de ser un sujeto encerrado en sus propias ilusiones para volverse una persona abierta al reconocimiento de un amor de carácter divino, superior a las proyecciones individuales (cf. Fetzer, 2007, pp. 196-

198), o al reconocimiento de la otredad como diferencia (Knode, 2024, p. 405). Creemos que incorporar los conceptos girardianos puede ser útil, sin embargo, para entender plenamente el supuesto proceso de conversión que atraviesa el personaje Woldemar y, a la vez, para matizarlo. La conversión de Woldemar es una conversión a medias; con los conceptos girardianos, sostendremos que es una conversión que no puede liberarse por completo de la mediación interna.

Un personaje de *Woldemar* poco estudiado es Allwina Clarenau. Allwina es una joven de diecinueve años (según se desprende de JWA 7,1, p. 332), siete años más joven que Henriette. Desde que era niña, ha quedado bajo la tutela de Hornich, el padre de Henriette, por lo que puede decirse que el vínculo entre ambas es casi el de dos hermanas. Más que hermanas, son amigas. Con el correr de la novela, Allwina se transforma en la esposa de Woldemar. En el momento de la crisis causada por el juramento de Henriette, según cuenta Woldemar, fue la imagen de Allwina la que lo sacó de la desesperación. Así lo dice el propio protagonista, en un momento en que Allwina está ausente de la reunión familiar:

Woldemar aseguraba que lo que lo había llevado tan cerca de la locura era el sentimiento creciente del contraste entre el alma pura de Allwina y su ánimo desolado. La presencia de esta alma pura no lo había dejado derrumbarse.

[...]

“Contigo [le dice Woldemar a Henriette], con todos ustedes, podía ser rencoroso; podía, en la maldad de mi corazón, fraguar blasfemias contra ustedes. Pero ¡Allwina! ¿Cómo habría podido guardarle rencor a Allwina? ¡Dios! ¿Cómo podría haberla blasfemado?

“Escapa a toda expresión, está por sobre todo vislumbre ajeno, el modo en que su aspecto o el pensar en ella me conmovían, me hacían recobrar, incluso en los momentos más crueles. Ningún otro ser despertó en mí tal sensación de veneración [*Ehrfurcht*]; ningún otro ser despertó tal sensación de amor, que me fue dado sin ningún mérito, y que yo podía devolver tan puramente, tan *inconcebiblemente*. Tenía que adorar; tenía que elevar la mirada hacia Dios... En la medida en que aún

perdurara una chispa de razón en mí, no podía depravarme junto a Allwina". (JWA 7,1, pp. 461-462)

Allwina representa la imagen de la pura inocencia que, según uno de los diálogos filosóficos de la novela, necesita la persona descarriada para volver al sendero de la virtud (cf. JWA 7,1, pp. 303-304). Heinz (1995) ha señalado que Allwina es la "figura de reconciliación" entre Henriette y Woldemar, y que le corresponden "cualidades míticas", a pesar de tener "contornos indefinidos" (p. 205). Las cualidades míticas de Allwina estarían asociadas a la figura del "eco" que, según el "Prólogo" de la novela, es "una madre que todo lo atraviesa, que todo lo une" (JWA 7,1, p. 209).

La interpretación de Heinz es valiosa, pero creemos que Allwina puede ganar en importancia si se la estudia con los conceptos girardianos. Nuestra hipótesis es que Allwina es la mediadora interna de Henriette. Los contornos poco definidos de Allwina se deben, según creemos nosotros, a esa función de mediación interna: Jacobi sólo deja ver de este personaje su rol de mediadora. Allwina es el sostén último de la mediación interna en la novela *Woldemar* y, como tal, no atraviesa conversión alguna. A continuación, explicaremos nuestra posición.

Desde antes de que Woldemar llegara a la familia Hornich, tanto Biderthal como Henriette tenían planes matrimoniales para él. Nos enteramos de esto cuando Biderthal lee ante toda la familia, excepto Hornich, una carta de su hermano, en la que éste anuncia su inminente llegada y en la que informa cuán apesadumbrado se encuentra. Tras la lectura, la más conmovida es Henriette. La joven dice que, en la familia, Woldemar podría encontrar un consuelo para su melancolía (cf. JWA 7,1, p. 224). Biderthal responde exclamando: "¡Henriette! ¡Hermana!". Sin embargo, "Henriette lo entendió. '¡Eso no, Biderthal! —dijo y le tomó amablemente la mano—. ¡Eso no...! Allwina —le murmuró confiadamente en el oído—, mi Allwina ha de ser la novia" (JWA 7,1, p. 224). Biderthal se limita a insistir: "No, no,

Henriette. ¡Tú! ¡Tú!”. La escena concluye allí. La oración siguiente informa que Woldemar llegó en el día estipulado. Queda claro, con lo dicho, que Henriette advierte la intención de Biderthal, quien trata de concertar el matrimonio con su hermano. Henriette responde con una idea propia: la mujer para Woldemar será Allwina.

La torpeza literaria de la escena, la extrañeza que provoca ver a dos personajes con planes matrimoniales tan apresurados —observemos que Henriette, al momento del diálogo recién referido, ni siquiera conocía a Woldemar—, nos hacen pensar que en Jacobi vale la idea girardiana según la cual “la preocupación fundamental del novelista no es la creación de personajes, [...sino] la revelación del deseo metafísico” (Girard, 1985, p. 150). El deseo metafísico, como ya vimos, es el deseo orientado al ser del mediador y a la autonomía que falsamente se le atribuye a éste. Esta clase de deseo se agudiza cuando, en la mediación interna, los sujetos están tan cerca que sus posibilidades —los objetos deseables— tienden a coincidir. El resultado es que la imitación, en tales relaciones, es una imitación entre iguales. Allwina y Henriette están, efectivamente, en un vínculo de mediación interna; con más precisión, están en un vínculo de doble mediación. La una es el modelo de la otra. La doble mediación ocurre, como dijimos, cuando el sujeto deseante se convierte en modelo para su propio modelo, y el modelo a su vez se convierte en sujeto deseante. El deseo se contagia y, de ese modo, surgen dos deseos idénticos mediados recíprocamente. Tal es la situación entre Henriette y Allwina. Para comprobarlo, hay que prestar atención a dos momentos de la novela.

Veamos el primero, no sin antes apuntar un imprescindible dato: Woldemar, Allwina y Henriette pasan mucho tiempo juntos, porque el joven se instala en una habitación que Biderthal había reservado en la mansión de los Clarenau, la familia de Allwina (cf. JWA 7,1, p. 216). Dada la amistad entre Allwina y Henriette, y dado que Allwina y Woldemar habitan un mismo lugar, se comprende que compartieran

largos momentos. Allwina disfruta enormemente de tratar con un hombre “que le resulta interesante, sin colocarla en una situación incómoda” (JWA 7,1, p. 238). Fastidiada con los jóvenes que le dedican más atención a ella que a Henriette, Allwina ve en Woldemar el caso contrario. Incluso la estima que siente por Woldemar descansa en “la preferencia que él, ya desde el comienzo, había mostrado por Henriette” (JWA 7,1, p. 238). Por todo ello, Allwina elabora su propio plan respecto de Woldemar, y se lo cuenta a su amiga; la respuesta de Henriette, por su parte, remite al lector a lo que ésta ya le había murmurado a Biderthal. Veamos el diálogo:

“Tú tienes que casarte con el buen hombre —le dijo [Allwina] a su amiga—. Yo le doy a él la mitad de mi patrimonio, tan pronto como esté en mi poder, y vivo con ustedes. El resto lo reciben los hijos de ustedes, pues ciertamente yo nunca me casaré”. Henriette sonrió. “Tú, buena y amada criatura —dijo [Henriette], y besó al ángel—, no te preocupes; déjame hacer. Ya tengo algo pensado. Vamos a permanecer juntos” (JWA 7,1, p. 238)

Allwina, que detecta la preferencia de Woldemar por Henriette, quiere que sus dos amigos se casen; por su parte, ella vivirá con ellos, dándoles además toda su fortuna. Henriette le informa que ya tiene algo pensado, pero en verdad le oculta que su plan consiste en el matrimonio entre la propia Allwina y Woldemar. Veremos que Allwina y Henriette desean lo mismo: ser una mujer soltera que viva en medio del matrimonio que la otra amiga forme con Woldemar.

El segundo momento clave para comprender la mediación interna entre Henriette y Allwina es aquel en que Henriette comunica a Woldemar su intención. Este momento también será clave para comprender la mediación interna entre Woldemar y Henriette, pero por ahora nos dedicaremos a descifrar la relación entre las dos amigas. Hacia el final de la primera parte de la novela, Hornich comienza a estar gravemente enfermo, y todos intuyen que la muerte lo acecha. Increíblemente (Jacobi suele ser poco sutil en sus recursos narrativos), Biderthal ve que “algo bueno, para lo cual el tiempo ya

está maduro, producirá esta muerte” (JWA 7,1, p. 324). Se refiere a que, una vez muerto el padre de familia, Woldemar y Henriette podrían contraer matrimonio sin que nada lo impidiera. Hornich, en efecto, estaba profundamente enemistado con Woldemar, y a nadie se le hubiera ocurrido pensar en tal matrimonio mientras él estuviera vivo. Woldemar rechaza la idea de Biderthal, argumentando —entre otras cosas— que él no siente por Henriette sino “la más pura, la más sagrada amistad, y todos los conocedores del corazón humano están de acuerdo en que la amistad jamás podría degenerar en la pasión del amor” (JWA 7,1, p. 327). Como toda la familia estaba presente en esta conversación, excepto Henriette, no pasó mucho tiempo hasta que la joven se enterara; a la mañana siguiente, sus hermanas le contaron lo sucedido. Ese mismo día se encuentran Henriette y Woldemar. Woldemar pretende informarle la conversación que tuvo con los miembros de la familia, pero Henriette lo interrumpe, iniciando este diálogo:

“Ya lo sé todo [...dijo Henriette, interrumpiendo a Woldemar]. Usted debe casarse. Si no se pliega a ello, nos pelearemos. Pues yo así lo quiero, usted *tiene* [que casarse]”.

“Si tengo [que hacerlo], ¡adelante!” [dijo Woldemar].

“Su mano”, [dijo Henriette].

Woldemar se estremeció. Henriette sonreía: “¿Quedamos?”

“¡Henriette! ¡Hermana! ¿Qué es esta broma?” [dijo Woldemar].

“¿Broma? ¿Qué broma?”

“¡Ay!”, exclamó Woldemar, desganado.

“Cuidado, cuidado”, dijo Henriette, “tengo su palabra, y sobre ella pido su mano. Vamos, querido Woldemar, dé su mano... para Allwina Clarenau”.

“¿Eh?”, dijo Woldemar, “¡esto es en verdad algo nuevo!”.

“¿Algo nuevo? Nada de eso. Yo ya lo había destinado a usted para mi amiga desde antes de que usted estuviera entre nosotros. Este pensamiento se volvió cada día máspreciado para mí, y le hubiera dicho algo de esto a usted hace mucho, si no fuera porque el poder que el padre de Allwina otorgó al mío sobre el destino de la pobre chica se oponía a la consumación de mi deseo. ¡En todo el mundo no hay muchacha para usted como nuestra Clarenau!”.

“Allwina es una amable y espléndida criatura”, dijo Woldemar, “pero, ¡por todos los cielos!, ¿por qué debería yo entonces tener una esposa?”.

Compasivamente, Henriette se encogió de hombros: “¡Hombre maravilloso! Para ser más feliz, y también para hacerme más feliz a mí”.

“¿Usted también se casa, entonces?” [preguntó Woldemar].

“¿Cómo puede usted comportarse tan tontamente, Woldemar? ¿Conmigo, con su Henriette, semejantes *cumplidos*, como si no estuviera ante los ojos la diferencia? Usted me perdería casi por completo si yo cambiara mi condición. Por el contrario, usted no me quitaría nada si Allwina se convirtiera en su esposa; más bien gano yo infinitamente. ¿Debo seguir discutiendo por mucho tiempo? Hay que añadir que yo, después de la muerte de mi padre, con el mayor gusto habitaría con ustedes” (JWA 7,1, pp. 329-330)

En este diálogo, Henriette no dice que el deseo de Allwina era exactamente el mismo que el de ella: no casarse y convivir, en condición de soltería, con la pareja que Woldemar forme con la otra amiga. Henriette no le dice eso a Woldemar, pero Jacobi, como novelista, sí nos lo dice a nosotros. Jacobi ha revelado el deseo metafísico de Henriette y Allwina: una quiere lo mismo que la otra; ambas aspiran a lo mismo, a la autonomía metafísica, manifestada aquí como prescindencia del amor conyugal.⁴ Henriette ganaría “infinitamente” si Woldemar y Allwina conformaran un matrimonio; esto es, Henriette ganaría una buena cuota de semejanza con la divinidad. La mediación interna entre Henriette y Allwina es una lucha casi entre hermanas (recuérdese que Hornich es el tutor de Allwina); tan iguales son que desean lo mismo. La mentira romántica —es decir, la negación de la mediación interna y la afirmación de una supuesta autonomía del deseo— se ve en el modo en que Henriette expone su deseo ante Woldemar: a saber, como el deseo de convertirse en un “modelo [*Muster*]” de “tía soltera” (JWA 7,1, p.

⁴ La preeminencia de la mediación interna en *Woldemar* puede corroborarse atendiendo al juramento que Henriette realiza frente a su padre Hornich: éste, mediador externo, exige de su hija mediante un juramento algo para lo cual no hacía falta tal juramento. Lo que Hornich quiere lograr mediante su intervención como autoridad familiar (a saber, que Henriette no se case con Woldemar) es algo que Henriette, en verdad, hace por intervención de la mediación interna de Allwina.

331). En otras palabras, Henriette presenta su deseo como si se tratara del afán por convertirse en modelo de una mediación externa, ligada a estructuras tradicionales familiares. La mentira romántica de este deseo se hace evidente cuando Henriette dice querer transformarse en algo “que no se le ha ocurrido aún a ninguna tía: vivir como *tía* ejemplarmente” (JWA 7,1, pp. 331-332). Con esto, Henriette pretende mostrar su deseo como un producto autónomo de su propio espíritu. Ninguna tía habría sido el ejemplo que ella pretende ser; eso significaría que su deseo carece de modelo y que, por lo tanto, no proviene de imitación alguna.

Entre Henriette y Allwina triunfa Henriette; es decir, Henriette logra que su amiga se case con Woldemar. Este mismo triunfo condena a Allwina casi a la insignificancia en el resto de la novela. No desarrolla activamente ningún papel concreto en ella. Ciertamente se destacan sus virtudes, pero no actúa de un modo determinante en ningún sentido. Se entrega a Woldemar como la mejor esposa, pero sin pasión (cf. JWA 7,1, p. 348). El accionar de Allwina no supera lo que acabamos de decir. De hecho, durante los eventos decisivos de la novela, ella estará ausente del ambiente de los Hornich, por un viaje familiar (cf. JWA 7,1, p. 386). Su retorno se dará cuando la situación crítica ya haya sido superada (cf. JWA 7,1, p. 465). Eso no quiere decir que ella, como personaje, no sea importante; más bien ocurre lo contrario: es tan importante su rol como mediadora interna que — como explica Girard respecto de todos los mediadores internos— su presencia tiene que ser disimulada. No sólo Henriette necesita disimular la mediación de Allwina, sino también Woldemar. La razón de esto último es que Henriette es, a la vez, mediadora de Woldemar, pues éste desea la autonomía de Henriette. Por lo tanto, Woldemar también necesita ocultar la mediación de Allwina (esto es, necesita mantener la divinización de Allwina), ya que reconocer la mediación como tal (es decir, advertir la falsa divinización) le quitaría autonomía a Henriette. En el vínculo entre Henriette y Woldemar, se produce lo que Girard llamaba “desdoblamiento” de la amada. Henriette se

desea a sí misma, y con ese deseo se convierte en obstáculo para el deseo de Woldemar. Veamos ahora la mediación interna entre Henriette y Woldemar.

Hemos mencionado que Woldemar rechaza, frente a Biderthal y el resto de la familia, la idea de un matrimonio con Henriette, porque, según dice, la relación entre ambos es la más pura amistad (cf. JWA 7,1, p. 327). Incluso recuerda que él suele llamar a Henriette con la expresión *Bruder Heinrich*, es decir, “Hermano Enrique”. Esto demuestra el carácter andrógino que Woldemar percibe en la joven. Para el Woldemar atravesado por su amistad, Henriette es “tan poco *muchacha* como *hombre*” (JWA 7,1, p. 361). Henriette es un ser liberado, a los ojos de Woldemar, de la sexualidad y, por lo tanto, divinizado.

Sin embargo, hemos visto con Girard que la divinización de un ser humano es un proceso de extrema complejidad metafísica. Un ser humano sólo puede ser divinizado a costa de un deseo dirigido a conquistar su presunta autonomía. Efectivamente esto es lo que le sucede a Woldemar respecto de Henriette: desea la autonomía de la muchacha. Lo curioso es que, como veremos, Henriette parece poseer esta autonomía precisamente por lo que ella misma atribuye a su condición femenina; es decir, precisamente por aquello que Woldemar le niega al llamarla “Hermano Heinrich”. Más curioso aún es que podremos mostrar que esta autonomía de Henriette, aparentemente producto de su condición femenina, tiene su origen en lo que Woldemar representa para ella; es decir, Woldemar ha sido, también, modelo para la autonomía de Henriette, así como luego la joven se convierte en modelo para Woldemar. Acaecido esto último (es decir, trasladada Henriette a la posición de modelo), Woldemar cae en el masoquismo: su mediadora se le vuelve un obstáculo infranqueable; está tan divinizada, tan próxima a lo divino, que representa el impedimento máximo para Woldemar. Como explica Girard, este deseo masoquista tendrá su verdad en la muerte, que es

el ya mencionado intento de suicidio de Woldemar y, por parte de Henriette, el deseo de que Woldemar muera (cf. JWA 7,1, p. 419).

Woldemar había sido, de joven, una persona entregada a las artes de la apariencia. Había querido ingresar al gran mundo, imitando lo que, aparentemente, le otorgaría la clave de la alta sociedad. El joven tiene éxito en sus imitaciones; logra triunfar en la esfera mundana. Sin embargo, cada nuevo éxito alejaba a Woldemar del objeto buscado (cf. JWA 7,1, p. 225-226; JWA 7,1, p. 216). Girardianamente, lo podríamos explicar así: cada conquista, por no ser más que un triunfo aparente, alejaba más y más a Woldemar del secreto de la divinidad, que es el objeto que verdaderamente buscaba. El joven se convierte, entonces, en lo que Girard llamaría un “amo hastiado” (Girard, 1985, p. 160), un sujeto tan exitoso como decepcionado en la consecución de sus objetos. Sujetos de esta clase son los que caen víctimas del masoquismo: habiendo superado todos los obstáculos, necesitan encontrar un mediador insuperable, cuya autonomía sea irreductible y que no se deje conquistar. Woldemar encontrará su obstáculo implacable en Henriette.

En una carta que le escribe a Biderthal después de casarse con Allwina, y ya en marcha el proyecto de convivencia entre los tres jóvenes, Woldemar explica el momento definitivo en que surgió su pura amistad con Henriette. Woldemar dice haber pensado, durante un tiempo, que las mujeres no podían elevarse a un grado elevado de “claridad”, porque en ellas las sensaciones y los pensamientos se perderían unos en otros. En cambio, sí podrían tener una maravillosa capacidad de “autonegación” para vivir en pos del bienestar común (JWA 7,1, p. 356). Henriette responde que el supuesto defecto que Woldemar atribuye a las mujeres no es más que la “falta de *concupiscencia sensible* [*sinnlicher Begierlichkeit*]”, pero que, precisamente por esa carencia de deseos sensibles, las mujeres — según Henriette— pueden tener una mirada más aguda sobre las “verdaderas propiedades de las cosas” (JWA 7,1, p. 359). Lo contrario

ocurre con los hombres. Según la joven, al género masculino lo domina la pasión, “incluso en la amistad” (JWA 7,1, p. 359). A diferencia de las mujeres, los hombres no pueden

[...] percibir belleza alguna si no es con las lentes del deseo [*Begierde*]; [incapaces de] entregarse a nadie sin la coacción de la pasión [...]. Ustedes [i. e., los hombres, le dice Henriette a Woldemar] gustan más de ser *deseados* [*gelüstet*] que de ser *amados*, más de ser *ensalzados* antes que estimados. (JW 7,1, p. 360)

Lo que Henriette le dice a Woldemar es que los hombres arruinan, por su vanidad, la relación constitutiva con el otro. El deseo descontrolado y la dependencia oscura de la mirada ajena hacen que los hombres —y no las mujeres— estropeen su cuota divina, que Woldemar había localizado, ya al comienzo de la novela, precisamente en la necesidad de conocerse a sí mismo a través de otro ser humano (cf. JWA 7,1, pp. 234). No es casual, entonces, que la escena posterior a esa intervención de Henriette sea la de su transfiguración, tal como la relata Woldemar:

Ella hizo silencio. Sus ojos se inclinaron hacia abajo y luego se *abrieron* de vuelta: *se transfiguró* [*verklärte*] *toda su figura*. Luego comenzó a describir, con tonos celestiales, la delicia de un alma bella [...]. ¡Ninguna de las Musas ha cantado de ese modo! Fluía por todos mis sentidos, y sentía un *ser divino* [*Göttliches Wesen*] de hecho y en verdad.

En ese momento, la muchacha se convirtió para mí en santa [*heilig*]. Nuestros espíritus se acercaron día a día, y día a día fue cada vez más imposible que se encendiera el común amor entre nosotros. El mero pensar en ello habría sido para mí un horror [...]. [...] Nos hicimos *amigos*, en el sentido sublime de la palabra; amigos como personas del mismo sexo nunca pueden serlo, y como personas de sexo *distinto* quizás nunca lo fueron antes de nosotros. (JWA 7,1, p. 360)

Cuando Henriette se atribuye implícitamente —en tanto mujer— autonomía en su deseo, se vuelve santa para Woldemar. La autonomía respecto del deseo le da a Henriette un “ser divino”. Allí, entonces, se hacen amigos. El amor entre ellos se hizo “cada vez más imposible”. Sus espíritus se acercaron: esa es la razón por la cual el

amor se hizo imposible. Pero la aproximación del mediador es, como vimos en Girard, el desencadenante del infierno. Aquí, en Henriette y Woldemar, lo que se produce tras la aproximación de los dos sujetos-modelos es la quietud no deliberada del deseo. En efecto,

[...] cuando los dos rivales están muy próximos entre sí, la doble mediación culmina en una doble fascinación. La ascesis del deseo se hace involuntaria y engendra la parálisis. Los dos miembros de la pareja tienen posibilidades concretas muy próximas; se contrarrestan tan eficazmente que ninguno de los dos puede acercarse al objeto. (Girard, 1985, p. 157)

Woldemar y Henriette quedan paralizados en su deseo; su ascetismo se les ha convertido en algo que ya no depende de su voluntad. No por casualidad una de las primeras descripciones de la vida en común de los tres jóvenes (Henriette, Allwina y Woldemar) los muestra en una relación simbiótica con la naturaleza (esto es, con lo no-voluntario). Los tres retornan a su hogar después de un paseo. “‘Sólo falta una cosa —dijo Allwina—. No he oído ningún ruiseñor’. De repente, justo por encima de nosotros, en la rama más próxima, el más claro canto, claro, fuerte” (JWA 7,1, p. 334). La concordancia con la naturaleza no es indicio de plenitud espiritual, sino de mentira romántica, en sentido girardiano. Como anota Girard: “Suprimamos el deseo metafísico y la mecánica se convierte en espontaneidad y la esclavitud en libertad” (Girard, 1985, p. 232). Si cerramos los ojos al deseo metafísico —es decir, si permanecemos encerrados en la mentira romántica—, el canto del ruiseñor, un hecho mecánico y natural, parecerá un signo de libertad.

Hasta ahora hemos visto el modo en que Henriette se vuelve modelo para Woldemar: su autonomía le da un “ser divino”. Veamos ahora en qué sentido es Woldemar modelo para Henriette; luego veremos el momento en que Woldemar cae en el masoquismo.

Cuando las hermanas le cuentan a Henriette que Woldemar había rechazado la idea de un matrimonio con ella, la joven responde que, de todos modos, él se iba a casar pronto. Ya sabemos que se refiere

a su plan de concertar un matrimonio entre Woldemar y Allwina. Caroline y Luise, sin embargo, no comprenden su respuesta, porque, al mismo tiempo, Henriette les asegura que ella nunca se iba a casar. La duda de sus hermanas, entonces, es con quién se casaría Woldemar. Henriette no les dice nada sobre su plan, pero sí les responde lo siguiente:

No pretendo negar que Woldemar ha causado impresiones en mí de las cuales creí, en su momento, que la pasión fácilmente las podría avivar hacia la pasión. Woldemar conocía mejor su propio corazón, y yo aprendí, desde entonces, también a conocer el mío. De ahí en más, después de la íntima amistad que se ha formado entre nosotros, ya no puedo pensar en Woldemar como amante. Estoy segura de que él no tiene una opinión distinta respecto de mí. (JWA 7,1, pp. 328)

Henriette no niega un inicial sentimiento amoroso hacia Woldemar, que luego se habría vuelto imposible. Lo que sucedió en el pasaje de un momento a otro —desde el posible amor hasta la pura amistad— fue que Henriette aprendió a conocer su corazón, del mismo modo en que Woldemar conocía el suyo. Aquí, sostenemos nosotros, está la clave para comprender que Woldemar es modelo de autonomía para Henriette. Así como Henriette se vuelve modelo santa para Woldemar, así también Woldemar fue modelo autónomo para Henriette. En efecto, exactamente en las páginas anteriores a esta conversación entre Henriette y sus hermanas, se puede leer la que sostuvieron Woldemar y los restantes miembros de la familia, en la que aquél rechaza la idea de casarse con Henriette. Cuando Biderthal le dice a Woldemar que algo bueno puede resultar de la muerte de Hornich, el joven, tras algún momento de confusión, entiende que su hermano se refiere a un posible matrimonio con Henriette. Woldemar anula esa posibilidad, explicando cuán lejos ha llegado su control sobre sus propias pasiones. Esto es de altísima importancia para comprender el tipo de autoconocimiento que Henriette vio en Woldemar y que, desde entonces, le sirvió a ella para conocer su propio corazón:

Precisamente por la excitabilidad de mis sentidos, la impetuosidad de mis deseos, y mi ánimo, en general, muy pasional, aprendí pronto a reconocer lo distractivo, lo debilitador, lo desolador, que va enlazado con aquello, como algo insoportable, totalmente insufrible para mí; y me empeñé con todas mis fuerzas en volverme amo de mi imaginación. La firme decisión y el éxito fueron casi una sola cosa. Después de que absolutamente me prohibiera todos los movimientos de esa clase [...], pude tratar con fiadamente con las más bellas y agradables mujeres sin perder la calma en lo más mínimo. (JWA 7,1, p. 326)

Woldemar aprende a dominar sus deseos y se convierte en amo de su imaginación. Ha refrenado, según él mismo reconoce, un ánimo impetuoso y dispuesto al deseo. Su dominio, entonces, ha de ser muy riguroso. Este dominio es —según nuestra interpretación— el conocimiento que Woldemar tenía de su corazón y el que le permitió a Henriette conocerse mejor a ella misma. Henriette imita el autodomínio de Woldemar; desea, entonces, la supuesta autonomía del joven protagonista. La indiferencia de Woldemar, que se manifiesta en que puede tratar con las más bellas mujeres sin “perder la calma”, es la cuota de divinidad que tendrá que imitar Henriette. Woldemar fue el modelo para la autonomía de Henriette, y la autonomía de Henriette será el modelo para Woldemar.

Lo que hemos expuesto hasta aquí es una doble mediación entre los dos amigos: Henriette y Woldemar son modelos el uno para el otro. Sin embargo, Henriette, al convertirse en modelo, asume un nuevo rol; de algún modo es como si rompiera la doble mediación e hiciera caer a Woldemar en el masoquismo, mientras ella misma se convierte en una mediadora-obstáculo insuperable. Ya sabemos, por lo que vimos en Girard, que en los vínculos amorosos el ser amado puede desdoblarse y comenzar a desearse a sí mismo, copiando el deseo que el amante siente por él. Cuando el ser amado se desea a sí mismo, desea lo mismo que el amante. Esos deseos idénticos son, en consecuencia, rivales. Al comenzar a desear su autonomía, Henriette aparecerá como un obstáculo infranqueable para Woldemar, que también la desea. Henriette es un obstáculo en el camino del deseo

de Woldemar dirigido a Henriette; dicho de otro modo, Henriette se interpone entre Woldemar y ella misma. Lo notable de la novela de Jacobi es que Henriette hace esto exactamente cuando se presenta como una vía directa entre Woldemar y Allwina. El rol de obstáculo de Henriette queda de manifiesto cuando ella misma se muestra como la que supuestamente despeja el camino para que se puedan encontrar Woldemar y Allwina.

Volvamos al diálogo en el que Henriette le informa a Woldemar que él se tiene que casar con Allwina. “Pues yo así lo quiero, usted *tiene* [que casarse]” es la orden de Henriette. La postura de Woldemar es extraña. Cuando Henriette le dice que tiene que casarse con Allwina para ser más feliz y para hacerla más feliz a ella misma (a la propia Henriette), Woldemar responde: “¿Usted también se casa, entonces?”. No hay, en apariencia, ninguna conexión lógica entre lo que dice Henriette y la pregunta de Woldemar. Henriette le dice a Woldemar que su casamiento la va a hacer más feliz. En lugar de interpretar esto como la felicidad de la amiga por la unión de los otros dos amigos, Woldemar lo interpreta como una necesidad de simetría: Henriette también debe estar por casarse. *Si yo me caso con otra, entonces también Henriette ha de casarse con otro*, parece ser el pensamiento de Woldemar. En todo caso, lo que queda claro es que Woldemar no puede disociar su casamiento de la situación particular de Henriette. Cuando ésta le explique, a continuación, el plan en su totalidad (que incluye la convivencia de Henriette con los futuros cónyuges), se abrirá el panorama para declaraciones aún más reveladoras.

La primera reacción de Woldemar frente a la propuesta de Henriette es expresar que él no siente “ningún amor auténtico, ni siquiera el mínimo indicio de pasión por Allwina” (JWA 7,1, p. 330). Al escuchar estas palabras, Henriette cree que Woldemar está disimulando su deseo por Allwina. Henriette sospecha que Woldemar se comporta del único modo en que puede comportarse alguien que quiere tener

éxito en el marco de la mediación interna: disimulando el propio deseo, para no despertar a los posibles rivales. Woldemar disimularía su deseo de casarse con Allwina para lograr, de ese modo, que Henriette efectivamente lleve adelante su proyecto. Woldemar, con todo, rechaza la sospecha de Henriette. Su respuesta es clave para nuestro propósito. Veamos el diálogo *in extenso*:

“Usted está avergonzado, lo veo. Precisamente eso me ofende. Sorprenderse con mi propuesta era algo natural, pero en el modo en que usted la rechaza hay...” [dijo Henriette].

“No es cierto —dijo Woldemar—. ¿‘Hay disimulación [*Verstellung*]’? Querida Henriette, quiero lealmente revelarle los pensamientos de mi corazón. Allwina Clarenau es naturalmente, a mi parecer, una muy agradable criatura. Alguna vez se me ha cruzado por la cabeza, por cierto, [la idea:] ‘¡esa sería una buena señora para ti!’. Quizás este pensamiento hubiera regresado más a menudo y, una y otra vez, habría ganado más lugar, si no existiera la bella e íntima relación con usted. Pero nunca me hubiera gustado que se me ocurriera casarme, porque no quería que se me ocurriera que usted podría casarse [*So aber mochte ich mir nicht einfallen lassen zu heyrathen, weil ich mir nicht wollte einfallen lassen, daß Sie heyrathen könnten*]. [...]”.

“¡Woldemar! —dijo Henriette, mientras se erguía y lo alcanzaba con una mirada penetrante— ¡Woldemar! ¡Querido, sólo un poco de sensatez! ¿En tan poco quiere usted tener su alma, como para que agote su fuerza en un único objeto? Usted no ve la deshonra que arroja sobre nuestra amistad, ni qué cosa insignificante y molesta hace usted de ella, cuando [nuestra amistad] interfiere en su camino [*im Wege ist*] hacia ser todo aquello para lo cual tiene usted la más auténtica llamada de la naturaleza”. (JWA 7,1, pp. 330-331)

Henriette continúa explicando que la situación de las mujeres no es la misma que la de los hombres, y allí menciona el ya referido propósito de convertirse en una tía modelo. Lo que ahora nos interesa es que Henriette explícitamente advierte que su amistad con Woldemar tiene un rol de interferencia; en términos girardianos, de obstáculo. Sin embargo, Henriette cree —o hace creer— que este obstáculo se interpone entre Woldemar y Allwina. La amistad entre Woldemar y Henriette sería muy poca cosa si su resultado fuera que

Woldemar no puede dirigir su deseo hacia Allwina, más aun sabiendo que —como él mismo dice— la idea de que Allwina sería una buena esposa le ha rondado alguna que otra vez por la cabeza. Henriette, entonces, elige correrse del medio, cosa que, además, coincide con su propia decisión de mantenerse soltera. Se ve a sí misma como una facilitadora de la unión natural entre Woldemar y Allwina: “¡Cuánto hay en Woldemar que, sin mí, nunca habría llegado a Allwina!” (JWA 7,1, p. 332). Incluso, a primera vista, parece que Woldemar interpreta la situación del mismo modo. Según sus palabras, habría intentado acercarse a Allwina si no se hubiera interpuesto el bello vínculo de amistad que mantiene con Henriette. Sin embargo, lo absurdo de esta declaración de Woldemar queda en evidencia con la oración siguiente: “Pero nunca me hubiera gustado que se me ocurriera casarme, porque no quería que se me ocurriera que usted podría casarse”. Lo que Woldemar desea es, en verdad, la autonomía de Henriette (cifrada en que ella no contraiga matrimonio); como dice Girard, en esta clase de relación “no se desea tanto el objeto como se teme verlo poseído por otro” (Girard, 1985, p. 95). Henriette no es, por lo tanto, un obstáculo entre Woldemar y Allwina, sino un obstáculo respecto de sí misma para el deseo masoquista de Woldemar. Woldemar desea autonomía metafísica; cree verla realizada en Henriette; allí sus corazones se acercan y surge su pura amistad; finalmente, Woldemar queda atascado en la mediación interna. Woldemar está paralizado: no puede desear directamente a Henriette (porque Henriette es una figura divina, indiferente a todo deseo), ni puede desear a otra mujer (porque eso implicaría —especularmente— que Henriette también podría desear a otro hombre, perdiendo su rol de mediadora divina).

Conclusión

Según Girard, el masoquista es aquel que percibe claramente el nexo entre mediación interna y el obstáculo, pero, aun así, no renuncia a

su deseo, sino que se entrega decididamente al obstáculo (cf. Girard, 1985, p. 163). Woldemar se encuentra exactamente en esa situación: ve que su relación con Henriette es un obstáculo (no piensa casarse *porque* no quiere que Henriette piense en casarse), pero no abandona el deseo de conquistar la autonomía de Henriette, sino que se somete a ella, ya divinizada (en otras palabras, se somete a la trascendencia desviada). Woldemar acepta la propuesta de matrimonio y, de ese modo, se configura un triángulo encadenado (cf. Girard, 1985, p. 157): Henriette y Allwina configuran un triángulo junto con el objeto deseado (ser una mujer soltera que vive en el medio de un matrimonio de amigos); Woldemar y Henriette construyen otro triángulo junto con el deseo de autonomía de Henriette, que está encadenado al deseo de autonomía de Allwina. El triángulo inicial es el de Allwina y Henriette; no sólo es el inicial, sino también el triángulo que la novela no diluye. El vínculo entre Henriette y Woldemar experimentará algo que sólo parcialmente podemos llamar “conversión”, tal como vimos ese concepto en Girard: Woldemar descubre que toda su crisis tras el juramento de Henriette fue fruto de su orgullo “satánico” (JWA 7,1, p. 461). En cambio, la mediación interna entre Allwina y Henriette no atraviesa ninguna conversión. La divinidad de Allwina es un elemento central en la resolución de la crisis narrada en *Woldemar*: Woldemar sale de su crisis gracias a la inocencia representada por Allwina. Pero, en verdad, Allwina está encerrada en un lazo de mediación interna con Henriette. De allí proviene su falsa divinidad. Como esta falsa divinidad nunca es desmentida en la novela, la conversión del final de *Woldemar* es una conversión a medias: subsiste en ella el triángulo de la mediación interna.

Referencias

Bollnow, O. (1933). *Die Lebensphilosophie F. H. Jacobis*. W. Kohlhammer Verlag.

Cruz Cruz, J. (1993). *Razones del corazón. Jacobi entre el romanticismo y el clasismo*. EUNSA.

- Di Blasi, L. (2015). Within and Beyond Mimetic Desire. En P. Antonello & H. Webb (Eds.), *Mimesis, Desire and the Novel. René Girard and Literary Criticism* (pp. 39-53). Michigan State University Press.
- Diccionario Jacobi en línea (26 de julio 2024). *Friedrich Heinrich Jacobi Wörterbuch Online*. <https://jwo.saw-leipzig.de/>
- Fetzer, D. (2007). *Jacobis Philosophie des Unbedingten*. Ferdinand Schöningh.
- Girard, R. (1985). *Mentira romántica y verdad novelesca*. (Trad. de Joaquín Jordá). Anagrama.
- Hampton, A. J. B. (Ed.). (2023). *Friedrich Heinrich Jacobi and the Ends of the Enlightenment: Religion, Philosophy, and Reason at the Crux of Modernity*. Cambridge University Press.
- Heinz, J. (1995). *Wissen vom Menschen und Erzählen vom Einzelfall Untersuchungen zum anthropologischen Roman der Spätaufklärung*. Walter de Gruyter.
- Ivaldo, M. (2003). *Introduzione a Jacobi*. Laterza.
- Jacobi, F. H. (1998ss). *Werke. Gesamtausgabe*. Edición de K. Hammacher & W. Jaeschke. Felix Meiner Verlag. Citado como JWA.
- Jonkers, P. (26 de julio 2024). *Du*. Jacobi-Dictionary Online. Recuperado el 26 de julio de 2024 de <https://jwo.saw-leipzig.de/articles/Obe12786>
- Knode, F. (2024). *Literarische Anthropologie und empfindsame Idyllik. Zum Verhältnis von Literatur und Philosophie im Erzählwerk Friedrich Heinrich Jacobi*. Transcript Verlag.
- Lauth, R. (1971). Fichtes Verhältnis zu Jacobi unter besonderer Berücksichtigung der Rolle Friedrich Schlegels in dieser Sache. En K. Hammacher (Ed.), *Friedrich Heinrich Jacobi. Philosoph und Literat der Goethezeit* (pp. 165-208). Vittorio Klostermann.
- Lauth, R. (1973). Friedrich Heinrich Jacobis *Allwill* und Fedor Michajlovič Dostoevskijs *Dämonen*. *Russian Literature* 2, no. 2, pp. 51-64.
- Nicolai, H. (1971). Jacobis Romane. En K. Hammacher (Ed.), *Friedrich Heinrich Jacobi. Philosoph und Literat der Goethezeit* (pp. 347-360). Vittorio Klostermann.
- Ortlieb, C. & Vollhardt, F. (Eds.). (2021) *Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819). Romancier—Philosoph—Politiker*. Walter de Gruyter.
- Sandkaulen, B. (2000). *Grund und Ursache. Die Vernunftkritik Jacobis*. Wilhelm Fink Verlag.
- Schick, S. (2006). *Vermittelte Unmittelbarkeit. Jacobis 'Salto mortale' als Konzept zur Aufhebung des Gegensatzes von Glaube und Spekulation in der intellektuellen Anschauung der Vernunft*. Königshausen & Neumann.
- Schick, S. (2019). *Die Legitimität der Aufklärung. Selbstbestimmung der Vernunft bei Immanuel Kant und Friedrich Heinrich Jacobi*. Vittorio Klostermann.
- Sommer, K. (2015). *Zwischen Metaphysik und Metaphysikkritik. Heidegger, Schelling und Jacobi*. Felix Meiner Verlag.
- Villacañas, J. L. (1989). *Nihilismo, especulación y cristianismo en F. H. Jacobi. Un ensayo sobre los orígenes del irracionalismo contemporáneo*. Anthropos/Universidad de Murcia.

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 54, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2024

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RLM NOTA



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 54, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2024 | PP. 121-133

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 14 AGO 2024 – ACEPTACIÓN 11 SEP 2024

Registro y desplazamiento en las narradoras de Ariana Harwicz y Florencia del Campo

Registration and displacement in the narrators of Ariana Harwicz and Florencia del Campo

Diego Rodríguez Reis

Centro Provincial de Educación Media N°68 de Villa La Angostura
Argentina

diegorodriguezreis@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0001-8196-7592>

Resumen

La presente exposición pretende abordar el concepto de “desplazamiento” en los registros de las narradoras de las novelas *La huésped* de Florencia del Campo y *Matate, amor* de Ariana Harwicz. A partir de los dichos de Ricardo Piglia sobre Roberto Arlt, se elabora una lectura/interpretación del pasaje de dialecto a idiolecto de las citadas narradoras, dadas sus particularísimas condiciones de mujeres migrantes, desarraigadas y desplazadas.

Palabras clave: Arlt, lenguaje, registro, desarraigo, desplazamiento.

Abstract

This exhibition aims to address the concept of “displacement” in the registration of the narrators of the novels *La huésped* by Florencia del Campo and *Matate, amor* by Ariana Harwicz. Based on Ricardo Piglia's sayings about Roberto Arlt, a reading/interpretation of the passage from dialect to idiolect of the aforementioned narrators is developed, given their very particular conditions as migrant, uprooted and displaced women.

Keywords: Arlt, language, registration, uprooting, displacement.

Este trabajo tratará, sin mayor misterio, de lo que anuncia un poco pomposamente el título, esto es, de los registros y desplazamientos en las narradoras de *Matate, amor* de Ariana Harwicz y *La huésped* de Florencia del Campo. Además, estará atravesado de una suerte de *leit motiv*, digámoslo así, que serán las curiosas apariciones de caballos en determinados pasajes del texto.

Comenzaré con un breve apunte del escritor y profesor argentino Ricardo Piglia, extraído de uno de sus últimos libros, *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Esta es nuestra primera referencia equina. Dice Piglia: “Las palabras sufren una torsión cuando dicen lo mismo en lenguas distintas” (2015). Para ello, ejemplifica con fundamentos conceptuales Ferdinand de Saussure¹, con citas textuales de Raymond Chandler y con el caso puntual de nuestro Roberto Arlt.

Piglia señala que Arlt no dice "caballo feo" sino que dice "equino fulero". Sigue Piglia: "Este mecanismo de torsión es el que constituye la lengua de Arlt. Escribe “equino fulero” donde *caballo* está españolizado y *feo* se dice en lunfardo" (2015, p. 111). Es decir, intercambia el sustantivo *caballo* por su correspondiente genérico, *equino* que se supone más estilizado, más correcto; pero al adjetivo *feo* es convenientemente reemplazado por su equivalente lunfardo *fulero*. Ahora bien, este desplazamiento (este doble desplazamiento, en este caso) es la clave de escritura y de lectura de la extraordinaria obra de Roberto Arlt, nos dice luminosamente Piglia.

Personalmente, soy muy lector de diccionarios, de toda clase de diccionarios. Pero no busco respuestas en ellos, busco contextos, coordenadas, preguntas. Un diccionario, podríamos decir, es una

¹ Saussure dice, en el *Curso de lingüística general*: “No hay ningún motivo para preferir *sœur* a *sister* o a *hermana*, *ochs* a *boeuf* o a *buey*, etcétera” (1980, p. 99). En la lengua, “sistema de signos arbitrarios”, desaparece la relación racional con la cosa significada y desaparece todo terreno sólido de discusión.

colección de preguntas, ordenadas alfabéticamente. Creo fervientemente que las definiciones postuladas por los diccionarios no son puntos de llegada sino puntos de partida.

Valga esta introducción para justificar la búsqueda de la definición de “desplazamiento” de la edición *on line* del diccionario de la Real Academia Española: “Desplazamiento: Acción y efecto de desplazar” (s.p.). Acto seguido, buscamos “desplazar”: “Desplazar. Mover y sacar a alguien o algo del lugar en que está” (s.p.).

Dejando para otro trabajo las implicancias y los alcances del concepto de “desplazamiento” desde una perspectiva netamente psicológica y, ya propuesto el terreno de nuestro trabajo, identificaremos algunos pasajes de las obras postuladas.

Comenzaremos con *Matate, amor* (2018) de la escritora argentina Ariana Harwicz. Iniciada la lectura de la obra, podemos leer las primeras dieciocho páginas del texto sin hallar mayores rastros de otro dialecto que sea el comúnmente llamado “lengua estándar”. Salvo la fugaz aparición de algún diminutivo, las introducciones de las palabras “cagó”, “coger”, “chifladura”, ninguna escapa y se aleja demasiado de este registro.

Pero, al llegar a la página diecinueve, nos topamos con esta oración: “Más tarde leí unas páginas, después del embarazo leo cada vez más lento una página y me torro” (p. 19). Me torro. Torrar. Aquí ya estamos en otro registro, ha ocurrido un desplazamiento significativo del registro inicial. Aquí de nada nos servirá el Diccionario de la RAE, que da esta definición de “torrar”: “Torrar: Tostar, poner algo a la lumbre hasta que tome color” (s.p.).

Nosotros, lectores avisados y avezados, sabemos o por lo pronto sospechamos que la narradora, cuando dice “me torro”, no está queriendo informarnos que se está tostando o poniéndose a la lumbre hasta tomar color. Ya que estamos en clave enciclopédica, apelamos a un diccionario de lunfardo y nos anoticiamos de que

torrar proviene del vocablo “atorrante” y su derivado “atorrar”, que significa simplemente: “Dormir, descansar” (Espíndola, 2002, p. 42).

Y aquí, utilizando el mismo procedimiento arltiano, Ariana Harwicz hace que su narradora torsione el lenguaje, lo desplace hacia otro lugar: el registro ha sido alterado casi imperceptiblemente y ya no volverá a ser el mismo. No solo eso: esas torsiones, esos desplazamientos se repetirán, se multiplicarán hasta lograr un registro único, personalísimo, del cual una palabra del lunfardo ha sido la clave de acceso.

Repentinamente, las huellas del lunfardo comienzan a proliferar: “¿cómo es que ninguno me trompeó?” (p. 20); “[...] la que busca roña soy yo [...]” (p. 20); “[...] si te faja tu marido o tu padre [...]” (p. 21).

Ahora, retrocedamos al primer capítulo de la novela. En ese soliloquio inicial, la narradora se autodefine con múltiples y significativos vocablos: mujer débil y enfermiza, campechana ignorante, letrada y graduada universitaria, bestia, normal, excéntrica, desviada, madre de un hijo, falsa mujer de campo, idiota, extranjera. Extranjera. Esta última palabra es la que nos importa, porque ante todo esta mujer que está narrando, relatándose, antes que madre, letrada, normal o excéntrica, es una extranjera. Esa condición es la que la define en ese contexto. Según vamos avanzando en la lectura, comprobamos que, en la narradora de *Matate, amor*, ese desplazamiento espacial se corresponde con un desplazamiento del tono. Así, hay dos elementos fuera de lugar: su cuerpo y también su registro.

Como bien dicen María Escandell Vidal y Celia Casado Fresnillo, “[...] los factores extralingüísticos geográficos, sociales y situacionales dan lugar a tres tipos de variedades” (2011, p. 35). La variedad distópica o espacial está relacionada con factores de orden geográfico: “se trata, en realidad”, nos dicen las autoras, “del dialecto y sus divisiones internas” (p. 35). La variedad diastrática depende de factores sociales: es lo que llamamos el sociolecto. La última es la variedad diafásica y está determinada por el contexto situacional: se denomina

registro. Nos completan el panorama Escandell Vidal y Casado Fresnillo:

A estas variedades podemos añadir la variedad individual, denominada idiolecto, que es la que utiliza el individuo para expresarse con rasgos dialectales y sociales propios en una situación comunicacional concreta; por tanto, es una variedad en la que se manifiestan todas las demás. (p. 35)

Ahora bien, podríamos identificar el registro personal original de nuestra narradora con el dialecto rioplatense. Solo que esta narradora se encuentra a miles de kilómetros y un océano allende el Río de la Plata, sin ningún hablante de ese dialecto cerca suyo, lo cual funcionalmente lo inutiliza. En ese contexto, su dialecto no tiene otro hablante más que ella. Su dialecto ha devenido idiolecto.

Es el principio del fin. El lunfardo ha sido solo el puntapié inicial. Se le agregan el *resve* —“[...] el rope tenía una pata díscola [...]” (p. 45), “[...] mi dorima clava el freno de mano [...]” (p. 52) —, los coloquialismos —“Cada vez que mi marido me la da [...]” (p. 114) —; y hasta los anglicismos y neologismos —“Nunca estás *cool*, nunca están zen” (p. 102) —. Uno de los pasajes más vistosos de este procedimiento se presenta cuando, al finalizar el capítulo tercero, la narradora, en vez de decir “las luces de nuestra casa” (más genérica, más correcta) se torna repentinamente telúrica y proclama “[...] las luces de nuestro rancho [...]” (p. 22). Otra vez la torsión del lenguaje, otra vez el desplazamiento del registro.

En “La guerra de los lenguajes” una conferencia dictada en 1973, Roland Barthes postula que es la sociedad la que instituye el lenguaje como un campo de batalla. Lo que le permite al lenguaje dividirse, nos dice Barthes, es la capacidad de decir lo mismo de diversas maneras: “la sinonimia es un dato estatutario, estructural y hasta cierto punto natural, del lenguaje” (2013, p. 160). En una sociedad más o menos actual, la más sencilla de las divisiones de los lenguajes se define en su relación con el Poder. Por una parte, tenemos un

lenguaje (o unos lenguajes) que son enunciados a la luz o a la sombra del Poder, de los multiformes aparatos estatales, institucionales e ideológicos del Poder. Barthes los denomina “lenguajes encráticos”. Por otra parte, frente a estos, tenemos otros lenguajes (u otro lenguaje) que se construye fuera del Poder, contra el Poder. Barthes los llama “lenguajes acrátricos”.

Las diferencias entre estas dos clases de lenguajes es sustancial y se manifiesta en sus características. El lenguaje encrático es “natural” en apariencia, vago, difuso: es el lenguaje de la cultura de masas, de los medios hegemónicos de comunicación, de la conversación cotidiana, de la opinión común, de la doxa. El lenguaje acrátrico es tajante, se aparta de la doxa: es sistemático, está construido no sobre una ideología sino sobre un pensamiento” (2013, p. 161).²

Así, el lenguaje de nuestra protagonista se ha tornado acrátrico. Su dialecto (ya lo he señalado más arriba) bordea ahora el idiolecto: se vuelve cada vez más personal, más oscuro e indescifrable. Los vocativos fluctúan, aun cuando se refieren al mismo sujeto (especialmente su marido), el discurso bordea el anacoluto y el solecismo. Frases, citas y canciones, realidad exterior e interior, nada es despreciado por este nuevo registro, que coquetea con la locura. No es para nada casual la mención (aparentemente inocente) de Zelda Fitzgerald.

Un fragmento de este proceso, hacia las tres cuartas partes de la novela:

Las vacas son separadas de sus terneros, hace un instante estaban tan plácidas pastando, llenando las fauces. Qué escandalosas son estas madres vacunas, se vuelven afónicas, resisten, pero igual se los llevan a todos. Chau terneros, digo moviendo la mano. Buen viaje. Ellas quedan

² En lo que podría ser la exégesis de toda una constelación de relatos populares del presente siglo, Barthes define “Todo sistema fuerte de discurso es una *representación* (en el sentido teatral: un *show*), una puesta en escena de argumentos, de agresiones, de réplicas, de fórmulas, un mimodrama en el cual el individuo puede poner en juego su goce histórico” (2013, p. 162).

atónitas a un costado de la ruta. Los buitres llegan puntuales a almorzar con sus cubiertos y servilleta al cuello. Nos volvemos juntos, abrazados, nos queremos tanto. Canturreamos una melodía pegadiza, *por qué será, por qué será, que estando la vaca atada el ternero no se va*. La desgracia ajena es un chutazo de caballo. (2018, pp. 108-109)

He aquí el segundo momento equino de nuestro recorrido.

La protagonista/narradora de *Matate, amor* termina envuelta, encerrada, enloquecida en su propio discurso, que es lo único que parece poder contenerla, solo en su lógica interna e inherente (ya que ella misma lo ha creado) parece encontrar descanso, acaso redención. Las oraciones finales de su relato nos la muestran huyendo y compara ese instante con el de la viuda reciente que vuelve a su casa y "cena sin hablar, por primera vez" (p. 155).

Sola, ya no tiene la necesidad de desplazar su registro, de torsionar su lenguaje. Ya ni siquiera necesita la palabra, que (ahora, por fin, lo comprendemos o adivinamos) fue siempre una exigencia de los otros, del Otro.

Avanzamos ahora a la segunda obra en cuestión: *La huésped* (2016), de la escritora también argentina Florencia del Campo. *La huésped* arranca, desde el vamos, con el informe de un desplazamiento espacial.

La primera parte de la obra se titula "La llegada a casa ajena" y comienza así: "Acabamos de llegar de Francia. Avión desde Madrid y ahora tren de París hacia el norte. En el vagón, tenemos que viajar sentados en el suelo porque no hay plazas libres" (p. 11).

La escena es poderosa, el desplazamiento también se realiza fuera de lugar: los pasajeros/protagonistas no están ubicados donde deberían estar, donde les corresponde. Estamos en presencia de un desplazamiento desplazado, un desplazamiento al cuadrado.

Ya en la segunda página del texto hay un índice de ese estar desplazado en el registro del contexto, de estar en presencia de un

lenguaje personal. La narradora describe esta curiosa escena, en primera persona: "¿Nos van a devolver el dinero? —pregunto yo en español, pero él me contesta en francés y entonces no se si me responde a mí o a ella" (p. 13). Sigue, nos da más información valiosísima: "No hablo francés, aunque algo entiendo. Más si conozco el contexto de la conversación" (p. 13). Ahora sabemos dos cosas: una, ella no habla el idioma de los otros; dos, todavía guarda alguna esperanza de poder comunicarse.

Toda vez establecida esta situación inicial de nuestra narradora, pasamos al tercer momento de orden equino. En el artículo "Indagación de la palabra" ([1928] 2016), Borges propone este problema:

Elijamos el problema conversadísimo de si el nombre sustantivo debe posponerse al nombre adjetivo (como en los idiomas germánicos) o el adjetivo al sustantivo, como en español. En Inglaterra dicen obligatoriamente *a brown horse*, un colorado caballo; nosotros, obligatoriamente también, posponemos el adjetivo. (p. 131)

Ante este problema, Borges cita a Herbert Spencer, quien sostiene:

La costumbre sintáctica del inglés es más servicial y la justifica así: Basta escuchar la voz *caballo* para imaginarlo y si después nos dicen que es colorado, esta añadidura no siempre se avendrá con la imagen de él que ya prefiguramos o tendimos a preformar. (p. 131)

Es decir, debemos complementar una imagen: cosa que la anteposición del adjetivo hace desaparecer, ya que "*colorado* es una noción abstracta y se limita a preparar la conciencia". Pero, se ataja Borges, "los contrarios pueden argumentar que las nociones de caballo y de colorado son parejamente concretas o parejamente abstractas para el espíritu" (pp. 131-132). Su conclusión es drástica: "La controversia es absurda: los símbolos amalgamados *caballo—colorado* y *brown—horse* ya son unidades de pensamiento" (p. 132).

En otra conversación con Borges, Bioy Casares retoma (y resuelve) el problema. Dice Bioy Casares que lo que ocurre es que un

angloparlante (pongamos por caso, un inglés) ve una mancha marrón de lejos y cuando se acercar, se da cuenta de que es un caballo: por eso dice *a brown horse*. En cambio, un hispanoparlante (un argentino, digamos) ve a lo lejos un caballo y recién de cerca advierte que su pelaje es marrón: por eso decimos *un caballo colorado*.

La pregunta de fondo que esta conversación típicamente borgeana/bioycasaresca es: ¿Los diversos lenguajes proponen diversas miradas del universo? ¿Postulan sensibilidades sustancialmente distintas? Si así fuera, ¿puede un argentino hablar, en realidad, en francés o en cualquier otro idioma que no sea el castellano o el español? Ya estamos en las fronteras mismas de otra discusión, de otra índole: ¿qué hablamos nosotros? ¿español o castellano?

Ahora bien, la narradora de *La huésped* está embarrada hasta el cuello en este problema de orden lingüístico. Al final del primer capítulo dice, significativamente: "Los otros me gritaron cosas en francés que no entendí" (p. 16). Cada unidad reluce con sonoridad poderosa en esta oración. La repetiré, esta vez segmentando estas unidades, para escanciarlas mejor y captar su amplísimo alcance: "Los otros — me gritaron — cosas en francés — que no entendí" (p. 16).

Aquí ya están todas las cartas sobre la mesa: al decir los otros ya está estableciendo fronteras entre ella y esos otros, esos otros que le gritan, que le gritan en otro idioma, otro idioma que ella no entiende. Las tibias esperanzas del inicio comienzan a desvanecerse. Unas páginas más adelante, confiesa: "Hablan entre ellos en su idioma y yo sueño con que se callen la boca [...]" (p. 18).

Recordemos las coordenadas argumentales: ella ha emigrado de España al país de su marido, que es francés. En esto (y en otros rasgos circunstanciales) guarda relación directa con la protagonista/narradora de *Matate, amor* de Ariana Harwicz: ambas tienen maridos extranjeros; ambas han emigrado al país de origen de su marido; para ambas, el marido es una suerte de extraño, al cual

aman y odian en igual medida. Pero el problema original, del cual de alguna manera se desprenden todos los otros, es la incomunicación.

Juan Carlos Onetti, en una entrevista del celeberrimo programa de los setenta "A fondo", de la cadena española TVE, le dice al periodista Joaquín Soler Serrano que, en toda relación de pareja, por lo menos, uno de los dos es sordo (EDITRAMA, 2020). Y eso, hablando el mismo idioma y en el mismo país. Aquí, país e idioma se confabulan a favor de la incomunicación.

Primer problema: ¿Qué dialecto habla nuestra narradora? Podemos afirmar sin dudas que su dialecto es el español (un español estándar, digamos), ya que cada tantas páginas afloran evidentes indicios lexicales de ello: "coger un tren", "correrse", "dar por culo", "bragas", "follar". En fin, habla lo que en nuestro dialecto rioplatense solemos denominar ordinariamente "gallego".

Segundo problema. Otra vez, lo mismo que la narradora de *Matate, amor*, esta narradora, transitando el desplazamiento espacial, comprueba que su registro también ha sido desplazado. Es su dilema constante: "Mi suegra y yo no nos hablamos, no tenemos lenguaje en común" (p. 21); "No hay nada en este país que me pertenezca. Ni siquiera distingo estereotipos" (p. 33); "Decido preguntárselo, además de para rellenar silencios y vacíos, porque creo que me coloca en el buen rol de esposa responsable" (p. 41); "Parece que no entiende español, pero siempre se ríe cuando hablo" (p. 45); "Así que voy cerrando tema, cercando el diálogo, abortando lenguaje..." (p. 51); "Es preocupante ser patética en un país donde no hablan tu idioma" (p. 57).

Dos escenas evidencian fuertemente esta circunstancia. La primera, cuando ella le hace un chiste a su marido, basada en la doble acepción en español del verbo "correr". La segunda, cuando un hombre la deja hablando sola y ella dice "como anulándome toda posibilidad de palabra, como quitándome hasta la réplica y la voz" (p. 49). La hace

sentir "mujer inservible y muda" (p. 49). Y entonces lo insulta, lo llama payaso. Pero el otro no escucha o no entiende.

Ambas escenas reafirman, refrendan su soledad, su imposibilidad de comunicarse más allá de las breves posibilidades de la superficie del discurso. El chiste y el insulto, en cambio, solo funcionan cuando dos personas comparten el mismo dialecto (a veces, es necesario que se comparta hasta el mismo sociolecto). Otra vez, vemos emerger la barthesiana guerra de los lenguajes en la superficie del discurso, el lenguaje acrático de la protagonista de turno ante el lenguaje acrático del Poder.

La apoteosis de la soledad silenciosa de nuestra narradora ocurre en la página 75, también trasuntadas las tres cuartas partes de la novela. La protagonista ha comenzado a trabajar en un geriátrico y le toca cuidar a un viejo francés de unos setenta y ocho años llamado Gerarde. Dice nuestra narradora: "Gerarde me hace chistes mientras lo cambio porque no se entera de que no comprendo el francés. Es inútil que le grite en español que no hablo su idioma, incluso que se lo grite en francés, es sordo" (p. 103).

Ya de nada valen los intentos de traducción, los chistes, los gritos o los insultos, ya que (como lo decía recién Onetti) uno de los dos es sordo, o acaso a esta altura del relato los dos.

La protagonista va resignándose violentamente a su destino, replanteándose día a día, página a página su lugar en ese contexto. Construye también su propio lenguaje personal. Lo deconstruye, inicia ese pasaje de dialecto a idiolecto, que refiere infinitamente a sí misma, sin posibilidades de otro interlocutor probable. Admite: "El lenguaje no siempre está listo para ser usado; yo tengo que dejarlo secar" (p. 129). Define: "La palabra siempre es un arma, una herramienta que es mucho mejor tener a mano" (p. 130).

Nicolás Rosa, en "El arte del olvido" (2004), apunta: "Nadie sabe qué reprime ni qué cosa reprime pero *todo el mundo* sabe qué olvida

aunque no sepa qué cosa olvida, generalmente un nombre propio, pero también el *nombre* de la llave, o el *nombre* del objeto" (p. 57)³.

La protagonista de *La huésped* (como la protagonista de *Matate, amor*) olvida el lenguaje, ese objeto, esa llave: la deja secar, aunque tiene siempre presente que es una herramienta, pronta a mutar en arma.

Hacia el final de la novela recapitula los acontecimientos: "Hay algo que a mí me quedó desconectado desde que llegué a este sitio" (p. 135). El desplazamiento, el doble desplazamiento en el espacio y el registro. Y aparece, casi milagrosamente, otro desplazamiento, este de orden corporal. Se describe así: "Pero mi cara está fuera de su eje, quebrada como una figura cubista. Esa torsión que comenzó a hacer mi boca cuando llegué a Francia ahora es una marca característica de mi persona" (p. 130). El desplazamiento ha sido tan profundo que ha llegado a la somatización. Ha somatizado exactamente en su boca, significativamente el punto corporal del cual emerge la palabra. Ella localiza una torsión física allí. Otra vez un mecanismo de torsión, como el que según Piglia constituye la lengua de Arlt.

"Normalmente no digo nada" (p. 136), confiesa nuestra narradora. Traducción: su normalidad ahora es el silencio. Una primera lectura superficial nos indicaría que es el final, que para ella todo está perdido. Pero una segunda lectura, más profunda, nos dice que aún hay esperanzas para ella: "Estoy aprendiendo a decir algunas cosas en francés" (p. 129), nos informa. Además, como buenos lectores, sabemos que ese silencio tiene (paradójicamente) un relato y un género discursivo: la propia novela que estamos leyendo.

Y ya sabemos que, como lúcidamente lo advirtió Mijail Bajtin, al señalar las diferencias entre la épica y la novela, "uno de los

³ Nicolás Rosa ubica el saber del olvido en el nivel de los *urteils* de Freud, ya que "su marca es siempre enunciativa y denegativa" (p. 57). Confróntese esta perspectiva con las nociones de filiación freudiana de condensación y desplazamiento.

principales temas internos de la novela es precisamente el de la no correspondencia del héroe con su destino y su situación" (1989, p. 481). Quien protagoniza la novela, nos dice Bajtin, no puede convertirse, íntegramente y hasta el final, en funcionario, terrateniente, comerciante, novia, carnicero o madre.

Las mujeres, las narradoras, heroínas de estas dos novelas que hemos trabajado, son siempre superiores a su destino.

O, mejor dicho, a lo que el Otro o los otros habían decidido como su destino.

Referencias

- Bajtin, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus Ediciones.
- Barthes, R. (2013). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós.
- Borges, J. L. (2016) [1928] "Indagación de la palabra". En *El idioma de los argentinos*. Penguin Random House.
- Canal EDITRAMA. (20 de septiembre de 2020). *Juan Carlos Onetti A fondo – Edición completa y restaurada, con presentación de J. Soler Serrano* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=rbnFOxyGw7Y>
- Del Campo, F. (2016). *La huésped*. Editorial Base.
- Escandell Vidal, M. V. (coord.) e outros (2011). *Invitación a la lingüística*. Editorial Centro de Estudios Ramón Areces & UNED.
- Espíndola, A. (2002). *Diccionario del lunfardo*. Grupo Editorial Planeta.
- Harwic, A. (2018). *Matate, amor*. Mardulce Editora.
- Piglia, R. (2015). *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Anagrama.
- Real Academia Española (consultada el 07/08/2024). *Diccionario de la lengua española, 23° ed.* <https://dle.rae.es>.
- Rosa, N. (2004). *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Beatriz Viterbo Editora.
- Saussure, F. (1980). *Curso de lingüística general*. Losada.

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 54, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2024

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasm modernas>

RLM RESEÑA



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 54, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2024 | PP. 137-143

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 26 SEP 2024 – ACEPTACIÓN 14 OCT 2024

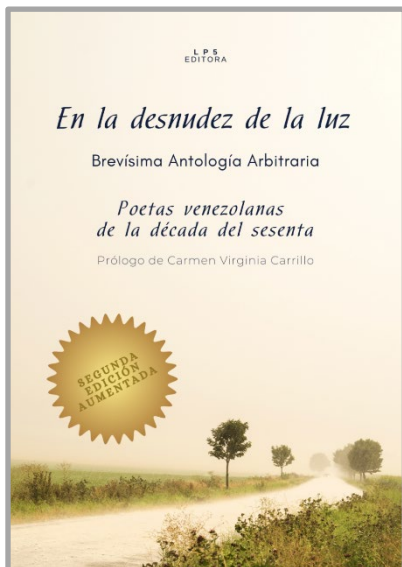
Gladys Mendía (Comp.) 2022.
En la desnudez de la luz. Brevísimas Antología Arbitraria.
Poetas venezolanas de la década del sesenta.
Santiago de Chile: LP5 Editoras, 212 pp.

Juan Joel Linares Simancas

Universidad de Los Andes
Venezuela

juanlinaressimancas@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-7739-0903>



La presente antología, *Brevísima Antología Arbitraria*, que reúne las voces de quince poetas venezolanas nacidas en la década de los sesenta con una trayectoria que va desde la docencia hasta la divulgación editorial es un trabajo arduo y mesurado de la promotora y también escritora Gladys Mendía que nos ofrece miradas en torno a aspectos que han sido y a lo largo de la historia medulares en la construcción poética, de igual modo nos otorgan otros asuntos que pudieran ser consecuencias de las circunstancias de un determinado contexto, entre ellos está la

migración, el desarraigo, la pérdida y el exilio que en los últimos años ha trazado la ruta de algunas de las escritoras acá reunidas. Sin embargo, también son tratados otros temas que han sido recurrentes en la historia de la literatura de nuestro continente y del mundo.

El propósito que persigue la elaboración de una antología, estriba en el hecho de convocar voces así como estilos y tendencias de autores que pertenecen a una determinada época. A través del tiempo las antologías han estado medidas y resguardadas, además por un discurso hegemónico, a ratos establecidos también por una voz que las convoca, incluso, determinadas por esquemas que en ocasiones no dice su naturaleza. Es por ello que se hace necesaria la incursión de una antología donde no solo prime la convocatoria, sino otros aspectos, además de ofrecernos, a los lectores, lo que llamó Szpilbarg (2022) el capital simbólico. No obstante, es importante tener en cuenta que las antologías pueden también ofrecer una visión general de los escritores que se convocan, aparte de revisar su costado histórico que servirá de puente para las investigaciones futuras en el campo literario.

Empero y, como lo ha señalado la investigadora Beatriz González Stephan citada por Agudelo Ochoa (2006) ha sido necesaria la interrelación entre la teoría, la crítica y la historia para hacer posible un balance de la realidad literaria. En ese sentido, la visión que ofrece Stephan es tan reveladora a la hora de reunir varias voces en una obra, puesto que nos permite entender otros aspectos, sobre todo en nuestro continente donde se ha visto en demasía una ausencia temática en torno no solo a los autores reunidos, sino también a sus trabajos escriturales, lo que de algún modo minimiza y esconde su verdadero valor literario que es necesario, además de justo tener en cuenta.

La presente antología, cuya compilación y selección ha sido posible gracias al trabajo de la promotora y editora Gladys Mendía, reúne las voces de quince poetas venezolanas nacidas en los años sesenta,

todas, con experiencias no sólo en el ámbito de la escritura, también de la docencia, la promoción y el trabajo editorial, respectivamente. En ella hallamos, y de forma constante y recurrente, temas que han sido a lo largo de la historia tratados en la literatura, como el dolor, la muerte, la migración, el viaje, así como también los espacios relegados a través del tiempo, además de la pérdida y la ausencia de familiares, todos ellos puestos en el papel como territorios de lo ajeno y conectados mediante un mismo hilo conductor: la memoria la cual no deja de “husmear en el polvo” tal como lo ha señalado una de las poetas antologadas.

Una década, varias voces

No cabe duda de que en los años sesenta nuestros países escenificaron importantes rupturas que desembocaron en propuestas estéticas. Entre ella está la poesía de vanguardia que, a grandes rasgos, significó el rompimiento de la tradición o la instauración de la misma (Paz, 1990). Este rompimiento asentó las bases para una nueva visión en el arte, y por supuesto, en la poesía como género. En ella, diversas fueron las propuestas estético-literarias, sobre todo de grupos que lograron conectarse con la realidad mediante el rechazo a las formas imperantes o impuestas por los discursos hegemónicos; además de replantear un importante compromiso con la circunstancia que era necesario dar conocer por aquellos años (de la Fuente, 2005).

A inicios de esta década, muchos escritores, no solo llenarían las páginas para manifestar su enojo e inconformidad, sino también una *rara belleza* se hizo en aquel entonces discurso poético. En esa década nacieron las poetas que en esta antología comparten visiones de mundo y de las que emergen asuntos controversiales, así como neurálgicos que van a significar la prolongación de esos temas que en otrora fueron escritos por escritores, artistas y poetas de Venezuela y de otras latitudes. Sin duda que esta década, en el caso de

Venezuela, fue en su mayor parte fecunda y de sostenido compromiso político, además de subversivo (Carrillo, 2007).

Poetas y una década

La mayor parte de las escritoras aquí reunidas ofrecen un escenario que es importante destacar, tal es el caso de las poetas: María Antonieta Flores, Patricia Guzmán y Carmen Verde Arocha quienes comparten no sólo un hilo cronológico, sino también el hecho de la espiritualidad y el imaginario religioso como búsqueda de la verdad y que se hará a partir del poema, asimismo, el discurso erótico como elemento subversivo y detonante de sensaciones entre el cuerpo del otro y el discurso que se teje en torno a él. De igual modo este espacio es compartido por Sonia Chocrón, quien también propone una poética del cuerpo a partir del poema. En él traza un imaginario subjetivo donde se llegan a registrar otras sensaciones distintas, a saber un cuerpo con memoria el cual rompe con las normas establecidas.

Otro de los horizontes tiene que ver con la casa y con la lengua que es el espacio donde se hace posible el lenguaje. Tanto la casa como la lengua constituyen una forma de intercambio no solo de las experiencias que están presentes en los textos poéticos convocados, sino en la experiencia de la realidad lingüística que está presente como interpretación y que se hace posible a través del poema. En ella está la escritora, Carmen Verde Arocha, quien indaga desde la casa, pero también desde esa memoria íntima. Otro de los temas presentes es la extranjería como el espacio de recuperación de una identidad que se halla extraviada y que se hará presente en el texto. Sin embargo, la extranjería no es percibida como extrañamiento, sino más bien como cercanía.

En ella las poetas Jacqueline Goldberg y Victoria Benarroch comparten el origen judío, en respuesta su poesía estará signada no solo por el nombramiento de la tradición heredada, sino por el sufrimiento, entre otros aspectos mencionados en sus trabajos

poéticos; a diferencia de la escritora Eleonora Requena quien entiende desde su concepción de migrante como el territorio de la reconciliación y “de las paces” con esa memoria que se ha quedado prendida en ese lugar de origen de gran relevancia y significado y que será determinante para su producción poética.

En ese mismo escenario está la poeta Carmen Leonor Ferro quien nos trae a sus ancestros italianos y nos acerca desde la poesía esa otra historia que ha quedado precisamente en el olvido. De igual manera, la escritora Wafi Salih nos habla de esa otra historia plagada de dolor vivida por sus ancestros libaneses y que lo hará precisamente a partir del poema breve y el haikú.

Otra de las escritoras antologadas y que menciona el tema del extranjerismo es Geraldine Gutierrez – Wienken quien precisa a través del verso el espacio de la evocación, además de ver la poesía como un mecanismo de reconocimiento del otro y lo hará precisamente a partir de la traducción que es, a grandes rasgos, el acto de recomponer mediante el lenguaje ese otro lugar de enunciación.

Asimismo, está la escritora Claudia Sierich de descendencia alemana quien escribe desde esa otra región donde reflexiona sobre la existencia, sin embargo, esta poeta pone al lenguaje en el límite ya que antepone la ruptura del orden mediante el empleo de palabras inexistentes, así como la agramaticalidad que tiene como fin la instauración de un nuevo orden, pero ese orden será el que dé como inicio el poema que será el espacio de la recuperación y de traer de vuelta todo eso que hemos dejamos atrás.

De igual modo, en la poesía de Gina Saraceni donde nos permite establecer a través de su trabajo una especie de reconstrucción lírica cuyo principal tema son los desplazamientos y la añoranza de ese otro lugar que ha quedado a espaldas; además de la pérdida de los seres queridos que es también la del país de origen que en el caso de la escritora Yoyiana Ahumada Licea cuyo núcleo semántico lo ocupa

el desamor, la ausencia, y sobre todo la casi nulidad de las palabras de una lengua que se va desvaneciendo con el pasar del tiempo, en ese sentido, el poema tendrá como tarea traer de vuelta todo aquello que se ha quedado desperdigado.

Todas las escritoras acá reunidas en esa singular antología breve dan cuenta no solamente de un discurso común entre ellas, también están las angustias generadas por diversos acontecimientos que les ha tocado vivir de cerca. Entre ellas, migración interna lo cual ha permitido la generación de una escritura que dialoga con ese país que se añora y que tardará en recuperarse. Todas estas marcas, de algún modo, han sido determinantes aunque no definitivas en su escritura. Sin embargo, estas heridas se logran poner en evidencia en algunas de ellas mediante un discurso metapoético y que está presente en algunos textos como parte de la reflexión desde el propio lenguaje.

Celebro esta antología tanto por la disposición de textos escritos por mujeres –que hasta hace unos años atrás era impensable de concebir como proyecto literario y a gran escala– como por la reflexión, tan necesaria en estos tiempos donde el lenguaje vuelve a tomar las riendas del pensamiento y que siempre será necesario dar a conocer y valorar.

Referencias

- Agudelo Ochoa, A. M. (2006). Aporte de las antologías y de las selecciones a una historia de la literatura. *Lingüística y Literatura*, (49), 135-152.
<https://doi.org/10.17533/udea.lyl.1905>
- Carrillo, C. (2007). Grupos artísticos-literarios en la Venezuela de los años sesenta. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, (44), 59-81.
https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1665-85742007000100059&script=sci_abstract
- de la Fuente, J. (2005). Vanguardias literarias: ¿una estéticas que nos sigue interpelando? *Literatura y lingüística*, (16), 31-50.
<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112005000100003>
- Paz, O. (1990). *Los hijos del limo*. Seix Barral.

Szpilbarg, D. (2022). Las antologías y su relación con la construcción internacional de la figura autorial. el caso de pasaje de ida. una antología de escritores argentinos en el extranjero (Alfaguara Argentina, 2018). *Revista Chilena de Literatura*, (105), 247-269.

<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/67113>

Mendía, G. (2022)

En la desnudez de la luz. Brevisima Antología Arbitraria. Poetas venezolanas de la década del sesenta. Santiago de Chile: LP5 Editoras, 212 pp.