

XVIII Jornadas Universitarias  
de literatura en lengua alemana  
de la AAG

30 años de la caída del muro de Berlín  
100 años de la Bauhaus

28 Y 29 DE MARZO DE 2019

reencuentros  
con la literatura  
en lengua alemana

 **UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO

 FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS

 CENTRO DE  
LITERATURA COMPARADA

**EXTENSIÓN**  
SECRETARÍA DE EXTENSIÓN  
UNIVERSITARIA



Info: [jornadasaag.18@gmail.com](mailto:jornadasaag.18@gmail.com)  
Inscribite en Extensión FFYL



UNCUYO  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO

80 años



FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS

80 AÑOS  
1939 - 2019

XVIII Jornadas Universitarias de Literatura  
en Lengua Alemana de la AAG

# REENCUENTROS CON LA LITERATURA EN LENGUA ALEMANA

28 y 29 de marzo de 2019

30 años de la caída del muro de Berlín  
100 años de la Bauhaus

Organizan:

Lila Bujaldon: Vice-Presidente de la Asociación Argentina de Germanistas (AAG), el equipo de la Cátedra de Literatura Alemana y Austríaca, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo: Dra. Claudia Garnica (Prof. Adjunta), Prof. María Ester Vazquez (Jefe de Trabajos Prácticos) y los siguientes ayudantes y colaboradores alumnos: Lautaro Aguilar, Natalí Arias, Lihué Nanfra, Camila Ramos, Juan Matías Villegas.

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.  
Centro Universitario, Ciudad de Mendoza (5500)  
Tel: (261) 4135000 Interno Editorial: 2240 - editorial@ffyl.uncu.edu.ar

Reencuentros con la literatura alemana : 30 años de la caída del muro de Berlín : 100 años de la Bauhaus / Lila Bujaldón de Esteves ... [et al.] ; coordinación general de Lila Bujaldón de Esteves. - 1a edición para el profesor - Mendoza : Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: online

ISBN 978-950-774-370-2

1. Holocausto Judío. 2. Literatura Comparada. I. Bujaldón de Esteves, Lila II. Bujaldón de Esteves, Lila, coord.  
CDD A863

Diseño gráfico, maquetación y tapa: Clara Luz Muñiz.

Impresión: Talleres Gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras, UNCUYO, Argentina. Printed in Argentina.



Se permite la reproducción de los textos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Licencia Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.5 Argentina (CC BY-NC-SA 2.5 AR). Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato;

adaptar, transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución —debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar/>

Este trabajo se publica digitalmente 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/>.

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

La Asociación Argentina de Germanistas (AAG) realizó las **XVIII Jornadas de Literatura en Lengua Alemana** los días 28 y 29 de marzo de 2019. Desde la Vice-Presidencia, y con el acuerdo y apoyo de los socios consultados de la AAG, se decidió reanudar los encuentros periódicos que establece su Estatuto, de modo de continuar con las habituales Jornadas Universitarias y fortalecer así los lazos académicos que reúnen a quienes nos dedicamos a la difusión de la Germanística en las universidades argentinas. El lema “Reencuentros con la Literatura en Lengua Alemana” alude a ese objetivo.

Se intercambiaron temas, autores y proyectos que nos ocupan en el ejercicio de la docencia e investigación, priorizando en ello la participación de jóvenes colegas y estudiantes en proceso de formación.

Dos fechas importantes que se recuerdan en el 2019, la creación de *Bauhaus* en 1919 y la caída del Muro de Berlín en 1989, son fructíferas a la hora de provocar una reflexión cultural e histórica en torno a la dialéctica de construcción y destrucción que ha caracterizado el pasado alemán contemporáneo.

La convocatoria no solo estuvo destinada a todos los que integramos el ámbito de los estudios de las literaturas en lengua alemana, sino también a quienes desde otras disciplinas como la arquitectura, la historia, la filosofía, la música, la lingüística, la literatura comparada o la enseñanza de la lengua, entablan diálogos con los estudios germanísticos.

Como un primer balance de nuestro encuentro damos a conocer un buen porcentaje de las valiosas contribuciones que se presentaron durante el desarrollo de las XVIII Jornadas de

Literatura en Lengua Alemana de nuestra Asociación. A través de ellas es posible obtener un panorama actual del estado de la disciplina en el país. Se trata de: dos conferencias plenarias, tres ponencias en el panel destinado a Bauhaus, tres conferencias semiplenarias y quince contribuciones a los distintos simposios y secciones.

La Comisión Organizadora decidió publicarlos en forma digital dentro del Sistema Integrado de Documentación de la Universidad Nacional de Cuyo para lograr su visibilidad y rápida perduración. Ello se ha logrado gracias a la colaboración desinteresada y entusiasta de la Licenciada Camila Ramos Lavin y la estudiante Natalí Arias bajo la coordinación de Lila Bujaldón de Esteves.

# CONFERENCIAS PLENARIAS



# EL ARCHIVO CENTRO DIHA Y SU FUNCIÓN PARA TRABAJAR EN EL ÁREA GERMANÍSTICA

Das Archiv Centro DIHA und seine  
Bedeutung für die Arbeit der argentinischen  
Germanisten

**Regula Rohland**

Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires  
Asociación y Archivo Centro DIHA  
rrohland@gmail.com

## **Resumen**

En este trabajo se quiebra una lanza por la conservación en archivos de la mayor cantidad posible de documentos, por ejemplo en el Archivo Centro DIHA, que fue fundado hace cinco años con la finalidad de crear un centro de información y acopio documental para los grupos de habla alemana en la Argentina. Sendos trabajos –dedicados al naturalista Gustavo Niederlein y el Hogar de niños María Luisa (hoy en Villa Ballester), que fue fundado por



austriacos y dirigido por ellos hasta la sincronización (Gleichschaltung) con la política nazi hacia 1935, y desde entonces está a cargo de la colectividad de habla alemana—muestran que en el trabajo de archivos, aparte del acervo propio, es esencial la interconexión con otros archivos.

La contribución de germanistas no solamente puede consistir en el uso del archivo para estudiar los elementos lingüísticos y literarios que contiene, sino que podrían aportar en forma sistemática su propia correspondencia y la historia de la especialidad, conservando así aquí en la Argentina las huellas que dejaron los germanistas del pasado y las propias. Esto podrá realizarse en nuevos archivos locales o haciendo uso del archivo existente, el Centro DIHA. Lo importante es, que estos archivos no queden en manos privadas, para que se salven del manejo arbitrario y la casualidad de una destrucción o pérdida.

**Palabras clave:** conservación; historia; Gustavo Niederlein; Hogar María Luisa (Villa Ballester); accesibilidad de los archivos.

## **Zusammenfassung**

Es wird in dieser Arbeit dafür geworben, möglichst viele Dokumente aller Arte in Archiven aufzubewahren, zum Beispiel in dem Archiv Centro DIHA, das vor nun schon fünf Jahren mit dem Zweck gegründet wurde, für die deutschsprachigen Gruppen in Argentinien ein gemeinsames Informations und Sammelzentrum zu schaffen. Am Beispiel von Arbeiten über den Naturforscher Gustav Niederlein und das Maria Luisen Kinderheim, das von Österreichern gegründet und bis zu der Gleichschaltung ca. 1935 geführt wurde, seither aber von

der deutschsprachigen Gemeinschaft getragen wird, wird gezeigt, dass bei Archiven, neben den eigenen Sammlungen, die Vernetzung wesentlich ist.

Germanisten können das Archiv nicht nur zur linguistischen und literarischen Forschung nutzen, sondern sie können zur seiner Bildung beitragen, indem sie ihre Korrespondenzen und die Fachgeschichte systematisch einbringen, hier in Argentinien also die Spuren der vergangenen Germanisten und des eigenen Wirkens bewahren, sei es in eigenen neugegründeten lokal angesiedelten Archiven oder im Archiv Centro DIHA. Wichtig ist, dass diese Archive nicht privat bleiben, weil sie sonst der Willkür und dem Zufall, und somit dem Verlust ausgesetzt sind.

**Schlüsselwörter:** Bewahrung; Geschichte; Gustav Niederlein; Maria Luise Kinderlein (jetzt Villa Ballester); Zugänglichkeit der Archivmaterialien.

El Centro DIHA y su archivo son una creación del siglo XXI, instalado con la finalidad de salvaguardar documentación en idioma alemán que se encuentra en la Argentina y está amenazada de ser destruida por falta de continuidad histórica, en vista de que desde más o menos 1960 no hubo nuevas oleadas de inmigrantes de este idioma.

La amplitud temática del archivo excede ampliamente el interés germanístico. Se ocupa de la historia de la inmigración de habla alemana y de todo tipo de hechos culturales conectados con ella, desde la economía y la vida diaria, incluyendo las profesiones prácticas hasta la música y las artes plásticas. Abarca también materiales literarios y lingüísticos,

que serían los que propiamente pertenecen al ámbito germanístico, pero se trata de un campo parcial de sus ocupaciones. Sin embargo, en su acervo el archivo posee y colecciona obras de consulta y, en cierto tipo de libros – novelas regionales y libros de cocina–, vocabularios que pueden constituir un reto para germanistas, e incluso existen diccionarios propios (como Jungbluth-Prost 2009) que se podrían estudiar en esta perspectiva.

El trabajo germanístico, tal como se concibe desde la materia Literatura Alemana dictada en la Argentina, prescinde de la enseñanza del idioma y se concentra en aspectos de la historia cultural y de teoría y no de los aspectos filológicos, que son una parte central de la germanística en los países de habla alemana y en las instituciones en las que la docencia de lo alemán implica el idioma, como la Facultad de Lenguas de la Univ. de Córdoba o el IES Lenguas Vivas en Buenos Aires. La de las Facultades de Filosofía y Letras es una germanística de contenidos e ideas, desprendida de la lengua y de todo lo material que implica. Es un ámbito para personas de cierto perfil intelectual, al que también abarca en otros países pero allí no se limita a este tipo.

El trabajo en un archivo no permite esta prescindencia de la lengua: quien trabaja directamente con documentos, con fuentes, tiene que superar la distancia del idioma, entrando en contacto con lo material, incluyendo además, en el caso del alemán, tipos de escritura diferentes de las que solemos utilizar en castellano, el Kurrent, el Sütterlin, incluso la letra gótica de imprenta parece exótica a muchos. En cuanto a dialectos, no tienen tanto uso en lo escrito, pero tenemos los Alemanes del Volga, tan numerosos en la Argentina, o los del

Hunsrück, en el sur del Brasil, cuyos dialectos sobreviven y se estudian.

En el Archivo del Centro DIHA se acumula ante todo documentación histórica, tanto en alemán como en castellano, referida a personas e instituciones. Quien quiere usar nuestros materiales tendrá que adaptarse a las temáticas posibles que el archivo sustenta. Pero aun si tenemos documentación de su tema, el investigador siempre llegará pronto al punto en que nuestro archivo llega a sus límites, y para continuar y elaborar ese tema, habrá que recurrir a otros repositorios. Lo mismo pasa incluso con instituciones grandes como la Biblioteca Nacional de Buenos Aires o el Instituto Iberoamericano de Berlín.

Los ejemplos que siguen todos tienen la finalidad de reunir información que ingresa en nuestro archivo como conocimiento de materiales acumulados en otros acervos. Por ejemplo, al investigar la historia del explorador Gustavo Niederlein, se juntaron datos en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, en el Archivo General de la Nación y en varias bibliotecas alemanas. O al trabajar sobre el Mayor Francisco Host, cuyos dibujos está estudiando Inés Yujnovsky de la Universidad Nacional de San Martín, encontramos obras dispersas en el Archivo General de la Nación, en el Museo Histórico de Luján, en el Museo Mitre, la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”, el Instituto Geográfico Nacional, la Academia Nacional de la Historia, etc. Host realizó mapas y croquis en el norte argentino y escribió informes sobre sus exploraciones.

## **Dos casos que ilustran el trabajo posible**

Me referiré entonces a estos dos temas que estoy intentando de implementar y completar.

**1. El Hogar María Luisa.** Este hogar es una de las instituciones más antiguas de las colectividades germano-hablantes en la Argentina. Comenzó como obra particular en los años 1870 o quizás recién en 1886, cuando la señora María Luisa Schulz acogió en su domicilio niños huérfanos de la colectividad austríaca para ayudarles. Esta obra se realizó y se pudo expandir en las décadas siguientes, agrandándose de tal forma que durante la Primera Guerra Mundial le fue destinado un predio y edificio en la localidad de Aldo Bonzi. En la institución se conservan las *Memorias y balances* de la Sociedad Austro-húngara desde 1913 y de sus sucesoras, en las que se puede perseguir la historia. Después de la muerte de la señora, su marido, cónsul honorario de Austria (nacido en 1864, él moriría en 1937), había instituido los fondos para la creación del hogar. La edificación del mismo se terminó en 1917 y fue administrado por una Sociedad de Damas Austríacas, creada a ese fin. Ya, entonces, se había convertido en una obra de mayores dimensiones, albergando unos veinte niños y niñas, cuyo bienestar material y educación procuraban las autoridades del hogar. La Sociedad de Damas no lograba juntar los fondos para mantener el hogar, por lo que se integró con la Sociedad Austria, desde 1922 sucesora de la Sociedad Austro-Húngara (ya disuelta la monarquía austrohúngara y la unión política con Hungría). Fue gracias a la decidida actitud de Rupert Weilharter (\*nov. 1889 en Langenwang, Stiria, Austria, + 1965 en Buenos Aires) que se concretó esta integración. La

Sociedad Austria siguió administrando el Hogar luego de la integración de Austria a Alemania en 1938, con fondos de la Obra Social Alemana (*Deutsches Hilfswerk*; OSA) que a mediados de los años 1930 en Buenos Aires había absorbido las actividades de beneficencia. Se convirtió en *Sociedad Asilo de Niños María Luisa* (antes “*Asociación Austria*”), cuyos estatutos fueron aprobados por la Inspección General de la Justicia en febrero de 1941. Después de la Guerra, al no seguir la Obra Social Alemana, se recurrió al sistema de padrinazgos. Y en 1949 por imposición del Estado el nombre fue cambiado a *Sociedad Hogar de Niños María Luisa*. Siempre siguió como presidente Rupert Weilharter, presente desde 1929 como vicepresidente y electo entonces presidente de la Sociedad (Véase *Historia de la Asociación Hogar de Niños María Luisa*, s.l.: sin editorial, s.f.).

**Rupert Weilharter (excurso).** En la página web del Club de Atletismo y Gimnasia Villa Ballester así como en el libro de *Lütge et al.* (1981: 324) Weilharter se nombra solamente después de la Segunda Guerra Mundial como persona benemérita en el ámbito del deporte. La edición en castellano de este libro amplía la lista sus méritos (Lütge et al. 2017: 509). La actividad que le dio fama era el deporte en los años en que más creció el deporte alemán en la Argentina: los años 1930. Weilharter era austríaco. Se registran cinco llegadas de él a la Argentina entre 1926 y 1939, siempre acompañado de su esposa. En el primer viaje declaraba ser alemán, después, austríaco, pero luego del *Anschluss*, se registró de vuelta como alemán.<sup>1</sup> Su actividad al ingresar a la Argentina se registra

---

<sup>1</sup> Cuando el 6/11/1939 llega en el Océano, cf. Base de datos, CEMLA.

alternativamente como ingeniería o comercio. El deporte era su *hobby*, pero es a través de esta actividad que se perfila históricamente su personalidad. Encontramos su nombre en cuatro entradas que contienen colaboraciones de él en el *Catálogo de publicaciones argentinas en alemán* (Rohland, inédito),<sup>2</sup> con estas se puede documentar su actividad como coorganizador y después organizador de los asuntos del deporte germano-argentino a partir de los años 1930. Todas son de antes de fines de la Segunda Guerra Mundial e implican una cercanía ideológica con el nacionalsocialismo. Esta ideología –que repercutió no poco en conferir un carácter disciplinado a los ejercicios deportivos– no se recuerda de ninguna manera en la aludida página del Club ni en la mención de los historiadores, pues en ambas fuentes el período nacionalsocialista queda relegado a constituir una franja de tiempo inexpresiva, pese al crecimiento de los clubes alemanes de deporte en cuanto a su número de socios y al ya mencionado progreso en la calidad de sus realizaciones deportivas. Se puede especular que, para servir a la causa del deporte, Weilharter se puso la camiseta con la esvástica

---

<sup>2</sup> *Reichsjugendwettkämpfe 1933*. La Plata Gau der deutschen Turnerschaft. Bs. As.:-- (--), [1933]. 2º, 18 Bl., en el que Weilharter expone el tema “Deutsches Turnen”, *Richtblätter für eine einheitliche Arbeitsweise innerhalb des Kreises Argentinien im Gau Ausland des D[eutschen] R[eichsbundes für] L[eibesübungen]*: Folge 1(August 1938). Zusammengestellt von R. Weilharter, Oberfachwart des Kreises Argentinien des DRL.

*Unser Gruss gilt dem befreiten Sudetenland! Rudolf Weilharter, Kreisdietswart (Hrsg.)*. Buenos Aires: Deutscher Reichsbund für Leibesübungen. Kreis Argentinien im Gau Ausland (--). 1938.

*Erinnerungsschrift zum ersten Treffen der Älteren am 21. Mai 1939 in Vicente López*. Zsgest. Von R. Weilharter. [Bs. As.]: Deutscher Reichsbund für Leibesübungen (--), 1939.

durante estos años sin adherir a la ideología nazi, pues no se sabe si se la sacó de buen grado o decepcionado después de terminada la guerra. Tampoco se puede decir a ciencia cierta que esta ideología tenía que hacer de Weilharter un hombre sin corazón. Lo cierto es que su corazón se muestra precisamente en su dedicación a la obra de bien que habían fundado y curado sus compatriotas austríacos, en la que participó activamente desde el año de su llegada y hasta su muerte, muchos años después de la Segunda Guerra Mundial.

Pero la historia cuenta que durante los años del nazismo el mismo Hogar María Luisa se había alineado (o sincronizado, estaba *gleichgeschaltet*), siendo receptor, igual que las otras instituciones de beneficencia, de la ayuda del *Hilfswerk* u Obra Social Alemana. La OSA durante estos años había infiltrado cuadros nacionalsocialistas en los órganos de decisión de la mayoría de las instituciones germano-argentinas:<sup>3</sup> la Sociedad de Beneficencia Alemana, la Unión Germánica (*Deutscher Volksbund*), la Sociedad Protectora de Inmigrantes Germánicos (*Verein zum Schutze germanischer Einwanderer*), el Hogar de Marineros Alemanes, entre otros. Llegó además a éxitos nunca vistos en sus actos de recaudación, ante todo los *Eintopfessen* (algo como un puchero alemán) anuales, pero también las colecciones de la Ayuda de Invierno (*Winterhilfswerk*), destinadas a partir de 1935 enteramente a paliar la pobreza de los alemanes carenciados en la Argentina (siempre conviene recordar que en la década del 1930 el país pasaba por años de angustiosa recesión).

---

<sup>3</sup> El libro de Volberg 1978 es un precioso testimonio, ya que allí se relata esta infiltración como una realización bien lograda.



El Hogar María Luisa fue ampliamente apoyada por la OSA, pudiendo ampliar su edificio, que acogía entonces, en vez de 20, a 40 niños.

Después de Rupert Weilharter la presidencia fue ejercida por algún tiempo por la señora Peters (de la que por ahora me faltan datos), fueron los años en los que el hogar se asentaba en El Palomar. Más tarde pasó a cargo de Diethart Schmidt-Liermann y luego de su viuda, Ursula Schitz, que durante varias décadas llevaron adelante el Hogar, sito ya en Villa Ballester.

Conviene insistir en que hacia adentro se trata —y sin duda se trataba desde el comienzo continuamente a través de las décadas hasta el día de hoy— de una obra de mucho amor a los niños. Este amor subsiste todavía en 2018 y 2019, pese a las condiciones de trabajo radicalmente cambiadas: 1. los niños no proceden ahora de la colectividad alemana; el Hogar no incide en la selección de estos niños sino que un juez les asigna el lugar; 2. no hay continuidad de convivencia con los niños porque estos se devuelven arbitrariamente a sus familias y si llegan a ser asignados de vuelta al Hogar vuelven habiendo perdido en sus problemáticos hogares todo lo habían aprendido durante la estadía anterior en cuanto a modales de convivencia y maleabilidad educativa. 3. Se quitó a los educadores la autoridad del castigo como medida educativa: desde el Juzgado no se permiten reprimendas ni castigos leves. Los niños son informados de esta limitación de sus educadores antes de ingresar al hogar, lo que los induce a que se opongan y en su caso delaten la aplicación de tales medidas. 4. hay que emplear una cantidad de personal que es muy difícil de mantener para una obra de caridad financiada por una asociación civil. Ante estas circunstancias realmente

conmueve observar cómo los más pequeños se abrazan, al verlo pasar por los pasillos, de las piernas de algún miembro de la Comisión Directiva de la Asociación Hogar María Luisa, quien, pese a sus actividades profesionales dedica suficiente tiempo y cariño a esta obra como para suscitar esta espontánea respuesta de los chicos.

Esta escueta historia se recabó en varios documentos producidos por la misma entidad o sus directivos, y se sustenta en los materiales documentales que el hogar conserva cuidadosamente y en conversaciones con los directivos Matías Schweiger y Ursula Schitz de Schmidt-Liermann.

El trabajo con este tema me fue acercado hace algo más que un año por la misma sra. Schitz, cuando se enteró del coloquio sobre las asociaciones (“6º Coloquio”). No participó en él, pero respondió un formulario que yo había establecido para tener una idea de cómo funcionaba cada institución, y me invitó a que yo visitara el Hogar. Allí me mostró y puso a mi disposición el archivo institucional que están cuidando, con la finalidad de que quizás yo escribiera un artículo para el *Argentinisches Tageblatt* sobre el Hogar. La investigación entonces se hizo con este fin periodístico, carece de un nivel historiográfico porque no se le dedicó el tiempo correspondiente. El artículo salió en el número del 130 aniversario del diario, a fines de abril 2019. Pero tenemos registro ahora en el Centro DIHA de la riqueza archivística que se guarda en el Hogar María Luisa.

## **2. Francisco Host, un ingeniero y militar de fines del siglo XIX.**

El segundo tema es de otra índole. Ya mencionamos que se trata de un militar que tomó parte en las llamadas conquistas

del desierto. Lo hizo tanto en Patagonia bajo Julio A. Roca, en 1879, como en el Chaco, bajo Benjamín Victorica, en 1881-1884. Inés Yujnovsky, una historiadora especializada en la historia de imágenes de la UNSAM, había encontrado en el Museo Histórico de Luján un cuaderno con dibujos de este ingeniero militar, junto con otros dibujos del mismo en una carpeta. Son documentos que pertenecen al fondo Estanislao Zeballos, que es uno de los acervos importantes de dicho museo. Estos dos conjuntos dedicados a la conquista del norte de Patagonia son interesantes de analizar. La persona idónea para realizar un análisis era la misma Dra. Yujnovsky quien finalmente realizó un estudio sucinto de la materia para la “Mesa patagónica” de estas XVIII Jornadas de los Germanistas Argentinos con la finalidad de seguir profundizando en el tema y realizar una publicación o una exposición de estos dibujos. Para incentivar esta investigación, se realizaron varios pasos. Comenzamos encontrando en un repertorio de internet el Chaco la siguiente entrada:

Host, Francisco. Ingeniero. \*Alemania 1822, + 1886 en el Chaco. Integró el Cuerpo de Ingenieros en el ejército argentino, participó de campañas al Chaco, relevó monumentos históricos, construyó caminos.<sup>4</sup>

Al extender la búsqueda resultó que Francisco Hosto elaboró varios mapas y planos, algunos en colaboración con otros autores, otros firmados por él solo, y que hay varios informes que realizó. Además, del año 1887 tenemos un informe de 11

---

<sup>4</sup> Chapay.com.ar, *Personajes del Chaco*. (Alphabetische Aufstellung, ca. 200-250 Namen, davon folgende deutsche oder deutsch klingende, beruht weitgehend auf: *Hombres y Mujeres que Hicieron Chaco* de Lidia Polich de Calvo.)

páginas de Manuel Obligado, dirigido al Jefe del Estado Mayor General del Ejército, General de División D. Nicolás Levalle, en el que se detalla el servicio brindado por el Teniente Coronel Francisco Host al abrir una picada por el Impenetrable en el Chaco y seguir adelante varias leguas sin picada, relatando detalles significativos, como que se debían cavar pozos de agua a lo largo de la picada, no para cuando esta estuviera completa, pero sí para proveer a los que debían trabajosamente abrir esta picada que pasaba por la selva.

Luego apareció en la Academia de la Historia un artículo exhaustivo, escrito por Atilio Cornejo sobre la vida de Host en la Argentina desde 1865 hasta su muerte. Cornejo es un salteño que se refiere a Host como a un compatriota, ya que se casó en Salta y tuvo su familia allí. Otro artículo se refiere a la actuación en la Campaña de 1879 de los ingenieros agrónomos Host, Wisosky y Ebelot. Son trabajos en los que no se mencionan dibujos. Tampoco se mencionan los informes militares de Host ni el hecho de que era miembro corresponsal del Instituto Geográfico Argentino, dirigido a la sazón por su fundador, Estanislao Zeballos. Conocemos por ahora tres informes/cartas, naturalmente en castellano, de Francisco Host, uno de 1870 sobre la provincia de Salta, realizado para la exposición en Córdoba de 1871, y dos en el *Boletín del Instituto Geográfico Militar*.

Además se conservan en varios archivos siete mapas o croquis utilitarios<sup>5</sup> realizados por él, y probablemente se encontrarán

---

<sup>5</sup> --. un mapa del camino de Salta a Cobos, de "F. Host" (sin título), **Museo Mitre**;

--. un plano de camino por Salta. Una firma ilegible y "F. Host", **IGN**;

más elementos en el futuro. Pero se verá a través del trabajo de la Dra. Yujnovsky que lo más especial de este oficial del ejército argentino es la serie de dibujos que perduraron el tiempo entre las carpetas del político e historiador Estanislao Zeballos, que había querido usar estos materiales para un proyecto histórico no realizado.

El papel del Centro DIHA, en este caso, es el respaldo a la investigadora que se ocupa de estos dibujos, y la publicidad que quizás podría llegar a generarse a partir de la presentación de la historiadora.

### **Necesidad del Centro DIHA de tales investigaciones**

Se comprende a través de estos dos casos que el Archivo del Centro DIHA no tuvo ni podrá tener incidencia alguna en estas investigaciones. Pero luego de terminada la investigación podrá conservar algunos documentos que se nos donan en

---

--. un mapa de la frontera del Gran Chaco con Salta (realizado por Host como Sargento Mayor de

Ingenieros, o sea, antes de 1879), **IGN**;

--. el mapa de 1881 de la Región Austral de la República, realizado por Francisco Host en conjunto con

L. J. Fontana y Julio Rittersbacher, **IGN, MMitre**;

--. el plano de Puerto Bermejo, también como Teniente Coronel, sin año, en el informe Obligado.

--. un plano de las operaciones militares practicadas bajo las órdenes del Coronel Manuel Obligado en el Chaco Austral durante el otoño de 1883: levantado por orden del Ministro de Guerra y Marina Benjamín Victorica / por el Teniente Coronel del Cuerpo de Ingenieros Francisco Host, Buenos Aires, enero de 1884. s.n.t.,: 1 plano : col.; 48 x 66 cm. **IGN, Museo Mitre**.

--. un croquis del Chaco austral de 1887, por el entonces Comandante Host. **IGN**.

función de la investigación, tendrá acceso a otros materiales a través de los repertorios fotográficos realizados por los investigadores implicados, poseerá la historia que se va investigando y en sus registros habrá constancia de los elementos históricos que se utilizaron y del lugar donde se conservan. Por ejemplo, en el caso del Hogar María Luisa, sabemos ahora que allí se conservan los Libros de Actas de Asambleas y de la Comisión Directiva de la Asociación Austro-Húngara y luego Austriaca; los Libros de Cuentas de estas asociaciones; la documentación de la Asociación Hogar María Luisa en manuscritos desde 1917, más o menos, hasta entrado el siglo XXI; las memorias y balances impresas que dan cuenta de la sucesión de asociaciones que tuvieron cargo del hogar; los recordatorios de años importantes; los álbumes de fotos. A esto se suman fuentes manuscritas dispersas: documentación oficial, registros e historias de los niños que fueron educados en el Hogar, y carpetas con recortes de diarios y otras constancias de la actuación, conservado todo en el Hogar mismo.

Vale decir que, terminada una investigación que se refiere a una institución, el Centro DIHA se queda con un registro de los elementos históricos que guarda. Estos elementos en el caso del Hogar María Luisa son mucho más abundantes de lo que es la regla. La investigación además implica cruzar la información con materiales de otras bibliotecas y archivos. En el presente caso se pueden mencionar los cuadernillos en los que encontramos a Weilharter, un muy meritorio Presidente de la Comisión Directiva del Hogar, en su actividad como líder de las actividades deportivas germano-argentinas a partir de 1930, aproximadamente. Esto hace intuir una inclinación fascista en este individuo que debería ser estudiada. Habrá que consultar,

para apuntalar o quizás desmentir la sospecha de fascismo, Memorias y Balances y otros documentos de las asociaciones deportivas. Este tipo de documentos formaron parte de los “bienes enemigos” confiscados después de la Segunda Guerra Mundial, pasaron a ser propiedad del estado argentino y en muchos casos se perdieron definitivamente. Pero en ciertas instituciones alemanas, como en Berlín el Instituto Ibero Americano o el Archivo Político del Ministerio del Exterior alemán (PAAA por sus siglas alemanas), en Stuttgart el Instituto de Relaciones con el Exterior (*Institut für Auslandsbeziehungen*) o en Colonia (*Köln*) la Alta Escuela de Deportes (*Sporthochschule*) se encuentran ejemplares dispersos de estas publicaciones efímeras. Todo esto, a medida que se use, quedará registrado en el Centro DIHA para que investigadores futuros puedan acceder con mayor facilidad a los materiales de estudio.

Lo mismo, con los materiales acerca de individuos. En algún caso especial los conocimientos que se adquieren a través de la investigación pueden llevar a ampliaciones del tema o a nuevos eventos. Así se originó la muestra de folletos peronistas en alemán que mostramos hace dos años y de la que dejamos registro en el *Cuaderno del Archivo* No 3.

Se van acumulando entonces alrededor de un tema varias actividades, destinadas por un lado a hacer conocer el Archivo y su trabajo, lo que también es importante en la relación con la UNSAM, puesto que las Universidades tienen que mostrar que están activas. Por el otro lado debemos atraer apoyos documentales, pecuniarios, o de colaboración, para que la actividad del Centro DIHA se establezca y crezca. Pero insisto: estas actividades son todas secundarias. La razón de ser del

Archivo es el acopio y cuidado de los documentos de todo tipo que tienen que ver con la colectividad alemana en la Argentina.

### **El archivo Centro DIHA**

El archivo fue fundado porque no existía un repositorio en el que se encuentren datos sobre individuos e instituciones germano-argentinas, como los que estamos acumulando. Se perdían y se están perdiendo un sinfín de documentos acerca de la inmigración y de la acción de germano-hablantes en el país. Para conservar lo que se pueda de lo existente se fundó el Centro DIHA. Y, aunque es un archivo joven y las colecciones por ahora son ínfimas, ya se nos acercan muchas preguntas de usuarios y visitas de investigadores.

Un objetivo principal de exposición es encontrar argumentos y fundamentar una política que lleve la documentación dispersa existente al Centro DIHA.

En Función de vicepresidenta de la Asociación y asesora académica del Archivo Centro DIHA quisiera encontrar cómo abordar a los germanistas, cuyo grupo integré durante casi veinte años ocupando la cátedra de Literatura Alemana de la UBA entre los Dres. Rodolfo Modern y Miguel Vedda.

El hecho es que, si bien existe la literatura germano-argentina –prueba de ello es el libro de la Dra. Garnica (2016), generado en esta casa de estudios, en el que se estudian cien autores cuyas obras componen el grueso de esta literatura regional– el archivo se dedica a la colectividad germano-hablante más en general, y con ello a hechos históricos, sociales, lingüísticos y culturales en sentido amplio. Además de la literatura germano-



argentina, tratada en el libro de Claudia Garnica, se puede detectar una zona de solapamiento directo entre el archivo y la germanística: me refiero a la historia de la germanística en la Argentina, con todo lo que se conecta con ella. Hay que ver que cualquier germanista, mientras trabaja y progresa, a través de su actividad profesional pero también a través de su pura existencia, produce rastros documentales que pueden tener valor histórico en el futuro. Por ejemplo alguna correspondencia con colegas o amigos alemanes, algún relato de viaje o un diario íntimo de cuando fueron a Alemania, de cuando vino algún autor a leer sus obras, etc. puede ser interesante como documento de época, como testimonio de ideologías, o por descripciones que contiene. Por ende, nuestro archivo o algún otro acervo, dedicado a la colectividad de habla alemana, podría llegar a constituir un repositorio documental de las generaciones anteriores de docentes de la materia Literatura Alemana. Varios de estos docentes eran inmigrantes o hijos de inmigrantes. Al existir una relación de discípulo a maestro, podría ser que quien lea esto tenga acceso a documentación de estos germanistas. Sería óptimo que los acervos personales de germanistas que estuvieron activos en la Argentina se reunieran en algún archivo público, que forme parte, por ejemplo, de la Univ. de Cuyo, en Mendoza, para que no se pierda y para afrontar con mayor detalle el tema de la influencia cultural entre Alemania y la Argentina. Mientras no proliferen los archivos regionales, el Archivo Centro DIHA se ofrece como destinatario de tales fondos documentales en idioma alemán. Fue fundado precisamente para que haya algún lugar en el que tales documentos se cuiden con el esmero conveniente.

En estos meses por venir estamos abocados con un grupo de colegas a realizar una sucinta historia de la germanística hasta el momento histórico en el que en cada universidad tomaron las riendas los docentes actuales. Son trabajos destinados a un volumen que aparecerá en alemán sobre la germanística en Sudamérica. La voz cantante la lleva quien es la mayor especialista en estos temas, nuestra actual anfitriona, la Dra. Lila Bujaldón de Esteves. En estos trabajos se tratará de informaciones a nivel más bien general, no de investigaciones profundas. Pero se basan en otros trabajos, ya realizados, como el libro de la Dra. Bujaldón, versión depurada de su tesis doctoral, o por hacer, que deben basarse en la mayor amplitud material posible. Entre los colaboradores de ese proyecto cuentan dos doctorandas, las profs. María Ester Vazquez, de la Universidad Nac. de Cuyo, Mendoza, y Sol Pérez Corti, de Rosario (actualmente en Berlín), que contribuirán con datos esenciales de sus trabajos doctorales sobre Alfredo Cahn y Gerhard Moldenhauer. También contribuyen los colegas de la enseñanza de lengua para el profesorado y traductorado, los Dres. Roberto Bein y Mario López Barrios, así como los actuales catedráticos de la materia, las Dras. Adriana Massa, para Córdoba, y Graciela Wamba Gaviña, junto con el Dr. Facundo Saxe, para La Plata. Sería óptimo que las bases documentales en que se sustentan estos trabajos encuentren su lugar en un archivo como el nuestro o directamente en el del Centro DIHA, para poder en su caso modificar, ampliar, mejorar la historia y servir de respaldo en caso de preguntas.

Hay una cuestión quisquillosa a resolver, y es el asunto de la privacidad de los documentos. Probablemente un germanista dejará una correspondencia en la que se mezclan documentos de la actividad profesional con otros personales. En cuanto a

los problemas que esto plantea, conviene ponderar que casi todo individuo selecciona y desecha parte de los contactos por escrito que tuvo. Lo que guarda, por regla general será aquella parte que a él o ella le parece importante conservar, sea por su valor afectivo o por la importancia que tuvo en su vida.

Pensemos que se trate de cartas, confesiones o diarios íntimos, destinados al escritor mismo o a un lector definido y no para que fueran leídos por historiadores. Es un problema que trató en 2016 la archivista de la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno” de Buenos Aires, Vera de la Fuente. Su respuesta es que el archivo personal de todo autor debe considerarse como “conjunto orgánico de documentos que dan cuenta de la actividad del productor” (De la Fuente 2016: 89). Si es esto, no conviene sacarle nada. Porque, aunque sería legítimo dudar de lo “orgánico” de una selección, ésta siempre se referirá a elementos considerados importantes por el que la realizó, aunque un lector puede considerar que lo escrito es muy privado, entrando en zonas íntimas de la vida del germanista (u otro individuo) que se estudia, o que es anodino. Salvo en casos extremos o aberrantes, de todos modos los historiadores que se ocupen de la documentación conservada apartarán el grano de la paja, no se engolosinarán con lo intrascendente, repetitivo, meramente familiar. Leerán en las antiguas correspondencias aquello que adelantará el conocimiento de algún que otro rasgo de la historia, y agradecerán para su labor todo documento conservado, por personal que parezca, para completar la visión histórica.

También hay dudas sobre la trascendencia de los materiales a conservar. Por supuesto, lo que se busca en primera instancia son documentos referidos a la actividad pública de personas

de relieve histórico. Pero también está la historia de lo cotidiano, para cuya instrumentación se necesitan muestrarios de documentación intrascendente. Recuerden Uds. tan solo el asombroso archivo documental medieval de fines del siglo XIV de la casa comerciante Datini en Prato (véase la página <datini.archivodistato.prato.it/>), que se conservó casi milagrosamente con todos sus pormenores y que, desde que se descubrió a fines del siglo XIX, ha permitido aclarar y reescribir con inesperado detalle el modo de actuar de los comerciantes medievales en el período de la bancarización, además de muchos otros temas. No es en balde que se constituyen y agrandan lugares de estudio como el CEDINCI o el Archivo de Marbach o el mismo Instituto Iberoamericano en Berlín, que reúnen y conservan según claros principios grandes cantidades de legados particulares con la finalidad de que sean estudiados. Esto es parte de la cultura actual mundial. Por estar lejos de los centros de la cultura, en la Argentina se siguen perdiendo documentos. Guardarlos sin darlos a conocer contribuye a destruir este tipo de materiales, porque en muchos casos los herederos no los valoran y, no sabiendo qué hacer con ellos, los destruyen.

Oprime pensar que legados existentes, ante todo si se trata de documentación de personas de interés histórico, puedan destinarse al volquete o al fuego en vez de enviarlos a un archivo por ese respeto a la intimidad de los documentos. En última instancia, y para que ningún allegado sufra las consecuencias de una infidencia, si el actual dueño quiere que no sean accesibles por un tiempo prudencial, esto puede concertarse. Todo archivo tiene un armario especial en el que se encierran documentos no liberados para su uso por un tiempo convenido, normalmente 25 o 50 años, para que la

información privada no trascienda y cause daño en la reputación de algún amigo o enemigo o vergüenza de algún familiar.

El Archivo Centro DIHA solo lleva cinco años de existencia y en este tiempo no pudo acumular grandes tesoros documentales, y mucho menos literarios. Ni siquiera autores amigos, como Roberto Schopflocher o Alfredo Bauer están representados documentalmente en el archivo, aunque en la biblioteca poseemos –en buena parte por donación de las familias– la mayoría de sus obras, incluyendo las que redactaron como profesionales y, en el caso de Bauer, los escritos políticos. Todavía el archivo no ha llegado a la magnitud crítica que lo haga figurar entre las instituciones reconocidas, a las que, cuando llevan documentos a ellas, los dueños se enorgullecen de este hecho, como sí lo pasa en Brasil en el Instituto Martius Staden y en Chile en el Held Winkler, y como ya puede observarse en el Archivo inglés de la Universidad de San Andrés, un Archivo que lleva unos 15 años de existencia. -- En el caso de los autores fallecidos en 2016, para sus fondos documentales, Bauer tenía un contrato con la Biblioteca Nacional Austríaca, que a cambio de su legado documental le pagó un llamado “Vorlass”.<sup>6</sup> Se trataba de un pago adelantado mensual que le permitía vivir mejor sus últimos años. En cuanto a Schopflocher, los hijos y la viuda decidieron llevar el legado al Archivo de Literatura de Marbach, donde sin duda está en buena compañía y bien cuidado en un lugar reconocido y que está sustentado por el Estado alemán. Duele aun más el hecho de que tampoco poseemos documentación de la

---

<sup>6</sup> Conversaciones de R. Rohland, no documentadas del año 2016 con Alfredo Bauer.

multicultural poeta eslovaca Erika Blumgrund, que falleció en el mismo año. Sus hijos se apuraron tirando y quemando los rastros de su multilingüe actividad poética.

Estamos conscientes de que existen en el país algunos legados que sería interesante albergar. Pero el asunto no es acaparar materiales, sino salvarlos de que se pierdan y liberarlos al uso de los investigadores. Quien los posee los cuidará con todo cariño, pero sus herederos ¿qué harán? Siempre podrán hacer lo mismo que hicieron los hijos Blumgrund, que llevaron al próximo volquete las cartulinas rojas con todas las obras publicadas en periódicos que les había pegado su madre para que no se perdieran, ni hablar de papeles dispersos. Ella no quiso ni que se fotografiara aquellas cartulinas,<sup>7</sup> estaba plenamente convencida de su valor. Pensando que su posteridad les iría a dar un lugar de honor. Pero las hijas, buenas hijas del resto, hicieron lo que hace quien no entiende que se trata de documentos valiosos e interesantes, ni se acordaron de la amiga de su mamá, bien que sabían del archivo fundado poco antes. Y, por cierto, lo mismo pasó con el resto de sus papeles de trabajo y personales.

Pero deseo manifestar que a los colaboradores del Centro DIHA nos parece más importante asegurar que los documentos se conserven que acapararlos nosotros en nuestro archivo. Vale decir que la salida del país de los documentos de Schopflocher y Bauer, que por supuesto constituye una pérdida para la Argentina, no es de lejos tan dolorosa para

---

<sup>7</sup> Conversaciones no documentadas (recuerdos) de R. Rohland con Erika Blumgrund, a lo largo de los años 2007-2016.

nosotros como la pérdida definitiva (destrucción) de los papeles de Erika Blumgrund.

No tener aquí esta documentación de Bauer y Schopflocher decepciona desde el punto de vista del archivo, ya que se trataba de los últimos escritores exiliados, una generación que poseía un perfil muy especial, equilibrando lo argentino con lo alemán por haber emigrado muy jóvenes, por escribir en los dos idiomas y por haber transcurrido su carrera poética íntegra en la Argentina.

Por ahora, como archivo de magnitud y contenido interesante para la germanística el Centro DIHA posee esencialmente el legado de Johannes Franze, un profesor y escritor alemán que llegó a la Argentina a comienzo de los años 1920,<sup>8</sup> a la edad de quizás treinta años, y se desempeñó en el país como crítico y escribió varios libros literarios, y de su hijo, Juan Pedro Franze,<sup>9</sup> músico de relieve, conferencista, e, igual que su padre, un prolífico crítico. El Centro DIHA heredó el legado documental de estos dos críticos y artistas de la Institución Cultural Argentino-Germana, asociación en la que ambos se desempeñaron durante muchos años, incluyendo su colección de recortes de diarios con infinita cantidad de artículos y notas sobre hechos culturales bonaerenses, que publicaron a lo largo de 70 años, pegándolos, también ellos, a cartones para su conservación, junto con borradores de sus publicaciones,

---

<sup>8</sup> No tenemos la fecha de su primer arribo. La base de datos del CEMLA registra dos llegadas suyas más tardías:

FRANZE	JOHANNES	39	C	ALEMANA	SACHSEN	JORNALERO	1929/02/12
FRANZE	JOHANNES	41	C	ALEMANA	KLEINROHRSDORF	PERIODISTA	1931/03/12

<sup>9</sup> De él se registra un solo viaje en barco:

FRANZE	JUAN PEDRO	34	S	ARGENTINA	EMPLEADO	1956/06/05
--------	------------	----	---	-----------	----------	------------

cartas, documentos oficiales y fotos. Recientemente el Archivo ha recibido documentación importante de la escritora germano-argentina Jovita Epp (1900-1998): dos novelas y una obra de teatro inéditas y una colección de cartulinas en las que se pegaron sus contribuciones a periódicos y algunas críticas de sus publicaciones, que hasta ahora estaban descansando en un baúl en la estancia de su hijo Martín Hary, cerca de Necochea.

La necesidad de conservar toda documentación que se encuentre, y de conservarla en forma profesional, sea en nuestro archivo u otro, no puede ser suficientemente encarecida. Entre los cien autores literarios que estudió Claudia Garnica, sin duda habrá materia para germanistas, y una de las metas nuestras es que el Archivo Centro DIHA se enriquezca con documentación e información, como para apoyar cualquier búsqueda o estudio. Y al lado de la literatura están las otras artes, música, artes plásticas, cine, cuyos exponentes incluso pueden haber tenido mejor integración en el país, como fue el caso de las conocidas fotógrafas Grete Stern y Annemarie Heinrich y de muchos músicos. Pero en todas las ramas de la actividad humana hay individuos de relieve, y los que finalmente no resulten interesantes para la historiografía pueden tener su valor en historias familiares y genealogía. Virginia Castro diferenció en su ponencia en la ya mencionada Jornada de 2016 del CEDINCI entre personas de relieve y “comunes” – mi impresión es que esta diferencia es falaz, hay que conocer los documentos mismos para evaluar su importancia, y hay que conceder que los parámetros de lo importante varían de generación en generación, de modo que algo que hoy parece nimio, más adelante puede resultar relevante.



## **Actividades desplegadas en el Archivo Centro DIHA**

Una estadística que lleva la encargada del archivo y de la biblioteca muestra que no solamente tenemos visitas curiosas de personas que quieren conocer el archivo (para esto se organizan visitas guiadas, en el año 2018 hubo cuatro grupos de interesados), sino también de investigadores. En el mismo año recurrieron presencialmente diez investigadores (5 de Alemania, 4 argentinos, 1 del Brasil), que hicieron uso de materiales del Centro DIHA, por lo general de la biblioteca, y hubo intercambios a veces extensos con 56 personas que consultaron por mail, para pedir o por su parte brindar asesoramiento sobre algún particular (muchas veces se trata de búsquedas de personas) o sobre bibliografía específica.

Para hacer conocer el archivo –pues solo si es conocido podrá atraer la documentación que constituye su razón de ser– se realizan diversas actividades, ante todo llevando a cabo dos series de publicaciones. Una de ellas es el *Boletín* mensual, un boletín electrónico informal que está ahora en su sexto año de publicación. El *Boletín* informa de novedades del archivo y suele traer dos, tres o cuatro breves notas sobre temas de interés archivístico o de la colectividad. Se han tratado en forma breve en estos boletines más de cien temas, muchos de los que podrían expandirse o ser utilizados como material primario para un diccionario de los germano-hablantes y germanófilos de relieve en la Argentina (que es un desiderátum). La otra publicación se llama *Cuadernos del Archivo*. Se trata de una publicación seriada de entre uno y tres números por año, en los que se publican trabajos de investigación o se editan de forma académica textos biográficos o narrativos sobre la inmigración germano-

hablante a la Argentina. Hasta ahora hemos editado cuatro de estos cuadernos y se están reuniendo los trabajos de un coloquio organizado el año pasado sobre asociaciones e instituciones alemanas en la Argentina para el número 5-6.

También se organizan ocasionales conferencias, coloquios académicos como el mencionado, y hace un año y medio hemos organizado una exposición. Estas actividades se realizan según las posibilidades y necesidades del momento. Y se participa de eventos externos, sobre temas de la inmigración, sobre archivística, históricos o incluso germanísticos como el presente. Finalmente, el semanario *Argentinisches Tageblatt* ha acogido durante los últimos años una serie de artículos sobre temas de la inmigración, y publica regularmente una gacetilla del Centro DIHA entre las de las asociaciones germano-argentinas. Esto contribuyó significativamente para que el archivo sea una entidad conocida para los lectores que todavía sostienen a este periódico (recordemos que el *Tageblatt* cumplió en abril del presente año 130 años, siempre dirigido por la familia suizo-argentina Alemann, ahora en cuarta generación).

Por ahora el Centro DIHA es ante todo un lugar en el que se puede recabar información acerca de cómo encontrar datos. La situación de inicio en que nos encontramos resalta el hecho de que no solo se trata de conservar papeles y documentos, sino de encontrar los temas que merecen estudio porque, en tanto materia histórica están soslayados. Se definen temas para investigaciones conectadas con la temática de la inmigración de habla alemana y de su parte en la gestación de la Argentina. A medida que se entra en este campo histórico, se perciben temas que no han sido estudiados o no a

suficiencia. Algunos de estos temas, cuando se estudian, cambian las perspectivas de nuestro conocimiento.

## Bibliografía

CASTRO, María Virginia, "Silencios y énfasis en los archivos personales. Saber de los archivos." En: *Archivos, Cultura y Patrimonio. 1<sup>as</sup> Jornadas de reflexión sobre la construcción del Archivo*. Actas inéditas. Buenos Aires, 2016, pp. 218-225.

Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos, "Home". <Cemla.com>, 2019.

CORNEJO, Atilio, "El ingeniero de minas Teniente Coronel Francisco Host. 1822-1895". En: *Boletín de la Academia Nac. de la Historia*. (1977): pp. 145-175.

COLOMBO DE SALVANS, María Susana, "Wisoski, Host y Ebelot. Científicos en la Campaña del Desierto". En: *Congreso Nacional de Historia sobre la Conquista del Desierto celebrado en la ciudad de General Roca del 6 al 10 de noviembre de 1979*. Buenos Aires: Editorial Academia Nacional de la Historia, 1980. pp. 81-91.

DE LA FUENTE, Vera, "Poner en común. El desarrollo de la colección archivística de la Biblioteca Nacional". En: *Archivos, Cultura y Patrimonio. 1<sup>as</sup> Jornadas de reflexión sobre la construcción del Archivo*. Actas inéditas. Buenos Aires, 2016, pp. 78-96.

GARNICA, Claudia, *Literatura en alemán de migrantes y viajeros a la Argentina 1870-1970*. Sarrebruck: Publicia, 2016.

*Historia de la Asociación Hogar de Niños María Luisa* [documento institucional], s.l.: sin editorial, s.f. [hacia 2015].

HOST, Francisco, Mapas y croquis, detallados en nota 6.

-----, Cuaderno de dibujos en el Fondo Ceballos, Museo Histórico de Luján.

-----, Carpeta con dibujos de la Campaña al Desierto 1879. Museo Histórico de Luján

-----, *Descripción de la Provincia de Salta. Por el Ingeniero --. Encargado de este trabajo por la Comisión Provincial de la Exposición Nacional de Córdoba*. Editor Benjamín Solaverry. Salta: Imprenta Salteña., 1871.

-----, "Informe sobre la delineación y amojonamiento del pueblo 'Puerto Bermejo' practicada por el suscripto". En: *Memoria del Ministerio de Guerra y Marina presentada al Honorable Congreso por el Ministro de guerra y marina Dr. D. Benjamín Victorica*. Buenos Aires: Establecimiento tipográfico de "La Pampa", Victoria 97 y 99, 1881. pp. 137-140.

-----, "Carta sobre la traza y amojonamiento de Puerto Bermejo dirigida al Coronel de Ingenieros Juan F. Czetz, del 15/9/1885". En: *Memoria del Ministerio de Guerra y Marina presentada al Honorable Congreso por el Ministro de guerra y marina Dr. D. Benjamín Victorica*. Buenos Aires: Establecimiento tipográfico de "La Pampa", Victoria 97 y 99, 1881. Anexo 1º (1 pág.).

-----, "Carta del Neuquén". En: *Boletín del Instituto Geográfico Argentino* I/3 (1880): pp. 157-159.

-----, "Expedición al Río Neuquén". En: *Boletín del Instituto Geográfico Argentino* II (1881): pp. 10-15.

JUNGBLUT, Cristian/ Prost-Ruppel, Eliana, *El dialecto alemán del Volga. Das Wolgadeutsch. Alemán estándar – Alemán del Volga – Español (Wolgadeutsch – Hochdeutsch – Spanisch). El dialecto de los descendientes de inmigrantes alemanes del Volga en Argentina registrado en un Diccionario Básico*. 1ª. Bahía Blanca: edición de autor, 2009.

OBLIGADO, Manuel, *Informe de la Comandancia en Jefe, 4ª. División, del 28/2/1887, dirigido al Jefe del Estado Mayor General del Ejército, General de División D. Nicolás Levalle. Memoria del Ministerio de Guerra y Marina presentada al Honorable Congreso por el Ministro de guerra y marina Dr. D. Benjamín Victorica*. Buenos Aires: Establecimiento tipográfico de "La Pampa", Victoria 97 y 99, 1881. pp. 235-246.

VOLBERG, Heinrich, *Auslandsdeutschum und Drittes Reich. Der Fall Argentinien* Colonia: Böhlau, 1981.

Weilharter, Rupert, *Actividad como conducente deportivo, fuentes en alemán. Detallado en nota 3.*

# LA CAÍDA DEL MURO Y SUS CONSECUENCIA SOCIOPOLÍTICAS: UNA VISIÓN CRÍTICA<sup>1</sup>

Der Fall der Mauer und seine politischen und  
sozialen Folgen: ein kritischer Überblick

**Hans Knoll**

Facultad de Lenguas

Universidad Nacional de Córdoba

knollhans01@gmail.com

## **Resumen**

La caída del muro de Berlín se convirtió en el símbolo de una revolución pacífica que cambió radicalmente a Alemania y a toda Europa. Los protagonistas que llevaron a cabo esta revolución no fueron los políticos ni los partidos políticos, sino la población misma de la RDA, a la que se

---

<sup>1</sup> El presente trabajo no consiste en una investigación de las fuentes, sino que se trata de un artículo divulgativo que pretende resumir los resultados más relevantes de los estudios publicados hasta el año 2017, sin haber tenido en cuenta las controversias y lagunas existentes sobre el tema.

Agradezco especialmente a Marina Schröder por su siempre esmerada traducción al español.

había privado de algunos derechos y libertades fundamentales. Si bien la política alemana e internacional constituyó el marco para que se desencadenaran los acontecimientos, esta no los controlaba. Solo a partir de la caída del muro la política alemana participó activamente y logró lo que hasta entonces nadie había podido prever o planificar: la reunificación de la Alemania dividida. La primera parte del trabajo describe las circunstancias nacionales e internacionales que condujeron a la caída del muro, la segunda parte se centra en la dinámica interna que caracterizó la mayor parte del proceso de unificación y la última analiza las consecuencias de este proceso que aún no ha concluido.

**Palabras clave:** Alemania; revolución pacífica; reunificación; Perestroika; fin de la Guerra Fría.

## **Zusammenfassung**

Der Fall der Berliner Mauer wurde zum Symbol einer gewaltlosen Revolution, die nicht bloss Deutschland, sondern ganz Europa von Grund auf verändert hat. Die Protagonisten, die diese Revolution vorangetrieben haben, waren nicht die Politiker und Parteien in Ost und West, sondern die Bevölkerung der DDR, denen die ostdeutsche Führung entscheidende Grund- und Freiheitsrechte vorenthalten hatte. Die deutsche und die internationale Politik bildete zwar den Rahmen für die Ereignisse, steuerte sie aber nicht, ja hinkte ihnen aber bis zum Fall der Mauer hinterher. Erst danach trat sie aktiv gestaltend auf und erreichte das, was bis dahin niemand vorausgesehen oder gar geplant hatte: die Wiedervereinigung des geteilten Deutschland. Der Beitrag klärt in einem ersten Teil die internationalen und innerdeutschen Voraussetzungen, die

zum Fall der Mauer führten, danach richtet er den Blick auf die innere Dynamik, die den Einigungsprozess kennzeichnete, und in einem dritten Abschnitt werden die weiterreichenden Folgen dieses bis heute nicht abgeschlossenen Prozesses diskutiert.

**Schlüsselwörter:** Deutschland; gewaltfreie Revolution; Wiedervereinigung; Perestroika; Ende des Kalten Kriegs.

Con este título quiero hacer notar que la caída del muro de Berlín el 9 de noviembre de 1989, tuvo consecuencias que trascendieron a este hecho histórico, y que repercuten hasta la actualidad. No es exagerado decir que la política alemana trabaja incesantemente en elaborar estas consecuencias. Puedo ilustrar esto con un ejemplo muy reciente, como es el documento que publicó el comité ejecutivo del partido socialdemócrata (SPD) el 28.1.2019 antes de los comicios regionales en Brandenburgo, Turingia y Sajonia, donde el partido había registrado resultados devastadores hace 4 años. Dice lo siguiente:

Queremos que la conmemoración del treinta aniversario de la revolución pacífica y la caída del muro coincida con un nuevo comienzo para Alemania Oriental. En otoño de 1989, el pueblo derribó las fronteras, logrando una vida en libertad y democracia. Pero para muchos esta libertad estuvo acompañada de profundos cambios laborales y familiares. [...] Esta transición masiva tuvo consecuencias económicas y sociales que tienen repercusión hasta el día de hoy. [...] Este año 2019 es una gran oportunidad para iniciar el diálogo, de escuchar a los demás y respetarnos mutuamente. Es tiempo de despejar malentendidos entre

los alemanes del este y oeste y de dialogar sobre las múltiples fisuras que experimentaron muchas familias en los años 90. Necesitamos el diálogo honesto.<sup>2</sup>

En 15 folios el SPD se propone:

- Eliminar las importantes diferencias entre el este y el oeste, en cuanto a los ingresos, la igualdad de oportunidades y los sistemas de previsión social;
- Transformar el este de Alemania en un centro de producción y desarrollo;
- Establecer nuevas instituciones gubernamentales;
- Dotar de un Internet veloz y modernizar la telefonía;
- Propiciar un debate y reconocer la actuación de los ciudadanos del este con el objetivo de promover una reconciliación;
- Establecer como lugar de encuentro, un centro cultural este-oeste en una ciudad de Alemania del Este que sirva para promover la memoria y el debate de todas las cuestiones sobre el desarrollo futuro de Alemania del Este y,
- Crear un grupo de trabajo permanente en el comité ejecutivo del partido para abordar los problemas relacionados con el proceso de transición en Alemania del Este. (*Ibid.*)

Las propuestas de la Unión Cristianodemócrata, que no voy a detallar aquí, se asemejan en muchos aspectos al programa del SPD, lo que pone de relieve que existe un déficit general

---

<sup>2</sup> Recuperado de <https://www.spd.de/presse/pressemitteilungen/detail/news/beschluss-des-spd-parteiivorstands-am-28-januar-2019-jetzt-ist-unsere-zeit-aufarbeitung-erkennung-und-aufbruch/28/01/2019/>.



reconocido por todos y la necesidad urgente de actuar al respecto. Volveré al final sobre este tema.

En primer lugar, intentaré explicar cuáles fueron las circunstancias nacionales e internacionales que condujeron a la caída del muro, luego me centraré en la dinámica interna que caracterizó el proceso de unificación y finalmente, analizaré las consecuencias y posibles alternativas a este proceso.

Comenzaré por aclarar que el proceso de desintegración del imperio soviético no necesariamente tenía que desencadenar en la unificación alemana, como puede suponerse viéndolo desde una perspectiva futura. Era imposible prever el desenlace y obrar en pos de alcanzarlo. Los protagonistas no tenían el claro propósito de unificar las dos Alemanias. Por otro lado, los protagonistas no siempre eran los mismos.

En retrospectiva, y desde una perspectiva alemana, una conjunción de factores muy diversos y una constelación inusualmente favorable, propiciaron lo que en los últimos 200 años de historia nacional nunca había ocurrido: una solución definitiva de la cuestión alemana, es decir, poder determinar los límites territoriales dentro de los cuales el pueblo alemán podía ejercer su derecho de libre determinación democrática. Esta cuestión se resolvió sin violencia ni derramamiento de sangre y, lo que es igual de importante, sucedió con el consentimiento de las grandes potencias y de países vecinos recelosos de Alemania. Para destacar la excepcionalidad de este proceso, resumiré los momentos más significativos de la historia alemana, en que estos intentos fracasaron:

Las guerras de liberación contra Napoleón no cambiaron esencialmente las condiciones políticas y sociales de los Estados territoriales alemanes de aquél entonces, la Revolución de 1848/49, cuyo objetivo era la unidad alemana, fue sofocada violentamente por el antiguo régimen imperante, la Unificación de Alemania de 1871 después de la guerra con Francia no tuvo legitimidad democrática, y estaba bajo la amenaza constante de una revancha por parte de Francia; la Primera Guerra Mundial que permitió el florecimiento de una frágil democracia, se vio doblegada por una derrota devastadora, el Tratado de Versalles y con el lastre de la hiperinflación, el revisionismo y la gran depresión.

Esta República fue sustituida y destruida por la barbarie del Tercer Reich de formar una Gran Alemania y que terminó por sumergir a Europa en una guerra de exterminio y genocidio y que concluyó con la división del mundo en dos potencias hegemónicas. La línea divisoria entre los dos bloques atravesaba el centro de Europa y Alemania y según Erich Honecker, penúltimo Secretario General del Partido Socialista Unificado, SED, y responsable de la construcción del muro, iba a perdurar por un tiempo indeterminado. Las grandes potencias tanto del Este como del Oeste, incluyendo el Gobierno Federal alemán y la oposición parlamentaria no confiaban en que hubiera un cambio fundamental hasta la caída del muro, a pesar de que el aspecto sobre la cuestión alemana se dejó abierto en la *Grundgesetz* (Constitución), al crearse la República Federal. Entre el derecho constitucional de la libre determinación del pueblo y la realidad política existía una diferencia insalvable, postergando la solución de la cuestión alemana, dilatándola en el tiempo en forma indefinida. Por lo tanto para Alemania y toda Europa, la caída

del muro supuso un hecho fortuito totalmente inesperado, un punto de inflexión histórica, y el comienzo de una nueva época (Wilke, 2016: 173; Hüttmann, 2010: 18s., 23s.).

Vayamos entonces al primer punto. ¿Cuáles fueron las circunstancias externas e internas que favorecieron la caída del muro? Comenzaré por las externas, porque fueron decisivas, sin querer decir con ello que hubieran sido suficientes para hacer caer el muro. Gorbachov, después de ser electo secretario general del partido comunista de la Unión Soviética en marzo de 1985, no tuvo otra opción que ir por la vía de las reformas para salvar el poder soviético de su caída inminente. Este programa de reformas, conocido como *Perestroika*, sin embargo, puso en movimiento un proceso que desencadenó a los pocos años en el colapso final del régimen soviético. Con el propósito de fortalecer la responsabilidad personal y el mérito individual, sancionó innumerables leyes para reformar el orden económico socialista y pasar a un sistema de economía de mercado, pero prescindiendo de una metodología que le permitiera lograr con éxito esa conversión. De modo que las reformas terminaron por erosionar los cimientos del sistema económico planificado centralmente y del sistema político. Además, a diferencia de China, la reestructuración económica estuvo acompañada de una liberalización del sistema político y social, la llamada *Glasnost*, el proceso de transparencia, apertura y libertad informativa, esencial para democratizar las estructuras políticas del régimen comunista y relajar el control burocrático sobre la economía y la sociedad en general. Cuando el debate público se trasladó también a Lenin y los inicios de la Unión Soviética, los principios ideológicos se pusieron radicalmente en tela de juicio, las reformas se salieron fuera de control y el imperio soviético se comenzó a

tambalear. La dirigencia soviética se vio obligada a profundas reformas, que tendían a una modernización de su economía y que se mantenían con préstamos de occidente, a la negociación de la reducción de armamento y a la pacificación de las relaciones internacionales, retirando sus tropas de Afganistán. Esto llevó a cuestionar la doctrina de Brézhnev, que hasta entonces había garantizado la supremacía soviética dentro del Pacto de Varsovia y la validez absoluta del marxismo-leninismo soviético entre los países miembros. A pesar de los intentos de Gorbatschov, de „desideologizar" las relaciones intergubernamentales y de no mostrarse como dueño de la verdad, a pesar de anunciar públicamente de abstenerse de la violencia, seguía siendo incierto, cómo reaccionaría la Unión Soviética a la hora de la verdad, en caso de que en el Este de Europa el poder estuviera en juego (Wentker, 2016: 130-138; Wilke, 2016: 168, 172; Ruggenthaler, 2016: 151; Golkin/Černaev, 2017: 31-34).

La respuesta era, que prácticamente no hizo nada, al menos fuera de las fronteras de la Unión Soviética, como en Polonia, Rumania, Hungría Alemania Oriental etc. Después de su reforma política que hizo posible el cambio real en Europa del Este, Gorbachov, en el momento en que perdía el control sobre el proceso, y encaminado en dirección contraria a lo que él pretendía, reaccionó con pasividad, o, como lo expresó un observador, con el “uso espectacular de la no violencia” (Rödder, 2011: 10). Este es el milagro auténtico de los acontecimientos de 1989/90. De manera diferente reaccionaron los camaradas chinos en junio de 1989 al reprimir cruelmente las protestas de la plaza de Tiananmén. Las imágenes de esa masacre como la violencia en el bloque soviético hasta finales de los sesenta eran muy recientes, aun

cuando había indicios de que Moscú ahora se comportaría de manera diferente. En 1990, cuando los acontecimientos se inclinaban a favor de una rápida reunificación alemana, el rumbo que iba a seguir Moscú, seguía siendo imprevisible, especialmente por la dura prueba a la que estaba sometido Gorbachov y la perestroika en el XXVIII Congreso del PCUS en julio de 1990, que, como ustedes saben, concluyó con la victoria de Gorbachov y desplazó a los conservadores del Politburó y del Comité Central (Wilke, 2016: 176; Ruggenthaler, 2016: 162-166).

La agitación política de la *Perestroika* comenzó en Polonia y Hungría, quitándole rigidez al sistema y logrando la participación de los líderes reformistas en el poder, estableciéndose incluso el principio de un sistema pluralista. Veremos que estos procesos de alguna manera fueron significativos para los acontecimientos en la República Democrática de Alemania, la RDA (Ruggenthaler, 2016: 151-166; Wilke, 2016: 174). Pero hubo una diferencia fundamental entre estos dos países del Bloque del Este y la RDA, y es que, para la población e incluso los dirigentes de la RDA el punto de referencia siempre era la República Federal Alemana. Por medio de la televisión occidental, a la que podían acceder la amplia mayoría de los alemanes orientales, como así también por los intensos contactos personales entre el Este y el Oeste, la RFA siempre estaba presente en la RDA. Sobre todo en los años críticos de 1989-90, los medios de comunicación de Alemania occidental informaban en detalle sobre los hechos que acontecían en el Este, actuando como divulgadores de alto impacto (Schuller, 2010: 55s.; Rödder, 2011: 19).

Y con esto llegamos a las circunstancias internas que hicieron posible la caída del muro. La República Federal seguía con máxima atención los procesos de cambio en el Bloque del Este, pero aún así el Gobierno Federal con el Canciller Helmut Kohl continuaba con su política de distensión frente a la dirección del SED, a través de concesiones económicas y de reconocimiento diplomático del régimen de la RDA, con el objetivo de aliviar la situación para la población de la RDA, facilitando, por ejemplo, el régimen de visitas, promoviendo la fraternidad entre ciudades, negociando la liberación de presos políticos, etc. Rara vez fueron denunciadas violaciones a los derechos humanos, y en tal caso, no se utilizó para presionar o humillar al régimen, sino para ayudar, sin comprometer la confianza mutua y la cooperación logradas en la llamada *Neue Ostpolitik* bajo el canciller Willy Brandt en los años setenta. La fórmula del “cambio mediante el acercamiento” (*Wandel durch Annäherung*) fue válido prácticamente hasta la caída del muro (Schuller, 2010: 52s., 62; Potthoff, 1999: 242-273, 340s.).

Hay que añadir sin embargo, que tanto el gobierno como la oposición de Alemania Occidental tenían una “solución China”. Por lo tanto, la acusación por parte de un diputado de los Verdes hacia Kohl, de querer estabilizar con su política las fuerzas antidemocráticas de la RDA, era válida, pero mostraba también la ambigüedad de esta política, que fue fácil de criticar a posteriori.

Así, durante este tiempo, el poder de decisión y la iniciativa no estaban en manos de los políticos de Alemania Occidental, sino de los de la Alemania Oriental, de la sociedad misma y de movimientos cívicos muy heterogéneos. Voy a explicar más

detenidamente esta situación dentro del contexto de la política oficial de la RDA.

El liderazgo del SED bajo la dirección de Honecker rechazaba con vehemencia cualquier tipo de política de apertura e inicialmente buscó contactos directos con Moscú, sin éxito, luego incluso prohibiendo la distribución de publicaciones soviéticas, con el fin de bloquear la *Perestroika* en el país. Por supuesto también sin éxito. Las nuevas ideas ya habían llegado al público a través de los medios de comunicación occidentales. De poco servía ya, que los jefes de estado y líderes del partido insistieran sobre los presuntos avances del socialismo y bienestar en comparación con los otros países del bloque del este, por ejemplo en los beneficios sociales como el derecho al trabajo, (aún siendo improductivo), favoreciendo el consumo en la RDA (endeudándose día a día, mientras que los índices de productividad eran un tercio de la occidental). De nada servía tampoco la vigilancia total de los ciudadanos por el Ministerio de Seguridad del Estado, la tristemente célebre Stasi, que estaba perfectamente informada a través de infiltrados, sobre los movimientos cívicos existentes (Rödder, 2011: 12-15, 23).

Desde un punto de vista político, la población de la RDA se puede dividir en cinco grupos: En primer lugar, movimientos de derecho civiles no muy numerosos, pero sí heterogéneos, que pedían más libertad, en particular, libertad de reunión y de expresión y derechos democráticos, para materializarlos dentro y no fuera de la RDA. Estos grupos surgieron en los años 80 de movimientos pacifistas, defensores de los derechos humanos y de protección del medio ambiente. Querían reformar el Estado, conservándolo. En segundo lugar, estaban

aquellos dispuestos a irse o fugarse, que no creían en una reforma del sistema o que no estaban dispuestos a esperarla. Como resultado de la flexibilización de los controles fronterizos entre Hungría y Austria un número vertiginosamente creciente de alemanes del Este salió de la RDA para dirigirse hacia la RFA, atravesando Checoslovaquia, Hungría y Austria; muchos de ellos, al toparse con diversas dificultades, optaron por asilarse en las embajadas de la República Federal en Budapest y Praga. En tercer lugar, un numeroso grupo opositor, sin ninguna orientación política clara ni programa desarrollado, inspirado por los grupos de derechos civiles, que, sin embargo, fue creciendo y desde otoño de 1989 dominaba las calles en muchas zonas del país, de forma espontánea o por iniciativa de grupos locales de activistas de los derechos civiles. Estos tres grupos contribuyeron a que el sistema cayera en una crisis aguda y sin salida.

El cuarto grupo se había beneficiado del sistema o lo apoyaba por convicción. Si bien el número de miembros descendió en los dos años de la revolución, en las primeras elecciones democráticas libres de marzo de 1990, es decir después de la caída del muro, ganó casi el 20 por ciento de los votos. El quinto y, con diferencia, el grupo más grande estaba formado inicialmente por ciudadanos indecisos, a veces muy politizados, que a último momento hicieron uso de sus derechos civiles. El movimiento cívico que conformaba el tercer grupo se nutría principalmente de ellos. Ante este escenario el régimen vaciló en utilizar la fuerza, porque de otra manera no hubiera podido evitar una masacre (Kowalczyk, 2010: 27; Apelt, 2010b: 42-45; Wolle, 2016: 16; Görtemaker, 2009: 12-15).



Podemos decir dos cosas entonces: no era el llamado a la unidad, sino a la libertad, lo que unía a los grupos opositores al régimen, y el no uso de la violencia fue lo que los caracterizó. Los grupos cívicos, representados por un buen número de pastores y teólogos, buscaron apoyo y protección en las iglesias, sobre todo en la protestante, que apenas estaban influenciadas por los partidos políticos de la República Federal. Más bien, veían en el Sindicato Polaco *Solidarność* y la oposición húngara modelos a seguir, más avanzados que en otros países del Bloque del Este.

Como puede verse en los archivos, los partidos de Alemania Occidental subestimaron el dinamismo político y la potencia de estos grupos, a excepción quizás de los Verdes, que tenían contacto con organizaciones afines en Alemania Oriental y criticaron la política de reconciliación del Gobierno Federal con el régimen SED. Pero también ellos estaban lejos de desafiar a los líderes de la RDA o apoyar a sus compañeros del movimiento de derechos civiles. No fue entonces el *Klassenfeind* (Apelt et al. 2010a: 90), el enemigo de clase en el occidente, sino el propio pueblo quien hizo colapsar el sistema y luego legitimó este proceso revolucionario mediante elecciones libres y secretas con el fin de lograr un Parlamento propio, en cuya campaña electoral sí intervinieron masivamente los partidos occidentales. Pero para entonces, el muro ya había caído. Los ciudadanos lucharon por su libertad sin ayuda de afuera, solo en la lucha por la unidad aparecieron otros protagonistas.

Esbozaré solo brevemente el segundo punto, es decir, la dinámica de los acontecimientos que llevaron a la Unificación

Alemana, para poder hablar sobre las consecuencias de largo alcance que tuvo este momento crucial en la historia.

La grave situación de abastecimiento de una RDA excesivamente endeudada, junto con las elevadas expectativas que la ciudadanía, decepcionada reiteradamente, tenía en el Estado, fueron sin duda las razones fundamentales por el descontento y la movilización creciente de la sociedad. El detonante de las masivas protestas contra la cúpula del SED, imposibles ya de reprimir, fue el fraude electoral del 7.5.1989, que fue descubierto por la oposición. De ahí en adelante ya no cesaron las manifestaciones (Rödder, 2011: 18s.). El aumento incesante de la solicitud de los permisos de viaje y el comienzo del éxodo masivo hacia el oeste aumentaron aún más la presión sobre el régimen. A pesar de un intento de represión policial y detención de manifestantes, la SED había perdido el control político de la situación. Ni siquiera la dimisión forzada de Honecker y su sustitución por Egon Krenz, el 18 de octubre, pudo dar un giro a los acontecimientos. Krenz prometió reformas políticas, pero sus condiciones, que consistían en reformar el socialismo y conservar la RDA como un país soberano, eran inaceptables. Se había formado una brecha demasiado grande entre la ciudadanía y el partido. Por primera vez se escuchó en Leipzig corear el desafiante lema *Wir sind das Volk* (Nosotros somos el pueblo), en una de las manifestaciones de los lunes y se expandió rápidamente a otras ciudades, sin demandas políticas concretas. Este proceso alcanzó su pico máximo el 4 de noviembre de 1989, cuando en la Alexanderplatz de Berlín escritores y actores, portavoces de los grupos de la oposición y disidentes intelectuales comunistas que reclamaban ante medio millón de manifestantes, cambios en el sistema. Incluso

participaron algunos miembros del Gobierno que fueron abucheados por los allí presentes. Pero los grupos de derechos civiles retuvieron la iniciativa, no había vuelta atrás (Görtemaker, 2009: 22-25; Rödder, 2011: 35s.).

El aclamado escritor Stephan Heym dijo en su discurso: “Es como si alguien hubiera abierto las ventanas después de todos estos años de estancamiento intelectual, económico y político, después de todos estos años llenos de tufo y tedio, de palabras huecas y arbitrariedad de la burocracia”. (Rödder, 2011: 34).

El 7 de noviembre dimitió todo el gobierno y el movimiento cívico liderado por los grupos de derechos civiles, parecían ser los artífices de este victorioso momento de cambio. Dos días más tarde, en medio del caos y el vacío de poder, ocurre un evento no planificado que se convierte en el icono del otoño alemán: la apertura de las fronteras y con ello, la caída del muro de Berlín. Las consecuencias inmediatas, como la disolución del partido, la abolición del papel dirigente del SED, la formación de un nuevo gobierno con Hans Modrow, el establecimiento de la Mesa Redonda Central con la participación de todos los grupos opositores, son sin duda conocidas (Görtemaker 2016: 23-32; Wolfram 2009: 135-141).

¿Qué sucedió ahora? Se abrieron las puertas hacia el oeste, todo el este pudo cerciorarse con sus propios ojos del bienestar en el oeste y compararlo con las precarias condiciones en que vivían hasta entonces. El deseo de la población de participar de esta prosperidad fue abrumador.

Se planteó ahora el debate sobre la existencia de la República Democrática Alemana y con ello, la cuestión alemana. Ya no se trataba de la libertad, ya que esta se había alcanzado y era

aprovechada por miles de personas que migraban al oeste, sino de las posibilidades de lograr la unidad.

Aparecieron nuevos lemas tales como *Deutschland einig Vaterland* (Alemania, una sola patria), un verso del himno de la RDA que hacía tiempo no se cantaba, solo se tocaba instrumentalmente, y por primera vez aparecieron pancartas con la palabra *Wiedervereinigung* (reunificación) en las multitudinarias manifestaciones. Con esto se rompió un tabú en la República Democrática Alemana y se puso fin al deseo de los movimientos cívicos opositores al régimen de encontrar un "tercer camino" entre el socialismo y el capitalismo, entre el Pacto de Varsovia y la OTAN, perdiendo su importancia política. La democracia liberal de la República Federal, pero sobre todo el poderoso atractivo de la sociedad de consumo y abundancia demostraban ser más eficaces, sobre todo porque ahora parecían ser más alcanzables. Dada la situación internacional, pero sobre todo también en vista de que en Alemania Oriental se encontraban estacionados 260.000 miembros de las fuerzas armadas soviéticas, que podían intervenir en cualquier momento, el despreocupado optimismo de la gran mayoría resultaba casi ingenuo. Y a pesar de todo era legítimo, aunque todavía ningún político del este o del oeste quería responder a esto. De esta manera nos centramos una vez más en la escena alemana global y en la internacional (Apelt et al., 2010a: 37, Apelt 2010b: 46-48; Rödder, 2011: 44s.).

Recuerdo una discusión que se llevó a cabo en la Facultad de Lenguas de Córdoba a mediados de noviembre del 89, es decir, después de la caída del muro, y a la que junto con miembros de la Facultad, también fue invitado el cónsul alemán. Ante una

audiencia que no cabía en el salón mayor de la Facultad, el cónsul, en especial, fue bombardeado a preguntas, de cuáles iban a ser los próximos pasos y si la unificación de los dos Estados iba a tener lugar y cuándo. Su respuesta más bien decepcionante fue que había que proceder con cuidado y que no podía vaticinarse la duración ni la dirección que este proceso podía tomar. Exactamente esta fue la actitud del Gobierno Federal. No hubo ningún Plan X para un acontecimiento tan serio y relevante de la política alemana.

Quiero reseñar aquí solo brevemente, los momentos cruciales que condujeron a una solución mucho más rápida de lo que se creía en Bonn:

1. La presión popular llevó a Modrow a proponer una *Vertragsgemeinschaft* (comunidad contractual) de ambos Estados alemanes, que Kohl retomó en su famoso “Programa de Diez Puntos” para superar la división de Europa y Alemania y que contemplaba “una Confederación con instituciones comunes entre los dos Estados” con el objetivo de “crear una Federación”, es decir, un gobierno común en Alemania. Para alcanzarlo, estimaba un plazo de entre 5 y 10 años. De esa manera, Kohl estableció una especie de coalición informal, no con la oposición, que estaba sentada junto a la Mesa Redonda debatiendo con la ya reformada SED una reestructuración de la RDA, sino con el movimiento popular de la República Democrática Alemana, los partidarios de la unificación. Esto quedó demostrado el 19 de diciembre durante su triunfal visita a Dresde, donde la multitud lo aclama entusiasmadamente como el salvador ante las ruinas de la *Frauenkirche*. A partir de ahí pone en marcha con firmeza su voluntad de lograr la unidad alemana. Así, el gobierno de Bonn pasó de ser un observador

reacio a la fuerza dominante de este rápido proceso de cambio, mientras que el Gobierno del Este se encontraba cada vez más debilitado (Apelt et al., 2010a: 35-39; Görtemaker, 2009: 32-35; Rödder, 2011: 49-53; Möller, 2017b: 28s.).

2. A la propuesta de Kohl, que no fue discutida con los socios internacionales, las grandes potencias reaccionaron de manera dispar. La dirigencia soviética se sintió engañada y protestó fuertemente, ya que pretendía una reforma socialista de la RDA y no la reunificación. Pero no contaba con los medios necesarios, ni tenía argumentos válidos para imponer esta opción, excepto por el camino de la violencia, pero a su vez la violencia se contradecía con la postura de Gorbachov. Francia y el Reino Unido también fueron reticentes al principio. Ambos temían el poder económico y el dominio político de una Alemania reunificada en Europa. El gobierno de Thatcher, sumido probablemente en un profundo resentimiento contra Alemania, advertía del efecto desestabilizador de un miembro demasiado poderoso en el continente. De las cuatro potencias vencedoras de la Segunda Guerra Mundial, que conservaban los derechos y responsabilidades sobre Alemania y Berlín, solamente los Estados Unidos, bajo el presidente Bush padre, tuvo una actitud positiva en favor de la unificación alemana. Éste aceptó el plan de Kohl bajo las siguientes premisas: el reconocimiento del principio de libre determinación en un proceso gradual, la inviolabilidad de las fronteras de Europa, el ingreso de una Alemania unida en la OTAN y en la Comunidad Europea como garantía para la estabilidad en el continente. En este último punto, Bush fue más allá del plan de Kohl, quien no había hecho referencia a alguna adhesión futura, en consideración a la Unión Soviética (Möller, 2017a: 13-22, Möller, 2017b: 25; Rödder, 2011: 53-58).

3. Aunque las grandes potencias y la República Federal marcaban ahora la dirección política, este complejo proceso, especialmente su ritmo, seguía determinado como antes, por el desarrollo interno en la RDA. El gobierno reformado de Modrow fue perdiendo el control, ni siquiera podía ya garantizar el orden público, como quedó demostrado el 15 de enero durante la toma por parte de los manifestantes del edificio de la Stasi en Berlín.

La productividad de las empresas en la RDA bajó dramáticamente, el marco alemán se utilizaba cada vez más como medio de pago informal y el flujo de migrantes a la República Federal no cesaba. Solamente entre la caída del muro y fines de enero de 1990 migraron más de 225.000 personas. Esto limitó aún más las posibilidades de la RDA de recuperarse por sus propias fuerzas. El gobierno no estaba en condiciones de hacer frente a la triple tarea de crear un Estado democrático, de mejorar sustancialmente las condiciones de vida de la población, ni detener el éxodo masivo. Kohl, a mediados de febrero, se negó a negociar con Modrow y satisfacer su deseo de una "contribución solidaria" entre 10 y 15 millones de marcos; en cambio, abogó por un gobierno que emergiera de elecciones libres para la formación de un Parlamento. Esto causó gran resentimiento en la Mesa Redonda, que debía redactar una nueva Constitución, y una vez más quedó demostrado que la voluntad del gobierno de Modrow ya no era la de la mayoría de la población. Desde principios de enero las voces en la calle a favor de la unidad de las dos Alemanias eran cada vez más numerosas y fuertes y con impaciencia exigían condiciones de vida similares a las de Alemania occidental. Su nuevo lema decía: *Kommt die D-Mark, bleiben wir, kommt sie nicht, gehn wir zu ihr* (Si el marco viene,

nos quedamos, si no viene, vamos hacia él). Fue inevitable adelantar la fecha para las elecciones parlamentarias que encauzaran el proceso de reunificación. Estas se fijaron para el 18 de marzo (Görtemaker, 2009: 35-37; Rödder, 2011: 62s.; Bergsdorf, 2017: 87).

4. El dominio occidental en el proceso de unificación fue evidente con la intervención masiva de los partidos alemanes en la campaña por los diputados de la Volkskammer de la RDA. El movimiento cívico se encontraba sin una estructura verdaderamente articulada y la Mesa Redonda quedaba cada vez más aislada (Jesse, 2010: 82s.). En su lugar se implementó un sistema multipartidista, siguiendo el modelo germano-occidental y en el que los partidos de la RDA se unieron con sus homólogos en Alemania occidental. El principal partido que iba a afianzarse era la "Alianza por Alemania", apoyada por la CDU de Helmut Kohl, el "canciller de la unidad" y cuyo programa electoral se titulaba: "Libertad y prosperidad - Socialismo nunca más".

De manera similar actuaron el SPD, el FDP y los Verdes, pero con menos éxito. El gran perdedor de los comicios fue, junto con las alianzas de la oposición de la RDA, el SPD. Su división interna fue contraproducente. Mientras que el popular Willy Brandt apoyaba la unidad alemana, el candidato a canciller Oskar Lafontaine defendía una RDA independiente (Schuller, 2010: 59s.; Görtemaker, 2009: 39s.; Bergsdorf 2017: 88).

La Alianza por Alemania ganó el 48% de los votos, mientras que el SPD, con un 21,2% no alcanzó ni la mitad de lo esperado. De ese modo, la Alianza junto con la Alianza de Demócratas Libres (5.3%) similar a la coalición gubernamental de Bonn, obtuvieron la mayoría absoluta en el Parlamento



(*Volkskammer*), y junto con el SPD incluso la mayoría de dos tercios (Kowalczyk, 2010: 32-39; Apelt, 2010b: 48s.).

5. Con el ejercicio del derecho a la libre determinación de los alemanes del Este, la unificación no fue puesta en marcha automáticamente. La preocupación de las grandes potencias aún podría haber obstaculizado la reunificación. Pero después de muy complejas negociaciones de los dos estados alemanes y las cuatro potencias vencedoras, y tras la firma del Tratado Dos más Cuatro, la unidad fue también reconocida a nivel internacional en un tiempo récord. A partir de entonces los acontecimientos se iban a suceder a una velocidad vertiginosa, por un lado, por el inminente colapso de la RDA, y por otro, por el debilitamiento interno cada vez más latente de la Unión Soviética. La incertidumbre de cuánto tiempo más se mantendría Gorbachov en el poder y con ello la esperanza de la reunificación, fue muy importante. Decisivo para el éxito de las negociaciones fue, para sorpresa de todos, el apoyo de los Estados Unidos a Bonn de lograr el consentimiento de Gorbachov y permitir el ingreso de la Alemania unificada a la Comunidad Europea y la OTAN. Se acordó así que los gobiernos de Estados Unidos y la Unión Soviética aceptaban la reunificación de Alemania con la condición de que el gobierno alemán “compensara” a la Unión Soviética. Expertos estiman que las transferencias alemanas a la Unión Soviética, que incluían también el desalojo de los soldados soviéticos emplazados en el territorio de Alemania Oriental, en 83,55 mil millones de marcos. Sigue siendo polémico, sin embargo, si el rápido consentimiento de Bonn para la creación de una moneda europea, es decir, la renuncia al marco alemán, y con ello, el fortalecimiento de las instituciones europeas, fueron concesiones hechas a cambio del respaldo a la reunificación

alemana. Claro está, que esta fue una de las principales exigencias de Mitterrand, que Bonn tuvo que cumplir (Görtemaker, 2009: 41-45; Potthoff, 1991: 331-335; Rödder, 2011: 70s.; Golkin/Černaev, 2017: 36s.).

6. En este último punto se abordará el problema fronterizo aún sin aclarar entre Alemania del Este y Polonia. En respaldo a la Unión de los Expulsados (*Bund der Heimatvertriebenen*) de los antiguos territorios alemanes del Este (Silesia, Prusia del Este y Oeste, etc.), que hasta entonces habían encontrado una patria política sobre todo en la CDU/CSU, Kohl quería mantener abierta la cuestión jurídica del reconocimiento internacional para usarla más adelante como elemento de negociación en la unificación de Alemania. Kohl mostró aquí poca comprensión por los intereses de seguridad de Polonia, respaldada por Mitterrand. Gracias a la intervención de Bush el 21 y 22 de junio, el *Bundestag* y la *Volkskammer* de la RDA en resoluciones idénticas aceptaron que la frontera definitiva entre Polonia y Alemania quedara ratificada en un tratado internacional. Ambas partes declararon inviolable la frontera existente y se comprometieron a no reivindicar ninguna clase de reclamaciones territoriales. Esta fue la separación definitiva de los antiguos territorios alemanes del este, con una superficie más grande que la de Alemania Oriental, y el reconocimiento por parte de Alemania de esa realidad creada al término de la Segunda Guerra Mundial (Rödder, 2011: 74-77).

Llegamos así a este último apartado referido a las condiciones constitucionales, materiales y sociales que posibilitó la reunificación, como así también las consecuencias de largo alcance que pesan sobre ella. La unidad alemana no

transcurrió con una nueva Constitución, como lo había pretendido el último gobierno democrático legítimo de la RDA, sino a través de la adhesión de la RDA a la República Federal según el artículo 23 de la Ley Fundamental. El orden de la República Federal fue trasladado a Alemania Oriental, que no aportó a la unificación sino su gente y su territorio. La unificación fue diseñada así según el modelo y las ideas de Alemania Federal. Visto así, la RDA aparece solo como un sistema opresor y de mala gestión, sin haberse permitido la participación en condición de socio igualitario ni haberse aceptado algo de su sistema social como si todo lo que existía en la RDA debía ser eliminado. Ambos Estados firmaron un primer tratado que establecía la Unión Monetaria y Económica y con ello la implementación de una economía social de mercado en la RDA, el 31 de agosto el Consejo de Ministros de la RDA y el Gobierno Federal aprobaron y firmaron el Tratado sobre la Reunificación Alemana y el 3 de octubre de 1990 se proclamó la reunificación. Sin embargo, los problemas económicos, sociales y culturales estaban lejos de quedar resueltos, el logro de la "unidad interna" resultó ser más largo y laborioso de lo que se esperaba en la euforia inicial en el lado oriental y occidental. De esto quiero hablar ahora en el final.

En la Unión Monetaria la cuestión del tipo de cambio entre el marco alemán y el marco de la RDA era de fundamental importancia. En el comercio interior se mantuvo hasta febrero de 1990 una paridad de 1: 4.4, en el mercado negro se operaba a razón 1:8 a 1:9 entre los marcos alemanes y los de la RDA.

Las expectativas alemanas del Este tanto para depósitos bancarios como salarios y pensiones eran sin embargo 1:1, a pesar de que la productividad promedio de las compañías de

la RDA era menos de un tercio con respecto a la de la RFA. Al aplicar una tasa de cambio 1:1 entre ambas monedas, una canasta básica ajustada a los precios de la RFA reducía a un cuarto el poder adquisitivo del salario promedio de un trabajador en la RDA con respecto al previo a la reunificación. Por razones políticas hubo que ajustar los salarios en una proporción 1:1, mientras que para los depósitos de ahorro se fijó un sistema gradual. La revalorización del marco de la RDA, una decisión política inevitable, terminó por hundir a la debilitada economía de Alemania Oriental, cuyas empresas públicas no podían mantener la competitividad. El colapso total de las finanzas se esperaba eludir con la privatización de las empresas públicas y con las ganancias financiar gran parte de la transición del sistema económico centralizado de la RDA hacia una economía de mercado. Para ello se creó una institución pública, la llamada *Treuhandanstalt*, una agencia fiduciaria que se encargaría de administrar y privatizar la totalidad del patrimonio industrial de la ex-RDA, convirtiéndose así en propietaria de al menos 7.894 compañías ("*Volkseigene Betriebe*") con 4 millones de trabajadores y una superficie, que abarcaba más de la mitad de la RDA (Rödder, 2011: 93-102; Seibel, 2010: 71-84).

Sin poder discutir aquí el resultado controvertido de esta gran operación, se puede circunscribir a lo siguiente: La mayor parte de la propiedad estatal de la RDA pasó a manos de empresas occidentales y otras tantas empresas no competitivas fueron clausuradas. En lugar de obtener 600 mil millones de marcos como se había previsto originalmente, el fideicomiso cerró con un déficit de 230 mil millones de marcos, que por supuesto pasó a cargo de los contribuyentes. Ante la proximidad de las elecciones federales, el gobierno de Kohl evitó hacer

referencia sobre las cargas sociales que le esperaban al país y sus ciudadanos. De esta manera, perdió la oportunidad de establecer la unidad como un compromiso comunitario y de apelar a la solidaridad y una actitud de sacrificio en pos del bien común, una omisión que tuvo un impacto negativo a largo plazo en las relaciones entre alemanes del este y del oeste. Es obvio, que muchos alemanes de la antigua RDA se sintieron los económicamente perjudicados de la unidad. Pero, considerando los capitales que se transfirieron a los nuevos estados federados y las compensaciones a la Unión Soviética, fueron también los ciudadanos de los estados occidentales, quienes tuvieron que financiar con sus recargos impositivos y contribuciones especiales, nolens volens, el alto costo de la unificación. Lo que aumentó el resentimiento en ambos lados fue el hecho de que más de un empresario y consorcio de Alemania occidental sacó ventajas de la expansión hacia el este, sin riesgo alguno y, a veces incluso, con ayudas estatales (Prokop, 2009: 89s.).

Como resultado del shock de desindustrialización, la tasa de desempleo en la región de los estados federados germano-orientales ascendió a más del 20%, el doble de lo que existía en aquel momento en el lado occidental. Esto también fue provocado por el empleo artificial, es decir la cantidad de puestos redundantes, con los que la RDA se había arruinado económicamente. Así, uno de cada tres empleados perdió su puesto de trabajo en la RDA, muchos de ellos tuvieron que reciclarse, otros tantos tuvieron que cambiar su lugar de residencia. Las familias fueron separadas y de un día para otro expuestas al libre mercado laboral, que en la economía planificada y centralizada de la RDA que garantizaba pleno empleo, no había existido hasta ahora. Se hablaba de una

*planwirtschaftliche Fürsorgediktatur* (dictadura que garantizaba la asistencia social dentro de una economía planificada) que de repente fue aniquilada y cuya población se vio de frente a una libertad desconocida, difícil de sobrellevar. Un conocido investigador describió este proceso como "Freiheitsschock", un shock de libertad (György Dalos, citado por Rödder, 2011: 103).

En síntesis, el desarrollo económico quedó muy por debajo de las expectativas del Gobierno Federal, no se vislumbró un repunte económico y fueron necesarias intervenciones del Estado, sin resultados inmediatos. Al principio se generó un repunte artificial por el auge en el sector de la construcción, pero éste amainó a finales de los años 90. A partir de entonces, los problemas estructurales fueron cada vez más evidentes y en parte se perciben hasta el día de hoy: A raíz del impulso dado inicialmente a los centros urbanos, el desarrollo en las zonas rurales disminuyó, reforzando la tendencia del éxodo rural ya existente durante la ex-RDA, quedando así muchas extensiones de tierra y aldeas despobladas y abandonadas. También la infraestructura, particularmente en el sector social como la atención médica, el cuidado de los niños y ancianos, pero también en lo que se refiere a transporte y nuevas tecnologías, van rezagados hasta el día de hoy. Esta medida más adelante fue contrarrestada, poniéndose el enfoque en la zona rural. Según expertos, esta redistribución de los últimos años, motivada por razones políticas, fue errónea, ya que es imposible conseguir condiciones de vida similares a la ciudad. Afirman, que las subvenciones deben seguir beneficiando sobre todo a las ciudades alemanas del este, aún descuidadas, ya que de lo contrario, serán cada vez menos atractivas que las ciudades occidentales. Como dije al principio, las elecciones

regionales en Brandenburgo, Turingia y Sajonia son inminentes. Políticamente será difícil estar abierto a cambios económicos, que, aunque sean razonables, socialmente son difíciles de implementar, pues afectarán a las zonas rurales estructuralmente débiles (Röpke, 2016: 118-125; *Berliner Zeitung*, 7/2/2019; *Süddeutsche Zeitung* 4/3/2019, *Die Welt*, 4/3/2019).

Volviendo al programa de la SPD que cité al comienzo, lo que en él se reclama es una profunda reflexión sobre el "shock de libertad", que afectó todos los aspectos de la vida cotidiana, un replanteo de casi todos los valores; la creación de nuevos marcos legales, nuevas perspectivas laborales, nuevas organizaciones sociales, y el replanteo sobre la pérdida de seguridades, ante todas, la seguridad de un puesto de trabajo, que en la RDA tenía una prioridad mucho más alta en la jerarquía de valores que en la RFA. Esta sociedad, que durante décadas estuvo aislada de Occidente, en muy poco tiempo tuvo que adaptarse a los retos de un mundo globalizado. Este proceso de adaptación y transformación fue difícil, sobre todo para las personas mayores, y dejó una profunda huella e incluso severos traumas. El auge de la ultraderecha y la xenofobia en los nuevos estados federados tiene que ver con este trauma. Esta tendencia apenas cambiaría con una equiparación de los salarios en el este y el oeste, más transferencias financieras, una mejora del descuidado sector de servicios o la creación de proyectos de investigación y de alta tecnología. Habrá que esperar una nueva generación. Solo ella puede dar esperanzas de que las huellas del shock de libertad se borren y las mentalidades se vayan igualando.

## Bibliografía

APELT, Andreas A./GRÜNBAUM, Robert/GUTZEIT, Martin (ed.), *Der Weg zur deutschen Einheit. Mythen und Legenden*. Berlín: Metropol, 2010a.

----- (ed.), *Der Weg zur Wiedervereinigung. Voraussetzungen – Bedingungen - Verlauf*. Berlín: Metropol, 2010b.

-----, “Freiheit – ja, Einheit – nein! Dritter Weg contra Wiedervereinigung”. En: APELT, Andreas A. (ed.), *Der Weg zur Wiedervereinigung. Voraussetzungen – Bedingungen - Verlauf*. Berlín: Metropol, 2010. pp. 41-49.

BERGSDORF, Wolfgang, “Der Weg zur deutschen Einheit. Der Traum der Deutschen wurde am 3. Oktober 1990 erfüllt.” En: SCHNEIDER, Jürgen (ed.): *Einigkeit und Recht und Freiheit. 25 Jahre deutscher Wiedervereinigung (1990-2015). Eine ordnungstheoretische Analyse. Dritter Teil*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2017. pp. 84-94.

DIE WELT, „Ökonomen schreiben Ost-Dörfer ab“, 4 mar. 2019. [[GÖRTEMAKER, Manfred, \*Die Berliner Republik. Wiedervereinigung und Neuorientierung\*. Berlín: be-bra Verlag, 2009.](https://www.msn.com/de-de/finanzen/top-stories/%C3%B6konomen-schreiben-ost-d%C3%B6rfer-ab/ar-BBUmzst>”</a>], mar. 2019.</p></div><div data-bbox=)

GOLKIN, A.A./ČERNAEV, A.S. “Michail Gorbatschow und die deutsche Wiedervereinigung 1989/90”. En: SCHNEIDER, Jürgen (ed.): *Einigkeit und Recht und Freiheit. 25 Jahre deutscher Wiedervereinigung (1990-2015). Eine ordnungstheoretische Analyse. Dritter Teil*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2017. pp. 30-38.

HIRTE, CHRISTIAN, „Wir sind dem Westen 30 Jahre voraus“, 7 feb. 2019. [[HÜTTMANN, Jens, “Das Prognosedebakel von 1989/90 als Glücksfall der deutschen Nachkriegsgeschichte”. En: APELT, Andreas A. \(ed.\), \*Der Weg zur Wiedervereinigung. Voraussetzungen – Bedingungen - Verlauf\*. Berlín: Metropol, 2010. pp. 71-84.](https://www.haz.de/Nachrichten/Politik/Deutschland-Welt/Ostbeauftragter-Christian-Hirte-Wir-sind-dem-Westen-30-Jahre-voraus>”</a>], mar. 2019.</p></div><div data-bbox=)

JESSE, Eckard, “Macht und Ohnmacht des Runden Tisches”. En: APELT, Andreas A. (ed.), *Der Weg zur Wiedervereinigung. Voraussetzungen – Bedingungen - Verlauf*. Berlín: Metropol, 2010. pp. 65-83.



KOWALCZUK, Ilko-Sascha, "Was wollten die Bürgerrechtsbewegungen? Was wollte die Gesellschaft?". En: APELT, Andreas A. (ed.), *Der Weg zur Wiedervereinigung. Voraussetzungen – Bedingungen – Verlauf*. Berlin: Metropol, 2010. pp. 25-39.

LANG, Jacqueline, „IWH-Studie: Unterschiede zwischen Ost und West weiterhin sehr hoch“, 4 mar. 2019. [<https://www.sueddeutsche.de/politik/studie-osten-westen-wirtschaft-deutschland-1.4354465>], mar. 2019.

MÖLLER, Horst, "George Bush und die Wiedervereinigung 1989/90". En: SCHNEIDER, Jürgen (ed.): *Einigkeit und Recht und Freiheit. 25 Jahre deutscher Wiedervereinigung (1990-2015). Eine ordnungstheoretische Analyse*. Dritter Teil. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2017a. pp. 13-22.

-----, "Helmut Kohl – Kanzler der deutschen Einheit". En: SCHNEIDER, Jürgen (ed.): *Einigkeit und Recht und Freiheit. 25 Jahre deutscher Wiedervereinigung (1990-2015). Eine ordnungstheoretische Analyse*. Dritter Teil. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2017b. pp. 23-29.

PROKOP, Siegfried, *Die Berliner Mauer (1961-1989). Fakten, Hintergründe, Probleme*. Berlin: Homilius Verlag, 2009.

POTTHOFF, Heinrich, *Im Schatten der Mauer. Deutschlandpolitik 1961-1990*. Berlin: Propyläen, 1999.

RÖDDER, Andreas, *Geschichte der deutschen Wiedervereinigung*. Munich, Beck, 2011.

RÖPKE, Wilfried, "Wie geht Erfolg? Leuchttürme der Wirtschaft und Wissenschaft aus regionaler Sicht". En: APELT, Andreas H./ SCHNEIDER, Hanns (ed.), *Alte Länder – Neue Länder. Gemeinsame Perspektiven und Herausforderungen*. Halle: Mitteldeutscher Verlag, 2016. pp.118-125.

RUGGENTHALER, Peter, "Die sowjetische Perzeption der 'Wende' in Ungarn und Polen". En: KÜSTERS, Hanns Jürgen: *Der Zerfall des Sowjetimperiums und Deutschlands Wiedervereinigung. The Decline of the Soviet Empire and Germany's Reunification*. Colonia et al.: Böhlau, 2016. pp. 151-166.

SCHULLER, Wolfgang, "Der Westen und die gewaltfreie Revolution". En: APELT, Andreas A. (ed.), *Der Weg zur Wiedervereinigung. Voraussetzungen – Bedingungen – Verlauf*. Berlin: Metropol, 2010. pp. 51-64.

SEIBEL, Wolfgang, "Die Herstellung der Wirtschafts- und Währungsunion und die Errichtung der Treuhandanstalt". En: APELT, Andreas A./GRÜNBAUM, Robert/GUTZEIT, Martin (ed.), *Der Weg zur deutschen Einheit. Mythen und Legenden*. Berlin: Metropol, 2010. pp. 71-84.

SPD, "Pressemitteilungen", 28 ene. 2019 <<https://www.spd.de/presse/pressemitteilungen/detail/news/beschluss-des-spd-parteiivorstands-am-28-januar-2019-jetzt-ist-unsere-zeit-aufarbeitung-erkennung-und-aufbruch/28/01/2019/>>, recuperado el 31 de enero de 2019.

WENTKER, Hermann, "Die Deutschen und Gorbatschow 1987-1989. West- und ostdeutsche Perzeption zwischen Kontinuität und Wandel". En: KÜSTERS, Hanns Jürgen (ed.): *Der Zerfall des Sowjetimperiums und Deutschlands Wiedervereinigung. The Decline of the Soviet Empire and Germany's Reunification*. Colonia et al.: Böhlau, 2016. pp. 119-149.

WILKE, Manfred, "Sowjetische Deutschlandpolitik in der Ära Gorbatschow". En: KÜSTERS, Hanns Jürgen: *Der Zerfall des Sowjetimperiums und Deutschlands Wiedervereinigung. The Decline of the Soviet Empire and Germany's Reunification*. Colonia et al.: Böhlau, 2016. pp. 167-179.

WOLFRAM, Edgard, *Die Mauer. Geschichte einer Teilung*. Munich: Beck, 2009.

WOLLE, Stefan, "Wie erinnern wir uns an die DDR?". En: APELT, Andreas H./ SCHNEIDER, Hanns (ed.), *Alte Länder – Neue Länder. Gemeinsame Perspektiven und Herausforderungen*. Halle: Mitteldeutscher Verlag, 2016. pp. 11-19.



PANEL BAUHAUS



# WALTER GROPIUS EN LA ARGENTINA: PUBLICACIONES, OBRAS Y PROYECTOS

Walter Gropius in Argentinien:  
Veröffentlichungen, Werke und Entwürfe

**Carlos Sala**

Facultad de Ambiente, Arquitectura y Urbanismo  
Universidad de Congreso  
Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño  
Universidad de Mendoza  
carlos\_sala@hotmail.com

## **Resumen**

El arquitecto alemán Walter Gropius (1883-1969), fundador y primer director de la Bauhaus, fue uno de los maestros más destacados de la arquitectura moderna. Desarrolló para la Argentina una serie de proyectos, de los cuales sólo se materializaron dos pequeñas viviendas en las afueras de la ciudad de Buenos Aires. Este balance tan magro en términos de obra construida no refleja la fluida relación que se estableció entre el maestro alemán y el país

sudamericano. A partir de la década del treinta, las revistas especializadas argentinas transmitieron al público local tanto su obra como su pensamiento teórico, los que ejercieron una importante influencia en la arquitectura, el diseño y el urbanismo de este país durante buena parte del siglo XX.

**Palabras clave:** Walter Gropius; Argentina; arquitectura; urbanismo; revistas.

### **Zusammenfassung**

Der deutsche Architekt Walter Gropius (1883-1969), Gründer und erster Direktor des Bauhauses, war einer der herausragendsten Meister der modernen Architektur. Er entwickelte eine Reihe von Entwürfen für Argentinien, von denen nur zwei Kleinhäuser am Stadtrand von Buenos Aires gebaut wurden. Diese –im Hinblick auf die gebauten Arbeiten– magere Bilanz spiegelt nicht die fließende Beziehung wider, die zwischen dem deutschen Meister und dem südamerikanischen Land aufgebaut wurde. Anfang der dreißiger Jahren fingen argentinische Fachzeitschriften an, seine architektonischen Werke und sein theoretisches Denken zu vermitteln, diejenigen einen wichtigen Einfluss auf die Architektur, das Design und den Städtebau dieses Landes während des 20. Jahrhunderts ausübten.

**Schlüsselwörter:** Walter Gropius; Argentinien; Architektur; Städtebau; Zeitschriften.

Walter Gropius fue una de las principales figuras que delinearon las características de la arquitectura, el urbanismo y el diseño del siglo XX, muchas de las cuales ejercen aún influencia en nuestros días. Si bien el arquitecto alemán solo visitó la Argentina en 1968, a partir de la década de 1930 estableció una fluida relación con este país, que se mantuvo con algunos altibajos hasta la fecha de su muerte.

Gropius nació en Berlín en 1883. En 1919, con una trayectoria profesional ya destacada, fundó la Bauhaus, de la que fue director hasta 1927. En esa fecha decidió abandonar la dirección de esta escuela de diseño, arte y arquitectura que ya se encontraba sólidamente establecida para concentrarse en otra de sus grandes preocupaciones: el urbanismo. Tuvo entonces una muy activa participación en los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), que tuvieron lugar a partir de 1928 y se ocuparon en sus primeras reuniones de la vivienda mínima y sus formas de agrupación. Gropius consideraba que los cambios en la estructura social y económica producidos por la revolución industrial determinaban la necesidad de nuevos tipos de vivienda para la clase obrera (Gropius, 1976a: 114). Para el CIAM, la problemática de la vivienda implicaba cuestiones cuantitativas pero también cualitativas, por lo que abogaba “por la introducción de dimensiones normativas y eficaces métodos de producción como paso previo a la racionalización de la industria de la construcción” (Frampton, 2007: 273).

A principios de los treinta, probablemente motivado por la crisis económica que atravesaba Alemania, Gropius decidió instalar en Buenos Aires una filial de su estudio. Contó para ello con la ayuda de su antiguo colaborador, el arquitecto Frank



Moller, que había participado entre 1929 y 1930 en el proyecto y la construcción de la Siedlung Dammerstock y quien se estableció en la Argentina en 1931 (Medina Warmburg, 2018: 51). Para difundir la trayectoria del maestro alemán y captar potenciales clientes, la obra de Gropius fue presentada en este país por su socio en un escueto artículo de diciembre de 1931 en la revista Nuestra Arquitectura (Moller, 1931: 173-177). Esta revista, dirigida por el ingeniero norteamericano Walter Hylton Scott, había comenzado a editarse un par de años antes y daba un importante lugar a la naciente arquitectura moderna en la Argentina (Ballent, 2004: 201). Ese fue el inicio de una intensa participación en este medio, que se prolongó durante toda la primera mitad de la década y que transmitió al ámbito local el pensamiento teórico y la obra de uno de los principales propulsores de la arquitectura y el urbanismo modernos.

En un artículo posterior, “Viviendas contemporáneas para empleados y obreros”, publicado en 1932 y firmado en forma conjunta por Gropius y Moller, se presentó la construcción en bloques altos en hilera en medio de amplios espacios verdes, tal como postulara Gropius en su ponencia al CIAM de 1930, una de cuyas imágenes –proyecto de bloques de viviendas para la urbanización de las márgenes de un río– abría el artículo en Nuestra Arquitectura. En este artículo se desarrolló la idea de los bloques constituidos por departamentos pequeños pero provistos “con todo el confort posible” y equipados con salas colectivas, piletas de natación, gimnasios y otras instalaciones comunes. La disposición en hileras, rodeadas de vastas áreas parqueadas, aseguraba la óptima iluminación y ventilación de cada unidad. La esquematización de las plantas y la simplificación y uniformización de los métodos y materiales constructivos debían ayudar al abaratamiento de la

construcción. En base a este marco teórico, los autores propusieron para la ciudad de Buenos Aires un anteproyecto para un conjunto de “casas de alto aisladas” en un terreno baldío sobre la costa del Río de la Plata, al norte del Puerto Nuevo, para ser habitadas por trabajadores portuarios (Gropius y Moller, 1932a: 423-427).

La dupla Gropius-Moller publicó ese mismo año otro artículo en el que insistía en la idea de que la reducción de los costos de producción solo se produciría mediante la construcción masiva de casas estándar, con la mayor tipificación de elementos producidos en serie. En esta publicación presentaron el prototipo de casa “Standard Gropius”, que este había desarrollado en Alemania. Se trataba de una vivienda de un dormitorio con posibilidad de ampliación, la cual debió adaptarse a la trama urbana porteña y a las condiciones técnicas locales, que le hicieron prescindir en el ejemplo propuesto para la Argentina de la idea de prefabricación (Gropius y Moller, 1932b: 69-73). En base a este modelo, el estudio construyó dos pequeñas viviendas en Florida, Provincia de Buenos Aires: la del Sr. Juan Specht –hoy demolida– y la de la Sra. de Harle Moore, que respondieron de forma estricta a los conceptos de vivienda mínima que Gropius estudiaba y desarrollaba desde fines de los veinte en Alemania (Gropius y Moller, 1932c: 168-173).

Gropius contó, además, con otro nexo para vincularse en la Argentina. Victoria Ocampo había conocido a Gropius en Berlín en 1930 y fue ella, a través de sus relaciones sociales, quien le procuró al estudio Gropius-Moller algunos de sus primeros encargos, como el ambicioso proyecto de una ciudad balnearia en Chapadmalal para la familia Martínez de Hoz (Medina

Warmburg, 2018: 50-52). Este fue publicado por la revista del Centro de Arquitectos, Constructores y Anexos en 1932. El proyecto incluía varias torres de hoteles, numerosas viviendas y un club náutico, pero no se concretó. Ocampo incluyó en Sur, la revista cultural por ella dirigida, la traducción de varios textos de Gropius, entre ellos un artículo sobre su teatro total en el primer número, aparecido en 1931, y otro titulado “La arquitectura funcional”, en 1936.

En abril de 1934, la revista Nuestra Arquitectura publicó la ponencia de Gropius presentada al CIAM de Bruselas bajo el título: “¿Conviene la edificación baja, mediana o alta?”. Los textos presentados por Gropius a estos congresos fueron de los más influyentes a nivel internacional y la recepción en la Argentina fue prácticamente contemporánea. Como señala Joaquín Medina Warmburg, el importantísimo papel que Gropius desempeñó en la renovación de la arquitectura y el urbanismo de la primera mitad del siglo XX no solo se sustentó en un conjunto de obras paradigmáticas, sino también en una serie de textos, entre los cuales se encuentran las ponencias presentadas a los CIAM de 1929 y 1930, que constituyeron “auténticos hitos en la constitución del ideario moderno” (Medina Warmburg, 2018: 21). Además de esta transmisión directa de los textos de Gropius, el ideario de la vanguardia germana encontró también una notable difusión a través de Wladimiro Acosta, arquitecto de origen ruso que se había establecido durante la década del veinte en Alemania y que se radicó en la Argentina a partir de la década del treinta. Acosta fue un activo colaborador de Nuestra Arquitectura, en la que publicó numerosos artículos en defensa de esta nueva forma de entender la arquitectura y la ciudad.

En 1934, Gropius también fue invitado a participar del número dedicado específicamente a la vivienda popular por la misma revista, para el que envió un artículo sobre la forma de proyectar barrios titulado “Grandes poblaciones”. El objetivo planteado para estas “poblaciones” fue asegurar las condiciones higiénicas y la tranquilidad de los habitantes, mediante la separación de las circulaciones peatonales de las vehiculares y el alejamiento de éstas de los bloques de vivienda, y una estricta separación de las diferentes funciones. Todos los ejemplos presentados coincidían en la disposición de bloques en hilera paralelos. El artículo de Gropius sobre las “grandes poblaciones” fue, sin duda, una importante referencia para los arquitectos Civit en el diseño del barrio de casas colectivas de Mendoza, actual barrio Cano.

Ese mismo año se disolvió el estudio Gropius-Moller. Durante la segunda mitad de la década del treinta, en las revistas argentinas ya no se incluyeron más textos de Gropius u otros arquitectos alemanes modernos, que se encontraban por entonces en un proceso de emigración desde la subida del nazismo al poder. Si bien Gropius no fue un perseguido político, no se sentía a gusto con el régimen nazi y prefirió abandonar Alemania en 1934 (Medina Warmburg, 2018: 58-59). Al igual que varios de los principales maestros de la Bauhaus, continuó su actividad profesional y docente en los Estados Unidos. A partir de los primeros años de la década del cuarenta comenzaron a publicarse sus nuevas obras y escritos producidos en suelo norteamericano.

En cuanto a la labor desarrollada por Gropius en la Bauhaus y las innovaciones pedagógicas allí planteadas, puede hablarse de una difusión tardía en la Argentina. En relación a la larga

década del treinta, Jorge Francisco Liernur sostiene que “la arquitectura argentina de este período fue absolutamente inmune a una experiencia decisiva como la que tuvo lugar en torno a la Bauhaus” (Liernur, 2008: 173). Recién en 1946 apareció en los medios especializados de este país la primera publicación sobre la escuela. Se trató de una serie de artículos aparecidos en la Revista de Arquitectura, editada por la Sociedad Central de Arquitectos y el Centro de Estudiantes de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (UBA). En “La teoría y la organización del Bauhaus”, traducción de un texto escrito por Walter Gropius en 1923, se describen los principios que guiaron la fundación de la escuela y la novedad de su plan de estudios, que implicó una revolucionaria forma de enseñar la arquitectura y el diseño. En estos artículos aparecidos en la Revista de Arquitectura se mostró con detalle el moderno edificio proyectado por Gropius en Dessau en 1925, así como las casas para los maestros de la Bauhaus y los trabajos de los alumnos en los distintos talleres en los que se desarrollaba el aprendizaje. Esto se produjo en el contexto de renovación de los planes de estudio que llevaron a cabo las escuelas de arquitectura en la Argentina desde mediados de los años cuarenta, cuando muchas se transformaron en facultades y lograron la plena autonomía de otras disciplinas técnicas, a la vez que significó la crisis del tradicional sistema de formación Beaux-Arts.

Con motivo de este interés por la escuela alemana, en 1947 Marcel Breuer, alumno y posteriormente maestro de la Bauhaus, que había acompañado a Gropius en su emigración a los Estados Unidos —específicamente a la Universidad de Harvard, Cambridge, en donde continuaron trabajando juntos—, fue invitado a dar cursos en la Facultad de

Arquitectura de la UBA. Aprovechando la visita de Breuer a la Argentina, los desarrolladores de un loteo en Playa Serena, en Mar del Plata, le encargaron el diseño de un parador. Breuer desarrolló este proyecto junto con los arquitectos argentinos Carlos Coire y Eduardo Catalano. El parador Ariston se construyó en 1948 en un lapso de dos meses. Si bien es un edificio pequeño, se trata de una interesante estructura de hormigón con importantes voladizos. En la actualidad, lamentablemente, se encuentra en muy mal estado de conservación.

En la década del cincuenta, la editorial Nueva Visión, surgida a partir de la revista homónima fundada por Tomás Maldonado con la intención de producir una renovación integral de las artes, impulsó una serie de proyectos para difundir el ideario de la Bauhaus, entre ellos estuvo la intención de publicar la serie completa de los Bauhausbücher, que no prosperó. Fue Ediciones Infinito, escindida de Nueva Visión, quien publicó en 1958 una antología de artículos de Gropius con el título: *Arquitectura y planeamiento*. En 1956, ediciones La Isla había editado en Buenos Aires por primera vez en lengua castellana su libro: *Alcances de la arquitectura integral*, también una recopilación de artículos, escritos a lo largo de su carrera en Alemania, Inglaterra y los Estados Unidos, el cual “tuvo gran difusión y eco en la enseñanza” (Fallace, 2010: 123). Las revistas especializadas, como *Nuestra Arquitectura* y la *Revista de Arquitectura*, continuaron publicando durante los cincuenta y sesenta artículos firmados por Gropius, aunque de forma más esporádica y no con tanta intensidad como había ocurrido en los primeros treinta y –aunque en desfasaje con la producción original– a mediados de los cuarenta.

En 1968, el gobierno alemán encargó a Gropius el proyecto para el nuevo edificio de su embajada en Buenos Aires. Se designó como colaborador de proyecto y futuro director técnico de la obra al arquitecto argentino Amancio Williams (Crispiani, 2004: 129). Con motivo de este trabajo, Gropius viajó a la Argentina ese año, es decir un año antes de su muerte. La ubicación prevista para la embajada fue la plaza Alemania, sobre avenida Libertador, en pleno barrio de Palermo. Para no restar demasiada superficie verde a la plaza con edificaciones –y a semejanza de lo planteado por Clorindo Testa para la Biblioteca Nacional–, los proyectistas decidieron ubicar los espacios administrativos por debajo del nivel del terreno y elevar la residencia del embajador a diez metros de altura, sostenida por columnas de hormigón. Finalmente, la municipalidad porteña desistió de donar ese espacio público para la construcción de la embajada y este proyecto no se concretó.

En conclusión, como resultado de una relación de varias décadas de duración, el legado tangible de Gropius en la Argentina es modesto: sólo construyó dos pequeñas obras en las afueras de la ciudad de Buenos Aires. Realizó para este país, sin embargo, algunos proyectos de características muy interesantes que lamentablemente no se concretaron y que habrían constituido un valioso aporte al patrimonio arquitectónico argentino. Pero fue sin duda muy superior el legado intangible. A través de las numerosas publicaciones de sus textos en distintos medios locales, se llevó a cabo la transmisión de su pensamiento y su obra, que influyeron notablemente a lo largo de buena parte del siglo XX en los campos del urbanismo, el diseño y la arquitectura en la Argentina.

## Bibliografía

BALLENT, Anahí, "Nuestra Arquitectura". En LIERNUR, Jorge Francisco/ ALIATA, Fernando (eds.), Diccionario de Arquitectura en la Argentina. T. i-n. Buenos Aires: AGEA, 2004. pp.201-205.

CRISPIANI, Alejandro, "Gropius, Walter". En LIERNUR, Jorge Francisco/ ALIATA, Fernando (eds.), Diccionario de Arquitectura en la Argentina. T. e-h Buenos Aires: AGEA, 2004. pp.128-129.

FALLACE, Magdalena, Alemanes en la arquitectura argentina = Deutsch Architektur in

Argentinien. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, 2010.

FRAMPTON, Kenneth, Historia crítica de la arquitectura moderna. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

GROPIUS, Walter, "Conviene la edificación baja, mediana o alta?". En: Nuestra Arquitectura. 57 (1934): pp. 301-310.

-----, "Grandes poblaciones". En: Nuestra Arquitectura no. 62 (09/1934), pp. 63-76.

-----, "La teoría y la organización del Bauhaus". En: Revista de Arquitectura 307 (1946): pp. 289-290, 308 (1946), pp. 326-329, 309 (1946), pp. 367-371, 312 (1946), pp. 492-496.

-----, "Los fundamentos sociológicos de la vivienda mínima (para la población obrera de la ciudad)". En: AYMUNINO, Carlo (ed.). La vivienda racional. Ponencias de los congresos CIAM 1929-1930. Barcelona: Gustavo Gili, 1976. pp. 114-125.

-----, "¿Construcción baja, media o alta?". En AYMUNINO, Carlo (ed.), La vivienda racional. Ponencias de los congresos CIAM 1929-1930. Barcelona: Gustavo Gili, 1976. pp. 211-232.

GROPIUS, Walter/ MOLLER, Frank, "Viviendas contemporáneas para empleados y obreros". En: Nuestra Arquitectura. 35 (1932): pp. 423-427.

-----, "Abaratamiento de las viviendas". En: Nuestra Arquitectura. 38 (1932): pp. 69-73.

-----, "Dos casas económicas en Florida". En: Nuestra Arquitectura. 41 (1932): pp. 168-173.



LIERNUR, Jorge Francisco, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2008.

MEDINA WARMBURG, Joaquín (ed.), *Walter Gropius, proclamas de modernidad: escritos y conferencias, 1908-1934*. Barcelona: Reverté, 2018.

MOLLER, Frank, "La arquitectura moderna en Alemania". En: *Nuestra Arquitectura*. 28 (1931): pp. 173-177.

# EL ESPÍRITU DE LA BAUHAUS EN LA OBRA DE LOS HERMANOS CIVIT<sup>1</sup>

The spirit of the Bauhaus in the work of the  
Civit brothers

**Alberto Lucchesi**

Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño

Universidad de Mendoza

albertolucchesi@gmail.com

## **Resumen**

En la producción arquitectónica de finales de los años 30 en Mendoza, la búsqueda de los rastros de la presencia de la Bauhaus se hace más difícil que en los países europeos, porque no tenemos certezas documentales al respecto. No obstante, podemos asegurar que en 1928, los hermanos Manuel y Arturo Civit, ya graduados como arquitectos en la

---

<sup>1</sup> Ponencia presentada en las "18 Jornadas Universitarias de Literatura en Lengua Alemana" FFL-UNCuyo, marzo de 2019.

UBA, realizaron un viaje iniciático a Europa y tomaron contacto con el corazón del Movimiento Moderno.

**Palabras clave:** Bauhaus; movimiento moderno; arquitectura moderna; crítica; instituciones.

## **Abstract**

In the architectural production of the late 1930s in Mendoza, the search for traces of the presence of the Bauhaus is made more difficult than in European countries, because we have no documentary certainly about it. However, we can assure that in 1928, the brothers Manuel and Arturo Civit, already graduated as architects in the UBA, took an initiation trip to Europe and made contact with the heart of the Modern Movement.

**Keywords:** Bauhaus; modern movement; modern architecture; criticism; institutions.

No hay que buscar aquí el Bauhaus a través de un modelo replicado sino a través de las traducciones de las ideas de avanzada de sus pensadores, de los intercambios de artistas y profesionales que vivieron una experiencia en la escuela original, pero por sobre todo en las transferencias del modo de pensamiento de la cultura bauhausiana en torno al “diseño integral” en el proyecto arquitectónico moderno.

Mariana Fiorito. Arquitecta

Esta frase conclusiva, tomada de una nota periodística de la arquitecta Mariana Fiorito sobre la presencia de la Bauhaus en la Argentina, ha servido para iniciar una aproximación crítica a la arquitectura moderna en Mendoza, que intentaremos asociar a la heroica y legendaria escuela alemana.

Según lo citado, no debemos buscar ansiosamente **réplicas** sino prestar atención a **reinterpretaciones**, a **procesos de elaboración** de bases europeas que llegaron al país, junto con **voceros y personajes** en diáspora, que abandonaban Europa, nos dice Fiorito, planteando un enfoque claro de la situación.

Esto que propone, recuerda otras nociones indispensables dentro la crítica en arquitectura, como son las **actitudes independientes** de ciertos maestros arquitectos argentinos frente a los postulados de la arquitectura moderna; la mirada crítica que forjó Marina Waisman para **interpretar la arquitectura latinoamericana** o la fuerte influencia del **poder político** sobre la arquitectura, que ha propuesto Francisco Liernur, entre otros autores.

En la producción arquitectónica de finales de los años 30 en Mendoza, la búsqueda de los rastros de la presencia de la Bauhaus se hace más difícil que en los países europeos, porque no tenemos certezas documentales al respecto. No obstante, y para comenzar este análisis, podemos asegurar que en 1928, los hermanos Manuel y Arturo Civit, ya graduados como arquitectos en la UBA, realizaron un viaje iniciático a Europa como acostumbraban los profesionales nobles de familias acomodadas. A partir de esta certeza, no estamos seguros que los hermanos Civit hayan asistido o tan siquiera visitado la Bauhaus en Alemania, hayan tomado contacto con Walter Gropius o aún participado del primer Congreso Internacional

de Arquitectura Moderna, que se estaba realizando durante ese mismo año, en la ciudad suiza de La Sarraz. No hay más comentarios documentados al respecto, que su viaje de un año por Europa y de sus también supuestos “contactos con la vanguardia”.

Al retorno de ese viaje y pasados algunos años, expandieron sus carreras profesionales nada menos que en las oficinas de la entonces Dirección Provincial de Arquitectura, durante los gobiernos de Guillermo Cano (1935-1938) y de Corominas Segura (1938-1941). Ambas gestiones estuvieron marcadamente interesadas en impulsar la provincia en la región, emprendiendo una modernización integral en variados los aspectos, especialmente la educación, la salud, las instituciones civiles y la vivienda. El objeto final de estas gestiones fue la idea de posicionar a Mendoza como cabecera de la región cuyana (Roig Arturo y otros, 2004).

Coincidieron de esta manera con equivalentes y convergentes miradas progresistas, dos arquitectos deslumbrados por la arquitectura moderna europea y un equipo político empeñado en la modernización integral de la provincia. La arquitectura, en este caso, resultó ser el instrumento de representación del poder político del período que se materializó en abundante obra pública y que constituyó desde la mirada histórica que podemos hacer hoy, la “imagen progresista” de las gestiones Cano y Corominas Segura.

Esa renovación político institucional debía tener una fisonomía progresista además de renovadora y fue la arquitectura moderna que los Civit experimentaron en Europa, la que configuró la imagen de los nuevos edificios de las instituciones. Por eso, en el título hablamos del espíritu de la Bauhaus y

suponemos una influencia todavía no comprobada pero sí percibida en los enfoques tipológicos, tecnológicos y formales de la arquitectura de finales de la década del 30, que como dice el encabezado de Fiorito, tienen una “integralidad” indiscutiblemente moderna. Por lo tanto, es posible que la agitada, radicalizada y desde siempre perseguida Bauhaus, en esos años dirigida por el impetuoso Hannes Meyer, haya influenciado a los Civit con los estrictos cánones de la “Nueva Objetividad” y su enfoque intensivo e integral del diseño, basado en las necesidades básicas del usuario y especialmente, del usuario más carenciado (Frampton, 1993).

Pero también los puede haber influenciado el desarrollo del primer Congreso Internacional de Arquitectura Moderna como ya dijimos en La Sarraz, en el que el tema central fue el aprovechamiento ordenado y colectivo del suelo, las tipologías experimentales de vivienda mínima y los modelos de trazados urbanos propuestos en los Siedlungen alemanes, con abundantes ejemplos concretados. Lo fue sin duda, la presencia de Le Corbusier en el universo de la arquitectura moderna y en la esencia de los CIAM y también de otros maestros que los hermanos Civit pudieron conocer en su viaje como Walter Gropius, los artistas holandeses de De Stijl o los maestros de las vanguardias que todavía persistían en Europa. Habrá habido otras fuentes inspiradoras disponibles en aquella Europa de 1928, quizá Alemania fue el país más representativo. Sin duda, correspondería también, indagar todas las posibles fuentes de inspiración más allá de la pregnante fuerza de la “Casa de la Construcción”.

El hecho fáctico inmediato que nos debe servir como verificación del espíritu de la Bauhaus, lo constituye la

arquitectura en Mendoza con su presencia documental ineludible y la lectura crítica que nos debemos sobre ella y el contexto de ese pasado. Las conjeturas e hipótesis llevan a canales de investigación que pueden conducir al conocimiento sobre la Bauhaus en Mendoza. Por ahora y para este breve ensayo, apenas referimos y llamamos la atención sobre algunos edificios emblemáticos de los hermanos Civit, como El **Hospital Central**, (Fig. 1) y sus escaleras vidriadas en las aristas del cuerpo central; los aires navales de **Playas Serranas** (Fig. 2) en eterno diálogo con el lago del Parque San Martín, replicando las relaciones entre los navíos y los embarcaderos del “yacht style”; las escuelas **Justo José de Urquiza** y su gemela **Videla Correas** (Fig. 3), como planteos de “edificios modelo” con funcionalidades complejas y estandarizadas para un plan de educación con propuesta renovadora; las entonces **Sedes municipales** en General Alvear, Rivadavia o Junín (Fig. 4), como símbolos progresistas de las instituciones públicas departamentales; el **Barrio Cano** (Fig. 5) como ensayo práctico de un nuevo y “moderno” modelo de trazado urbano y convivencia social, inspirado en los Siedlungen alemanes; además de las innumerables casas particulares que proyectaron para prominentes familias de la Mendoza de entonces.

Además de esa obra institucional emblemática debe considerarse también la de los colegas contemporáneos, que quizá abrevaron del movimiento Moderno en otras circunstancias y a los arquitectos jóvenes que encontraron inspiración para sus proyectos en la obra de los Civit. Y más allá de estos seguidores, la corriente de inspiración que alcanzó a constructores, frentistas y otros realizadores artesanos, que no eran específicamente arquitectos pero que contribuyeron a la

producción arquitectónica modesta y a expandir el “estilo moderno”, sin conocer siquiera qué era la Bauhaus.

Pero sin hacer desmedido este texto, es tarea de la investigación hablar de toda una producción emparentada por ese espíritu resumido en los rasgos formales del racionalismo alemán, obsesionado con la abstracción reductiva, la tecnología de los nuevos materiales como el hormigón y el acero, la organización funcionalista y eficiente de los proyectos y las propuestas urbanísticas colectivas y renovadoras.

Mensajes encriptados en cada uno de los ejemplos que se han mencionado, que refieren y remiten a la Bauhaus de manera bastante directa. Claves funcionales, formales y tecnológicas que abren preguntas más que conclusiones pero que se mantienen unidas a esa noción y espíritu de “diseño integral”, que rescatamos de la cita inicial de la arquitecta Fiorito.

Un espíritu no explícito e invisible por momentos, que podemos descubrir en algún barandal de tubos de acero; en algún volumen puro y blanco que se contrasta con otro vidriado y transparente; en habitaciones de dimensiones previstas para garantizar una vida higiénica y saludable, combinada con orientaciones precisas que garantizan la luz y el aire a cada unidad funcional; en mobiliarios fabricados especialmente para las distintas actividades humanas; en artefactos diseñados para cada espacio de uso; en edificios íntegramente proyectados para una función específica; en conjuntos de viviendas de variadas tipologías y para distintos estratos sociales.

Ese espíritu del que hablamos, aunque sutil, tal vez es más explícito de lo que creemos y por eso mismo, nos debemos la



tarea de visibilizarlo y hacerlo accesible al conocimiento. En definitiva, confirmar de manera categórica y documental, la presencia de la Bauhaus en la arquitectura moderna en Mendoza.

## Imágenes



Fig. 1.- Hospital Central. Foto del autor



Fig. 2.- Playas Serranas. Foto del autor

EL ESPÍRITU DE LA BAUHAUS EN LA OBRA DE LOS HERMANOS CIVIT



Fig. 3.- Escuela Videla Correa. Foto del autor



Fig. 4.- Comisaría de General Alvear. Foto del autor



Fig. 5.- Barrio Cano. Imagen de Mendoza antigua.

<https://mendozantigua.blogspot.com/2017/05/inauguracion-de-las-casas-colectivas.html>. 6/2019

## Bibliografía

FIORITO Mariana, "Bauhaus en Argentina: traducción y recreación de un concepto", 15 de jun. 2018. <[https://www.clarin.com/revista-enie/ideas/bauhaus-argentina-traducion-recreacion-concepto\\_0\\_B1emI5ZZQ.html](https://www.clarin.com/revista-enie/ideas/bauhaus-argentina-traducion-recreacion-concepto_0_B1emI5ZZQ.html)>.

RAFFA Cecilia, "La vanguardia racionalista en Mendoza. La obra de los arquitectos Manuel y Arturo Civit". En: *Revista de Historia de América*. 139 (2008): pp.181-205.

ROIG Arturo y otros, *Mendoza a través de su historia*. Mendoza: Caviarbleu, 2004.

FRAMPTON Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gili, 1993.

LIERNUR Jorge Francisco, *La arquitectura en la Argentina del S XX: la construcción de la modernidad*. Buenos Aires: FNA, 2008.

# BAUHAUS Y CULTURA MATERIAL: TEMATIZAR LA TÉCNICA

Bauhaus and Cultural Material. Thematize  
the technique

**Daniel Gelardi**

Dirección de Investigación  
Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño  
Universidad de Mendoza  
daniel.gelardi@um.edu.ar

**Alfredo Hoop**

Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño  
Universidad de Congreso

## **Resumen**

El presente trabajo es el resultado de tematizar la producción técnica como problema de la Bauhaus. El análisis realizado atraviesa dos de las acciones fundamentales de la escuela. Una es la transferencia del conocimiento de la actividad artística a la producción industrial y la otra es el interés de los modos técnicos de reproducción en el marco de la modernización social.

Para ello el tema expuesto replica la crítica de la reproductividad técnica en la época en que Walter Benjamin reavivó este problema. A partir de este extemporal ensayo de 1935, el mismo será el marco de observación para asumir la influencia que tuvo la Bauhaus respecto de la reforma social y cultural junto con la trascendencia en el mundo del arte y la técnica.

El tema de la técnica tratado en el artículo remite a los medios utilizados por el hombre para fines culturales frente a dos cuestionamientos abordados por Gilbert Simondón. Uno es la controvertida relación entre el recelo destructivo de la misma y la esperanza de transformación, adaptación y evolución de la humanidad en la tecnificación. El otro, es la paradoja entre la recepción Bauhaus como inspiración para una nueva estética o como el resultado de una nueva base de producción técnica. Finalmente, la oportunidad se presta para reconsiderar los procesos de racionalización de la arquitectura y el papel que tuvo en el contexto de la cultura material heredada.

**Palabras clave:** cultura material; técnica; estética; forma; materialidad.

## **Abstract**

The present study is the result of thematizing the technical production as a problem of the Bauhaus. This analysis goes through two fundamental actions of this school. One is the transfer of the knowledge of artistic activity to the industrial production; the other is the interest in the technical ways of the reproduction, in the framework of social modernization.

To that end, the exposed subject resumes the criticism of the technical reproductivity from the times Walter Benjamin revived this problem. This untimely essay from 1935 will be the frame of observation to assume the influence of the Bauhaus to the social and cultural reform, together with its relevance in the world of art and technique.

The subject of technique dealt with in the article, refers to the means used by men for cultural purposes, in the face of two questions tackled by Gilbert Simondon. One is the controversial relationship between its destructive apprehension, and the hope of transformation, adaptation and evolution of humanity in modernization. The other is the paradox between the Bauhaus reception as an inspiration for a new aesthetic, or as the result of a new base of technical production.

Finally, this is an opportunity to reconsider the processes of rationalization of architecture and the role it played in the context of the inherited material culture.

**Key words:** material culture; technique; aesthetics; form; materiality.

Sobre la base de discusión que plantea la técnica en la época de la reproductividad en el siglo XX, rige un análisis crítico a partir del marco histórico social que abordaron los conflictos emergentes entre el arte moderno y la sociedad. Si bien aquí nos limitaremos a esquematizar el pensamiento de algunos importantes referentes, el principal en este caso es Walter Benjamin. Como miembro tenso del Instituto de Investigación

Social conocido como Escuela de Frankfort, junto con Theodor Adorno y Max Horkheimer, estos últimos creadores de la teoría crítica, se remontan las investigaciones sobre teorías sociales y políticas que en el tiempo decantan en la teoría de la acción comunicativa de Jürgen Habermas. Pero sobre la base de discusión, anclar la teoría de la arquitectura en el marco de la controvertida Teoría Estética de Adorno (Adorno, 1970) constituye un campo de observación propicio para dilucidar los problemas de racionalización entre el arte y la industria cultural. En relación a la temática tratada, es Benjamín quien plantea la necesidad del vínculo entre el arte y la reproducción técnica del modo industrial en coincidencia con el desafío que previamente se proponen los fundadores de la Bauhaus. Por otro lado, el rol del arte y la arquitectura respecto de los procesos de racionalización de la denominada modernización social, cultural y política, además de las condiciones de vida del mundo técnico-científico y su transformación en la vida pública de las sociedades occidentales, que recoge Habermas en un conciso ensayo de 1982 (Habermas, 1985: 13-39) pone de manifiesto lo que para la Bauhaus fue la necesidad de definición del estilo de vida de la sociedad del siglo XX.

Este esquema no pretende resumir el planteo de la Bauhaus respecto de las formas de percepción del pensamiento materialista revolucionario de la época y las formas de configuración del espacio vital que la crítica imaginaba. Más bien, tratándose de la temática de la técnica, se limita a considerar el compromiso histórico que hubo de conducir a la tecnificación, incluyendo por nuestra parte el rol del arte arquitectónico, en la construcción social y las consecuencias en que declina cuando se trata de la influencia que ha ejercido en

el campo de la disciplina transferido a un entorno discrecional como el nuestro.

Para ello, tomaremos dos casos como testigo para exponer la forma en que es posible la arquitectura como teoría de medios y relaciones espaciales, así como técnica ambiental frente a la reproductividad técnica. Uno representa la afirmación del arte arquitectónico y el diseño frente al desarrollo y proceso de modernización. Al respecto, forma parte de este análisis el acontecimiento sin precedentes que se dio lugar a la Feria de América realizada en Mendoza en 1954 (Quiroga, 2012). Figura 1.

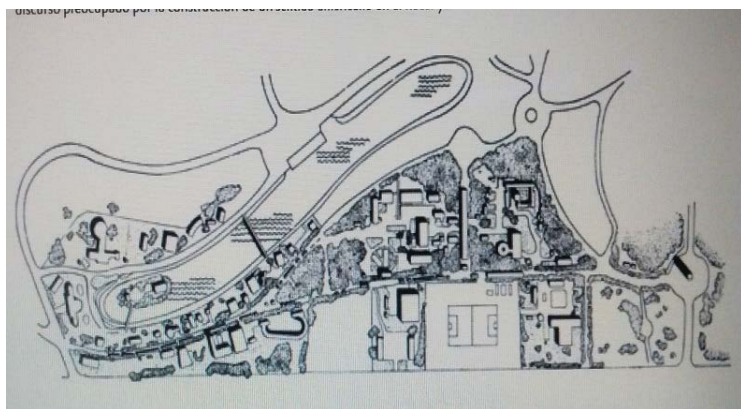


Figura 1. Planimetría Feria de América. Prado de Parque General San Marín. Mendoza.

El segundo caso aporta la posibilidad de confrontar la bipolar recepción Bauhaus en nuestro contexto. A saber; por un lado, como oficio técnico académico determinado estéticamente. Por otro, como oficio artístico de la reproductividad técnica de la construcción. En este caso, nos apropiamos del denominado



edificio Óptica Duci, que hace esquina en 9 de julio y Espejo en la Cdad. de Mendoza. Figura 2.



Figura 2. Edificio Óptica Duci –aq. Marco Tauil Espejo 210 Mendoza

En función de estos dos testigos, se abre la posibilidad de observar parte de la red de relaciones en la cual está inserta la problemática de la producción técnica en el manifiesto Bauhaus. Además, es posible confrontar las hipótesis que alternan entre lo que para uno de los casos son problemas formales del campo expresivo y para el otro es un problema constituyente de mundos vitales.

## La base Bauhaus

En las formulaciones principales del manifiesto Bauhaus que Walter Gropius escribe en 1925 encontramos un punto de partida para someter a discusión la temática de la técnica, la reproductividad técnica y el papel del arte y el diseño en la modernización social.

Gropius manifiesta lo siguiente:

“[...] la Bauhaus intenta ser parte del desarrollo actual habitacional, desde los sencillos objetos domésticos hasta la casa habitacional completa.

Con la convicción de que la casa y los objetos domésticos deben mantener entre ellos una relación coherente, el Bauhaus trata de encontrar, con un trabajo experimental sistemático de carácter teórico y práctico (tanto del campo formal, como en el técnico y en el económico), la forma de cada objeto desde sus funciones y desde sus condiciones naturales”. (Maldonado, 2002: 243-246)

Continúa diciendo, “se buscará lograr el contacto permanente con la técnica progresiva, con la invención de nuevos materiales y de nuevas estructuras, para ‘decidir’ funcionalmente el destino del ambiente vital constituido por máquinas, medios infraestructurales y transporte”.

Como podemos ver, el propósito que emana de estos objetivos es crear modelos típicos que satisfagan exigencias económicas, así como técnicas y formales. La tensión decisiva estriba en superar el historicismo académico artístico, el decadente decorativismo y la ausencia de interés estético en los objetos industriales. Para ello la Escuela se propone la transformación del aparato productivo industrial en fuerzas de relaciones

estéticas de producción capaz de utilidad y sencillez en términos morfológicos. Pero la idea más elevada está dada en encontrar en la nueva técnica el estilo para la sociedad moderna del siglo XX. Es decir, un modo de existencia social que no esté ligado al carácter objetivo de su tecnicidad sino el modo de existencia técnico correspondiente al universo social (Simondon, 2014).

En este sentido, la acogida de la tecnicidad en el universo social que Gilbert Simondon estudió respecto del modo de existencia de los objetos técnicos, guarda el contraste entre la operación técnica de producción de la modernización y las representaciones, actitudes, modos y usos del sistema social que forman. Dicho de otro modo, una cosa es el modo técnico de reproductividad de artefactos y objetos que la industrialización opera, y otra es la experiencia en el mundo que la modernidad abre con el proceso de racionalización y el arte en nombre de consumir el principio de estetización respecto de la reconfiguración del mundo social por medio de la técnica.

Para llevar a cabo la mediación que involucra al objeto técnico y su modo de producción respecto de su propia presencia y transmisión cultural que se cristalizan en la actividad humana, la Bauhaus se propone una pedagogía de la tecnicidad moderna. Es decir, la idea de una cultura material necesaria que se gesta en torno a un sistema de aprendizaje y de investigación que garantice previamente y asegure anticipadamente sus condiciones de posibilidad (Maldonado, 2002).

Al detenemos en este aspecto cognoscitivo de la Escuela, observamos con relativa precisión el juego de intercambio de

conocimientos objetivos transmisibles del campo de la producción técnica al campo artístico y de este al campo de la reproducción técnica. Este particular mecanismo de intercambio de saberes implica más que el aprendizaje de ciertas técnicas de transformación, el aprendizaje de ciertas condiciones culturales. Es decir, que la Bauhaus se convierte en un laboratorio de experimentación orientada funcionalmente a las transformaciones del medio a la medida del hombre y sus necesidades.

Este mecanismo de traspaso entre dos diferentes tipos de conocimiento tiene por objeto entablar el entrelazamiento del contenido de la actividad artística con la necesidad práctica para definir un perfil de conciencia estética objetiva. En este sentido, el contenido objetivo transmisible de la actividad artística permanece bajo las reglas de los procedimientos tradicionales del oficio, mientras que el conocimiento objetivo de la producción técnica de bienes en general sigue las reglas de la ciencia. Pero en el juego dialéctico, las revoluciones productivas para la transformación de la materia prometen alterar el medio de tal manera que el retorno afecte culturalmente a la dimensión colectiva. En este caso, la Bauhaus sería un sistema de referencia categórico para la reformulación de la cultura material.

En efecto, si se le otorga a la técnica su carácter constituyente proveniente del arte, en las obras ligadas a una finalidad, como la arquitectura en este caso, la alternativa dialéctica que rige los procedimientos constructivos tensa la configuración funcional por sobre la tecnología sin agotar la configuración formal en la factibilidad. La forma condensada históricamente procede de la propia objetividad estética separada de la

utilidad y proporciona unidad orgánica a la técnica. Como dice Adorno, las obras de arte ligadas a una finalidad, a diferencia de las obras de arte sin finalidad, dependen de poder conferir finalidad al contenido condensado en la forma técnica (Adorno, 1970:86). Si bien se entiende aquí a la forma estética como el sistema de orden de los elementos componentes de la obra, el contenido hace referencia a la coherencia que determina a la forma.

Por lo tanto, en el campo de los objetos de la reproducción técnica, la ciencia es aplicada a los procedimientos y la acción se dirige hacia un encadenamiento de transformaciones prácticas, mientras que en el campo de la actividad artística, el saber establece su supremacía en el hacer y la función técnica acuerda con las relaciones estéticas de producción.

Respecto de la receptividad de la producción pensada de esta manera, lo central radica en que la recepción de los objetos reproducidos técnicamente es a través de su uso, mientras que en el campo de la actividad artística la recepción es estéticamente objetiva. Sin embargo, el juego de ambos modos suscita nuevas adaptaciones y generan nuevas necesidades; pero lo decisivo no está en la novedad, sino en la capacidad artística de superar la instancia expresiva intencional. Como lo demuestra la arquitectura según Adorno; mientras intenta trascender las formas funcionales y la adaptación general, sin caer necesariamente en la fantasía formal, en el arte y la arquitectura moderna, consciente del sentido epocal frente a la industria cultural y la vida social mercantilizada, la expresión está ligada a la técnica por ser el medio para realizar la obra basada en el montaje (Adorno, 1970:66).

En consecuencia, la técnica aparece asignada al potencial del procedimiento artístico respecto de la ejecución y sin dejar fuera los procesos tecnológicos, es capaz de construir una reflexión autocrítica desintegrada de la apariencia expresiva, a favor de una producción como afirmación objetiva de su carácter estético. Más bien es la coherencia, según el prototipo funcionalista de la arquitectura, capaz de llevar a la construcción al punto tal que a partir de sus fines los representa como su contenido.

A propósito del manifiesto Bauhaus en lograr un contacto permanente entre la técnica progresiva y definir funcionalmente el ambiente vital, este dilema de transmisión entre campos operantes es similar al dilema de la transmisión de sentido, valores y representaciones del objeto gestado y producido técnicamente inserto ahora en el mundo social. Es decir que independientemente respecto las acciones de producción, el componente de aprehensión del objeto técnico implica la conciliación entre el campo artístico y el campo de la reproducción técnica trasladando el arte a la vida común cotidiana.

Ahora bien, según hemos recorrido hasta aquí, en este proceso de aprehensión particular entre arte y técnica que implica a la vez transformación, evolución y adaptación, algunos estudios sobre la realidad técnica y sobre teorías estéticas, otorgan importantes formulaciones sobre todo en el campo de lo social o en el campo de las artes. Sin embargo, otorgan importancia decisiva al campo arquitectónico en el cual suceden al menos dos circunstancias fundamentales a destacar. Por un lado, las técnicas juegan un papel entrelazado en un único proceso de conocimiento, de producción y de recepción. En este sentido,

una aproximación de la construcción al campo artístico además de señalar algo más que la doble mediación respecto de la determinante función útil que debe garantizar la obra y la vinculación que tiene respecto al contexto o medio en que se inserta, sitúa la técnica de producción mediada por el proceso preventivo teórico, técnico y práctico artístico vinculado al proyecto. Mientras que en el proceso de construcción de la obra, el conocimiento de la ciencia y la tecnología le sirven al acto fáctico del fenómeno de montaje.

Si bien la obra tiene carácter único, irrepetible y duradero, las técnicas involucran la reproductividad de la industrialización en los elementos que la componen. Pero además, dentro del sistema de funciones y necesidades que la componen hay en cierta medida gestos que expresan su propia autojustificación.

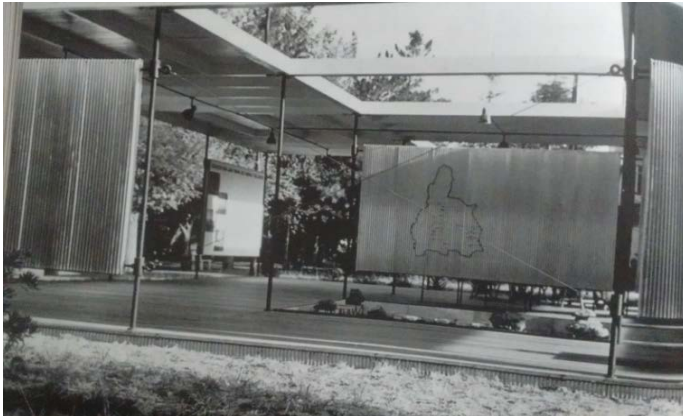
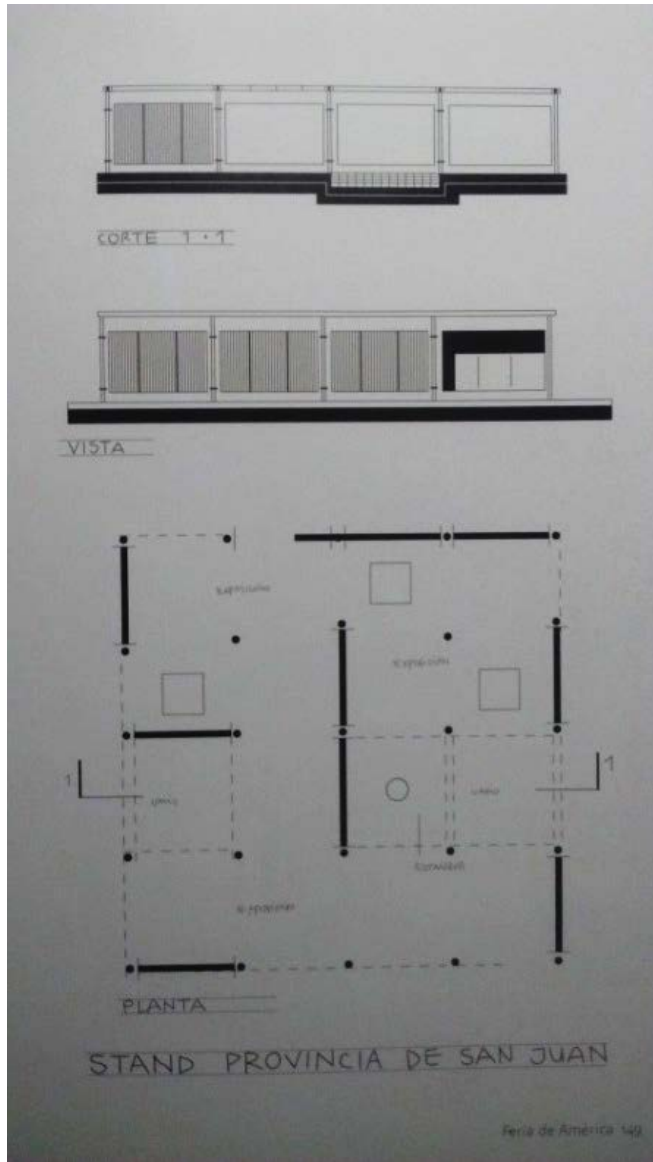


Figura 3. Las imágenes muestran el proyecto y la construcción del Estand de la prov. de San Juan para la Feria de América. Mendoza 1954

BAUHAUS Y CULTURA MATERIAL: TEMATIZAR LA TÉCNICA





La obra arquitectónica surge a partir de un montaje previo en el cual intervienen gremios de especialistas, técnicos e ingenieros los cuales están en condiciones de intervenir en el dominio del oficio técnico transmisible al campo de la actividad artística. Como dispositivo pendular de selección de regímenes entre gremios de operarios y sistemas tecnológicos, el acto de concepción arquitectónica se juega en un único proceso de conocimiento que entrelaza la producción y la construcción que la obra propone constituyéndose y reconstituyéndose de manera singular. A modo de ejemplo, cabe siempre considerar que antes que la construcción edilicia hay un proceso de gestación proyectual que además, representa anticipativamente el modo constructivo así como el problema formal de los procedimientos. Las figuras a continuación son elocuentes al respecto.

El principio de construcción a diferencia del principio de montaje trae aparejado una cierta coherencia racional afectada por un proceso constantemente mediado por regímenes de operaciones y cálculos cuya lógica causal se transfiere del conocimiento del objetivo preciso. Además, el concepto de construcción, abstraído del concepto de composición que expresa mejor el sentido de integración material y formal, cumple con la necesidad de conjugar la estructura de la arquitectura y los medios técnicos disponibles para interpretarla adecuadamente. En este sentido, la arquitectura parece limitarse de la subjetividad estética y alejarse de lo contingente porque tanto técnicamente como materialmente resulta de momentos estrictamente neutrales mediado por procesos cognitivos. Por lo tanto, estos principios que imponen una síntesis esquemática y una correcta reducción progresiva de sus elementos conforme a la

trascendental abstracción y claridad certera de sus formas finales, toman relevancia en relación a la reflexión sobre los procedimientos técnicos. Es decir que renunciando al momento de encantamiento de la apariencia sensual, se exige superar los medios ligados a fines ofreciendo una tecnología cultural, según Adorno, y la doctrina de la abstracción como lenguaje legítimo de la ley formal del arte.

Lo que aquí podemos observar es cómo la confrontación formal y material implica en la arquitectura una transformación cualitativa de la tecnicidad vinculada a la relación objetiva entre sus elementos y el medio. Transformación que supone una captura de los límites de la extensión del dominio de la realidad en el que tiende a coincidir la forma y el contenido, es decir, la expresión de la construcción.

Además, según este modo de producción ligado a la utilidad, el contenido pleno de su carácter formal y material, en lo estrictamente estético, no responde al motivo de salir del ámbito de los fines prácticos sino a la primacía de lo constructivo donde la técnica ya no es un medio sino es un modo que expresa la acción tanto del hecho como del hacer. Lo que dice Adorno al respecto, se trata de una auténtica alternativa racional posible para un pensamiento arquitectónico sobre la construcción (Adorno, 1970: 282-284). Así entonces, como resultado de las conquistas de la técnica moderna, el proceso de racionalización va unido a la reflexión sobre los procedimientos técnicos.

En este sentido, la Bauhaus se convierte en un caldo de investigación para salvar la brecha entre la utilidad de los objetos técnicos entregado a la producción y al consumo y el

reconocimiento de la objetividad estética contrariamente. Para ello se hace necesario enfocar la configuración de las nuevas técnicas y la sintaxis de los medios artísticos de expresión unida a la realidad cotidiana. Es decir, reconocer los hechos estéticos en los objetos técnicos e identificar el valor cultural de los hechos utilitarios de los objetos técnicos en la experiencia respecto de la constitución con la realidad.

Ciertamente, más allá de la racionalidad fin-medios sobre la constitución racional del mundo, los objetos técnicos cargan sus propios procesos en su contenido histórico valiéndose de la técnica, que como dice Adorno, es el carácter artístico del dominio del material (Adorno, 1970:282). Es decir, reconocer la relación social en la conciencia del uso libre de los medios que se reúnen en lo tecnológico, sin abandonar la experiencia estética que promete el arte solo por su autonomía a la luz de su propia libertad estructural.

Por cierto, lo que nos importa aquí es que nuestro campo de observación permite releer la recepción Bauhaus en la cultura local mucho menos estetizante y más crítica en cuanto a la forma, además de racional en sus consecuencias.

Resulta sorprendente que un acontecimiento tan trascendental como la Feria de América en 1954 en Mendoza haya sido tan poco reconocido. Lo significativo es lo pertinente a una voluntad colectiva que materializa en la naturaleza virtual de la modalidad ferial, la relación íntima de la técnica con el espacio social por medio de modelos que superan su fin inmediato.



Figura 4. Estand de Ecuador y de Chile respectivamente. Exposición en Feria de América – Mendoza 1954

Si observamos con detenimiento, se hace evidente la productividad técnica según la instrumentalización del arte. Asumido el diagnóstico de la perplejidad dominante frente a la tecnificación, el aspecto casi esencial de la estetización industrial consistió en la necesidad de buscar nuevas soluciones que tengan que ver con la actividad productiva pero susceptible de introducirse culturalmente. Figura 4.

No obstante, hay que agregar que el mundo vital urbano que el arte y la arquitectura moderna pretende configurar está mediatizado por procesos sistémicos propios de las fuerzas productivas en correspondencia con políticas administrativas que por su virtualidad no son configurables pero implicadas en la industria cultural que las consume. Mientras que, para la arquitectura moderna la ciudad significa una modificación de la mirada sobre la técnica y los modos de producción respecto de ampliar las posibilidades para el acceso de la potencialidad técnica a la gran esfera colectiva, las fuerzas administrativas generan descontrol y desproporción absorbida por la explotación del medio físico. Fuerzas consecuentes con constelaciones demográficas desenraizadas, congestión metropolitana, saturación y explosión de la densidad edilicia.

La torre que se erigió junto a las esculturas caballerescas frente a los Portones del Parque General San Martín para la mencionada Feria actualiza la escala monumental de la gran ciudad. Sin embargo, a diferencia de las incoherentes torres monumentales de las grandes exposiciones internacionales del desarrollo, aquí lo grandioso del discreto artefacto técnico se corresponde con la monumentalidad de la naturaleza que se manifiesta en la cordillera de fondo. Sin hacer abuso de los recursos materiales, la sobriedad de los medios formales justifica la coherencia en la apariencia estética. Figura 4.

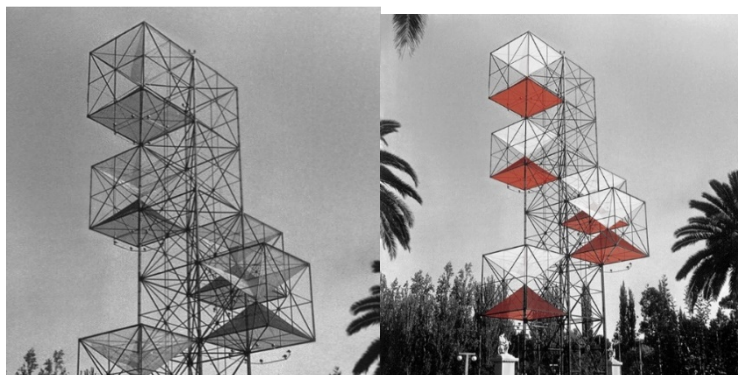


Figura 5. Torre de la Feria. Diseño: César Jannello y Gerardo Clusellas

No obstante, el conjunto de edificios que se presentan inestables en el fondo del estilístico paisaje parquizado que acompaña las panorámicas pintorescas del lago aledaño, son testigos de la resonancia de la actividad técnica de construir según el procedimiento formal de aludir a la claridad constructiva material. Figura 5.



Figura 6. Stand de exposiciones Feria América – Mendoza 1954

El optimismo progresivo y el empuje al potencial tecnológico que reinaba en ese momento en el país formaron parte de la

avanzada desarrollista. A propósito del único vestigio que ha quedado, la arq. Bórmida deposita en el Pabellón del Ministerio de Obras Públicas de la Nación el testimonio visible de encontrar en los procesos de racionalización el camino para un modo de construir funcional a las demandas masivas con calidad de vida (Bormida, 2012: 113-123).

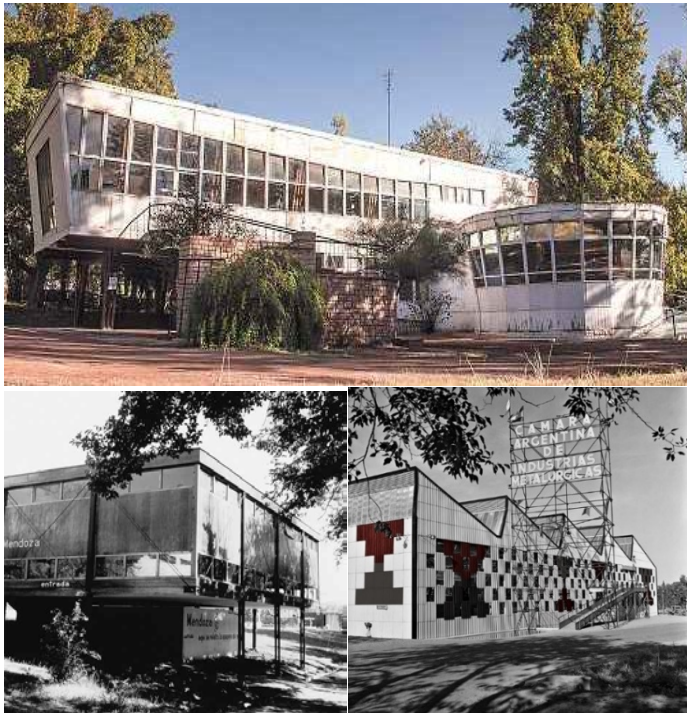


Figura 7. Stand de Exposiciones Feria de América – Mendoza 1954 – Cámara Argentina de Industrias Metalúrgicas – Stand de la Provincia de Mendoza – Pabellón del Ministerio de Obras Públicas de la Nación

La feria fue una experiencia que ofreció las circunstancias sociales y culturales y la avanzada visión integral de los organizadores y diseñadores que supieron canalizar las

demandas sociales de la nueva era confiando en la ciencia y en la técnica. Pero mientras que también favoreció al despliegue del diálogo con las vanguardias artísticas, el conjunto de piezas son testigos del interés por la construcción. Efectivamente, la preocupación en este sentido refleja a la técnica mediadora de los procesos productivos y artífice en la adecuación del propio fin de las obras. De esta manera, según Adorno, la técnica encargada de la integridad adecuada a un fin absorbe los procesos productivos industrializados transformando sus propias fuerzas en formas constitutivas que se plasman en la construcción. La relación con el fin de la integración de todas las dimensiones de la obra hace que la técnica, más allá de su momento fáctico, se aleje de su cometido prosaico cristalizándose en el sentido constitutivo de la obra que es su propio contenido (Adorno: 286).

Ciertamente en el caso del edificio Óptica Duci del arq. Marco Tauli, cuyos datos por ahora son imprecisos, (Raffa, 2017: 228) es un auténtico testigo que integra al sistema social una acción edilicia que describe la propia consistencia interna de la obra. Es decir, carente de representaciones simbólicas y convenciones que elogian esteticismos de pronta obsolescencia fomentada por el consumo, la obra respecto de su constitución formal, conserva su autonomía a pesar de que no difieren respecto de su utilidad. Es más, al manifestar su tendencia integradora, su ley formal exige un conflicto con la lógica instrumental al tiempo que define a la forma como principio. Además, en la obra citada la lógica formal es reveladora de ciertas convenciones técnicas constructivas que estructuran su propia condición material, brindando a la vez autenticidad al uso. Con un mínimo conjunto de recursos modernos de construcción y una estructura esquelética de



hormigón armado, el principio de orden estructural deviene imprescindible para liberar la planta y recurrir a materiales livianos que brindan libertad de distribución espacial interior. Mientras que la fachada sin interrupciones deja dúctil la sistematicidad de carpintería industrializada ligera y continua. Lo que la idea de técnica presupone en la obra testigo se advierte con claridad en el estricto procedimiento de montaje que conduce a la organización de los diferentes elementos, así como el modo en que las partes se articular.





Figura 8. Edificio Óptica Duci. Espejo y 9 de Julio. Cdad. Mendoza Arq. Marco Tauil

Como es evidente también, el emplazamiento es determinante en sentido funcional respecto de la localización urbana. Aquí la esquina resuelve la tensión que genera el vértice de la manzana y la dinámica de los flujos circulatorios. Más que un objeto de contemplación, el edificio en cuestión se consume en su propia resolución general respecto de su disposición. Partiendo de la configuración interpretada, el recorrido del espacio que propone queda sujeto al sistema lógico de secuencias espaciales que van articulando los ámbitos interiores respecto de los exteriores. Figura 7.

Sin duda es el potencial de racionalidad lo que inquieta al entendimiento del hecho constructivo, a la vez, las circunstancias particulares objetivas determinan una voluntad formal susceptible de ser sometido a la lógica causal en su propia tecnicidad. Es decir que el hecho constructivo bajo la simple observación por inducción permite descifrar su función

y además ofrece distinguir las determinaciones técnicas de las económicas, materiales o sociales.

Sin embargo, mientras que los objetos técnicos susceptibles a sus funciones y fines prácticos; en las obras de arquitectura como demuestra nuestro caso, a la propia obviedad empírica de su materialidad y supuesta lógica de la causalidad se le impone, por su carácter aparente, su propia ley formal. Superando la relación causal de la realidad empírica, en el principio de la forma despojado de fines prácticos, pero consciente de sus medios técnicos, convergen la producción material y la producción artística a la que aspiró confluir la pedagogía de la Bauhaus.

Los gráficos muestran el principio de configuración estructural basado en columnas circulares retiradas del borde. La elevación de las losas mediante el diagrama de plataformas, vinculadas por escalera lateral, se montan hasta la plataforma superior que remata a modo de coronamiento. La relación uniforme de la secuencia de losas circunscribe el volumen, pero alternando los antepechos a partir de la segunda losa, libera las dos primeras y los paños vidriados hacen que cambie la relación del lleno superior en vacío inferior, aludiendo la liberación del edificio respecto del suelo.

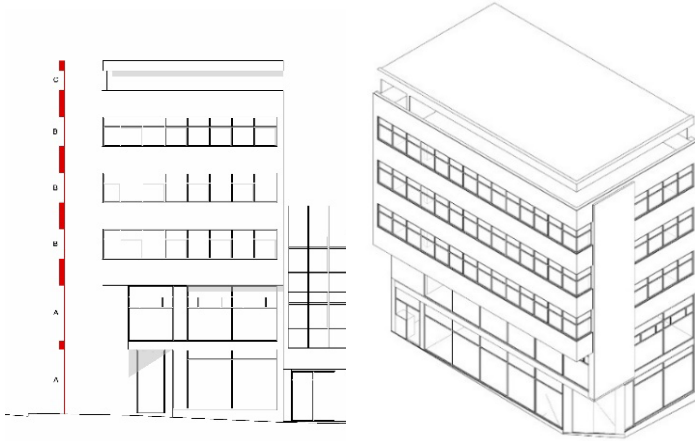


Figura 9. Esquema volumétrico del edificio en esquina y fachada Este





Figura 10. Fachada Sur y fachada Este con muro cortina o mural escultórico.

No cabe duda que el tabique vertical de la fachada Este trae aparejado la contraposición respecto de la horizontalidad de las ventanas corridas. Tomado desde arriba cabe arriesgar asignarle la colaboración estructural respecto del voladizo de la primera losa.

Este dato no alcanza claridad ya que la decisión también indica la reconsideración de la idea arquitectónica del borde liberado interrumpiendo su recorrido continuo en ambas fachadas tal como lo muestra la imagen 9. Pero lo más llamativo es que aún este plano presenta un peculiar revestimiento de color que lo convierte en un friso de representación artística. Es evidente la composición abstracta que ya no es aleatoria sino que manifiesta la acogida de las artes modernas. La plástica de este friso, deja constancia de la presencia pictórica en el conjunto

arquitectónico entregada al espacio público insistiendo en el lugar en el que el arte moderno se constituye críticamente.

No cabe duda que la ambigüedad que gravita en este enigma determina una característica del horizonte histórico al cual hace referencia. Lo indeterminado hecha luz sobre la característica que preocupa en este texto, es decir, un registro de un cambio en la persistencia del modo de lectura del acontecer arquitectónico. El procedimiento por abstracción que garantiza la lógica formal a la vez reveladora de ciertas convenciones técnicas constructivas que estructuran su propia condición material, es garante de la autenticidad al uso. Más que las ideas formales que aparecen físicamente implícitas en las obras modernas que decantaron de la tan influyente escuela Bauhaus, lo que aquí ocurre son las ideas arquitectónicas que aparecen implícitas en la organización formal de los edificios. En función de este contexto de indeterminación el edificio presupone una condición crítica sobre una concepción formal y conceptual sedimentada. Un canon, según Peter Eisenman, que domina un reciente momento histórico y que va a requerir nuevas interpretaciones debido a su capacidad de proyectarse críticamente hacia el pasado tanto como hacia adelante (Eisenman, 2008: 17-19).

Necesariamente en los dos casos destacados, que definen un contexto histórico específico, proporcionan una base firme para distinguir el contenido latente en la recepción de los conocimientos y la asimilación crítica en la praxis a partir de la influencia de la Bauhaus en nuestro contexto.

## Conclusión

Si observamos con detenimiento la sombra que el arte y la arquitectura moderna proyecta sobre la tecnicidad deja ver cómo, frente a la colonización del mundo vital por parte de los imperativos dependientes de la acción de la especulación económica y administrativa entregada a la producción y el consumo, el modo arquitectónico de producción es capaz de una reconciliación con la idea de la técnica orientada por la capacidad de difundir o exhibir masivamente la reproducción cultural.

La nueva base de las fuerzas productivas que dio origen a la gestación de la Bauhaus y fue causal del debate en torno a la Técnica y Cultura hasta las primeras décadas del siglo XX, enfrentó la racionalización emergente ligada a la producción industrial y la consecuente transformación social. Este proceso de racionalización moderno trajo aparejado el interés de los modos técnicos de reproducción en el marco de la modernización cultural. Mientras tanto, el arte moderno ofreció a través de las formas y materiales de los hechos artísticos una nueva base técnica que implica la manera crítica de abrirse hacia el descubrimiento de otra tecnología artística.

No obstante, tratar con el nuevo sistema de artefactos en el que aparece ligada esta tecnicidad, requiere la distinción de la idea de técnica y de los niveles de tecnología con el cual se pone en acción un principio de construcción estética objetiva capaz de comunicar sentido en su uso. Pero a la vez, como el caso de la arquitectura, su sentido de forma se aparta de la realidad empírica mientras no impide considerar su fin que se adelanta a poner en acción ese objeto respecto de su sentido estético. El principio de unidad que niega la totalidad, es

producto de la función de montaje que pone la disparidad de los elementos y las partes en relación respecto del principio formal y en coherencia con el orden material (Adorno – p. 208). Finalmente el efecto del modo de aprensión y sus principios que aquí hemos tratado, son la lección de la sumatoria de los momentos que transcurren en el espacio de tiempo dispuestos en la experiencia de los recorridos y antecámaras que manifiestan las dimensiones legibles de algunos artefactos que van más allá de su instrumentalidad. Esta estrategia de lectura formal y conceptual son producto de los primeros pasos abiertos en la Bauhaus a partir de la construcción tecnológica basada en el montaje.

## Bibliografía

ADORNO, Theodor W, *Teoría Estética. Obra Completa. 7.* Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 1970.

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica.* Trad. Andrés E. Weikert. Bs. As.: La marca Editora, 2017.

BORMIDA, Eliana, “Vestigio Visible”. En: QUIROGA, Wustavo (ed), *Feria de América. Vanguardia Invisible.* Mendoza: Fundación del Interior, 2012. pp. 213-223.

EINSENMAN, Peter, *Diez edificios canónicos. 1950 – 2000.* Trad. Moisés Puente. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2008

GROPIUS, Walter, “Principios para la producción Bauhaus” En: MALDONADO, Tomás (ed.), *Técnica y Cultura. El debate alemán entre Bismarck y Weimar.* Bs. As.: Infinito, 2002. pp. 243-246.

HABERMAS, Jürgen, *Ensayos políticos.* Trad. Ramón García Cotarelo. Barcelona: Península, 1985.

QUIROGA, Wustavo, *Feria de América. Vanguardia Invisible.* Mendoza: Fundación del Interior, 2012.



RAFFA, Cecilia, *Arquitectos en Mendoza. biografía, trayectorias profesionales y obras. 1900 – 1960*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 2017. Libro Digital.

SIMONDON, Gilbert, *Sobre la técnica (1953 – 1983)*. Trad. Margarita Martínez y Pablo Rodríguez. Bs.As.: Cactus Serie Clases, 2014.

## Referencias de imágenes

FIGURA 1 Publicada en Feria de América. Vanguardia Invisible. 2012. Ed. Fundación del Interior.

FUGURA 2 Cortesía de Dra. Arq. Alicia Braverman.

FIGURA 3 Publicada en Feria de América. Vanguardia Invisible. 2012. Ed. Fundación del Interior.

FIGURA 4 Publicada en Feria de América. Vanguardia Invisible. 2012. Ed. Fundación del Interior.

FIGURA 5 Publicada en Feria de América. Vanguardia Invisible. 2012. Ed. Fundación del Interior.

FIGURA 6 Publicada en Feria de América. Vanguardia Invisible. 2012. Ed. Fundación del Interior.

FIGURA 7 Publicada en Feria de América. Vanguardia Invisible. 2012. Ed. Fundación del Interior.

FIGURA 8 Fotografía arq. Alfredo Hopp.

FIGURA 9 Redibujo arq. Alfredo Hopp.

FIGURA 10 Redibujo arq. Alfredo Hopp.

# CONFERENCIAS SEMIPLLENARIAS



# FAUSTO EN EL TEATRO ARGENTINO (QUINTA CONTRIBUCIÓN)

Faustus in the Argentine theater  
(fifth contribution)

**Jorge Dubatti**

Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires  
jorgeadubatti@hotmail.com

## **Resumen**

A partir de la teoría y la metodología del Teatro Comparado y la Poética Comparada, venimos rastreando desde 2008 reescrituras / variaciones del mito de Fausto en el teatro argentino. En esta presentación, se suman nuevos aportes, no consignados en los cuatro trabajos anteriores presentados en otros encuentros de germanistas. Se trata de un corpus de estudio en expansión, tanto por rescates históricos como por nuevas producciones. El mito de Fausto se multiplica en la cultura argentina por diversas vías, europeas o locales. Nos detenemos especialmente en el análisis de M.A.L. (Mercados Asociados Limitados), de

Leandro Rosati (dramaturgo y director), versión libre de Faust (1808) de J. W. von Goethe.

**Palabras clave:** mito; reescritura; Teatro Comparado; Goethe; Leandro Rosati.

### **Abstract**

Based on theory and methodology of Comparative Theater and Comparative Poetics, since 2008 we have been searching rewrites / variations of the myth of Faustus in Argentina theater. In this conference, new references are added, not consigned in the four previous works presented in other meetings of Germanism researchers. It is a corpus of study in constant expansion, both for historical rescues and for the survey of new productions. The myth of Faustus is multiplied in the Argentina culture through multiple mediations, European or local. In this case we consider especially the analysis of M.A.L. (Mercados Asociados Limitados), by Leandro Rosati (playwright and director), based on Faust (1808) by J. W. von Goethe.

**Keywords:** myth; rewriting; Comparative Theater; Goethe; Leandro Rosati.

El objetivo de esta presentación es sumar nuevas fichas al *corpus* sobre la presencia del mito de Fausto en la dramaturgia y los escenarios argentinos, en constante ampliación ya sea por rescates del pasado o por nuevos estrenos. Esta quinta contribución agrega información a los cuatro estudios de relevamiento ya presentados en otras reuniones de germanistas (Dubatti, 2009, 2011, 2014a, 2017). Además, en

otros contextos de publicación (2014b y 2014c), desarrollamos el análisis de un caso relevante (ya referido en 2014a): *Fausto y la sed*, de Guillermo Yanicola. Sugerimos al lector poner en conexión todas estas referencias consultando las diversas actas, o también a través de nuestro estudio preliminar a la antología *Cinco Faustos argentinos* (2019, actualmente en prensa), en el que reunimos la información (que supera las 70 fichas).

Seguimos en esta quinta entrega la clasificación propuesta en nuestra conferencia de 2017 en el *XVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Estudios Germanísticos* “Germanística en Latinoamérica: nuevas orientaciones, nuevas perspectivas”. Distinguimos teatro argentino / teatro extranjero en la Argentina, con los siguientes tipos de casos:

1. Puesta en escena argentina de obras nacionales o extranjeras que toman el mito;
2. Reescritura escénico-dramática argentina de obras nacionales o extranjeras que toman el mito;
3. Inserción en un espectáculo argentino de un fragmento de obras nacionales o extranjeras que toman el mito;
4. Presencia intertextual del mito en la dramaturgia argentina;
5. Presencia en la Argentina, en temporada internacional, de obras extranjeras que toman el mito.

Ya no trabajamos solamente el intertexto de *Faust I y II*, de Goethe, como en nuestros primeros relevamientos, sino las reescrituras del mito de Fausto (Dabezies, 1972; Smeed, 1975; Rubino, 2012; Giovannini, 2013), que se multiplica en la cultura argentina, y específicamente en el teatro, por diversas vías,

europas o americanas. Algunas de las más activas son las reescrituras de la tragedia isabelina de Christopher Marlowe (*La trágica historia de la vida y muerte del Doctor Faustus*, 1592); de *Fausto* de J. W. von Goethe (primera y segunda parte, 1808 y 1832); del teatro musical, especialmente las óperas de Charles Gounod (*Fausto*, 1859) y Arrigo Boito (*Mefistófeles*, 1868); del poema *Fausto criollo* (1866) de Estanislao del Campo; del cine universal y argentino (entre otras *Nazareno Cruz y el lobo*, de Leonardo Favio) y, no menos relevante, del mito latinoamericano de las “salamanca”, cuevas de aquelarres e iniciación en el Mal de vasta irradiación en el imaginario popular, especialmente en las provincias argentinas, tanto en las ciudades como en zonas rurales.

Identificamos el mito en las reescrituras a partir de sus invariantes (no catalizables) (Rousset, 1982; Bauzá, 2005):

- a) un humano que, insatisfecho con los límites de su existencia, deseoso de poder, firma un pacto con el Diablo a cambio de la condenación eterna de su alma (tópico de tiempo breve de poder a cambio de eternidad de sufrimiento). Fausto es un personaje- puente entre lo terreno y lo trascendente, sobrenatural o celestial (Fausto impregnado del *mysterium tremendum* y el *mysterium fascinans*, Otto, 1998: 198-203; personaje *hierofánico*, Eliade, 1993).
- b) una serie de episodios en los que ejerce el poder temporal otorgado y con la ayuda de sus socios diabólicos;
- c) muerte y juicio.

¿Por qué tal recurrencia del mito en el teatro y la cultura argentinos? Fausto cifra la experiencia del hombre moderno,

la historia del mito en sus recreaciones permite leer los procesos de modernización occidentales, así como su cuestionamiento contemporáneo. Michel Foucault sostiene en *La hermenéutica del sujeto* que Fausto es la formación simbólica de un tipo que recorre el mundo desde el Renacimiento. “Hay una figura cuya historia (...) nos mostraría, con claridad, supongo, cómo se planteó el problema de las relaciones entre saber de conocimiento y saber de espiritualidad desde el siglo XVI al siglo XVIII: Fausto” (2005: 293). Fausto es el dilema entre intelecto y naturaleza, el conflicto entre el saber de la espiritualidad antiguo (*savoir de spiritualité*) y el saber de conocimiento empírico (*savoir de connaissance*) de la Modernidad. Al mismo tiempo, Fausto es una representación de la experiencia moderna de la posibilidad del sujeto de *pensar por sí mismo*, con una disposición moderna radical para el saber, el goce y el poder. Fausto es una encrucijada de conocimiento / comportamiento, saber / ética. En este mito se sintetiza la combinación de dos formas de conocimiento (racional / irracional) y de actitud ante el goce (apartarse / multiplicarlo) y ante el poder (dominar el mundo / habitar el mundo). Para la Modernidad “saber es poder”, pero ¿qué saberes para qué poder? Fausto encierra el problema de la ética: hay un buen y un mal saber de espiritualidad y de conocimiento. A partir de la propuesta de Foucault podemos discernir al menos cuatro Faustos según se verifique el tópico de castigo o no-castigo:

1. El que es castigado porque, en su “soberbia” de saber, gozar y poder cada vez más, a la que llegó por el saber de conocimiento, se apartó del camino del buen saber de espiritualidad y se entregó a un mal saber de espiritualidad. Doble traición fáustica: a Dios (saber de



espiritualidad) y a la Universidad (saber de conocimiento), en consecuencia un Fausto doblemente castigado (un Fausto en las tensiones de la Premodernidad y la Modernidad, por ejemplo, el de Christopher Marlowe).

2. El que es castigado porque, en su regreso al saber de espiritualidad (bueno o malo), se apartó del saber de conocimiento (primer Fausto moderno).
3. El que se vale del saber de espiritualidad para ampliar el saber de conocimiento e integrarlo al progreso moderno (Fausto no-castigado, integrador, un segundo Fausto moderno).<sup>1</sup>
4. El que rechaza, critica o desconfía del saber de conocimiento y siente nostalgia por el saber de espiritualidad, no importa si bueno o malo, porque finalmente hay salvación (Fausto no-castigado, por ejemplo, el de Goethe, propio de una anti-Modernidad o una Modernidad precursoramente crítica).

Según Foucault, tanto el Fausto de Marlowe como el de Goethe desesperan a causa de la insuficiencia del saber de conocimiento acumulado en la Universidad, que no solo no les proporciona el saber sobre la esencia de las cosas, sino que además no les permite transformar su yo en un hombre autónomo y satisfecho. El recurso a la magia sería la tentativa de pasar del mero saber a aquella espiritualidad

---

<sup>1</sup> Con la reescritura de G. E. Lessing, “la espiritualidad del saber se convierte en fe y creencia en un progreso continuo de la humanidad y la humanidad va a ser la beneficiaria de todo lo que se exigía al saber espiritual, esa transfiguración del propio sujeto” (Foucault, 2005: 293).

transformadora del sujeto. Dabezies (1972) reconoce tres etapas en el mito: I. el pacto y el pecado; II. Los riesgos del titanismo y de la libertad; III. La libertad triunfal (desde fines del XIX). Giovannini agrega que:

a partir de 1945 y con el final de Segunda Guerra Mundial, estos sentidos atribuidos casi naturalmente al mito, sobre todo teniendo como base la pieza de Goethe, van a entrar en una severa crisis, tanto de sentido ético como de representación artística. (2013: 14–15)

Rastreamos las invariantes del mito para llegar a las variaciones, porque es en ellas donde advertimos las *políticas de la diferencia* de la territorialidad argentina (Dubatti, 2018-2019). Volvemos a articular nuestras observaciones desde las perspectivas teórico-metodológicas del Teatro Comparado (los estudios teatrales considerados desde los problemas de la territorialidad, interterritorialidad, supraterritorialidad e intraterritorialidad) y la Poética Comparada (análisis de las poéticas teatrales desde un ángulo comparatista, es decir, territorial, interterritorial, supraterritorial e intraterritorial) (véase al respecto Dubatti, 2012).

Siguiendo la clasificación antes mencionada, sumaremos en esta ocasión cuatro referencias correspondientes a los Tipos 1 y 4. Debemos establecer al respecto una salvedad: ubicamos en el Tipo 4 *Fausto, o la pasión de Margarita*, de Gustavo Guirado, y M.A.L. (*Mercados Asociados Limitados*), de Leandro Rosati, porque en ambas piezas dramaturgia y dirección están a cargo de un mismo teatrista (dramaturgo-director), y son estrenos mundiales (consideramos que los Tipos 1 y 2 implican nuevas puestas en escena o reescrituras de piezas escritas o

estrenadas con anterioridad, y generalmente de otros autores, como el caso que consignamos aquí de la pieza de Orgambide dirigida por Pedro Benítez).

### **Tipo 1. Puesta en escena argentina de obras nacionales o extranjeras que toman el mito**

- *Don Fausto*, de Pedro Orgambide, dirección de Pedro Benítez (2016-2017)

La pieza de Orgambide (cuyo estreno mundial fue en 1995, en el Teatro Municipal Presidente Alvear de la Ciudad de Buenos Aires, con dirección de Emilio Alfaro y Oscar Araiz, véase Dubatti 2009) se presentó en el Teatro El Séptimo Fuego, de Mar del Plata, con dirección general y puesta en escena de Pedro Benítez. Integraron el elenco Oscar Miño (Don Fausto), Lalo Alías (Juan Sombra), Beto Clerf (El Padre), Natalia Prous (La Madre), Cris Ibáñez (Doña Prudencia), Gabriela Benedetti (Margarita), Carolina Sánchez Escudero (Felicitas), Gonzalo Pedalino (Diego).<sup>2</sup> Pudimos ver esta valiosa puesta en escena en mayo de 2016, entre lo mejor del teatro independiente de Mar del Plata, repuesta en 2017. Fue destacada con los Premios Teatro del Mundo de la Universidad de Buenos Aires a Mejor Actriz (Natalia Prous) y Mejor dirección (Pedro Benítez). El programa de mano incluía el siguiente metatexto sobre la versión:

¿Hasta dónde el hombre cede a la tentación? [En] Nuestra sociedad tan cíclica, en donde el salvarse está a la orden

---

<sup>2</sup> La ficha artístico-técnica se completa con música original de Juan Sardi, concepción estética de Pedro Benítez, gráfica de Leo Rizzi, asistencia de dirección de Sebastián Benítez.

del día, convulsionada por la falta de solidaridad y unión... una Patria Paria... donde la salvación individual tentada por espejos de colores y promesas de poder llegan a límites extremos... ¿cederemos a esta tentación?

La clave de lectura, sin duda política, relaciona la “tentación” con la restauración neoliberal vigente en la Argentina (en el plano nacional) y en Mar del Plata (en el plano gubernamental y municipal) desde diciembre de 2015.

#### **Tipo 4. Presencia intertextual del mito en la dramaturgia argentina**

- *La salamanca*, de Alan Robinson (2017)

Alternativa Teatral

(<http://www.alternivateatral.com/obra52753-la-salamanca>) provee los siguientes datos sobre esta pieza escrita y dirigida por Alan Robinson en el Teatro El Crisol en 2017:

Calixto Medina, un gaucho que trabaja alambrando campos llega a la agencia de publicidad "La Salamanca" a firmar un contrato publicitario. Calixto quiere ser un cantante famoso, pero no sabe que la fama cuesta cara. "La Salamanca", un musical de Alan Robinson, con música de Fernando Pérez y coreografías de Martina Ansardi. Un espectáculo sobre el éxito, la fama y la seducción.

El elenco estaba integrado por Mishquila Bailone Bringas, Gustavo Luis Campeni, Martina Nikolle Córdoba Ansardi, Andrés Dardick, Myriam Gordillo, Andrés Granier, Romina

Palermo, Carolina Savoia.<sup>3</sup> Alternativa Teatral reenvía a la siguiente página web del espectáculo: <https://www.facebook.com/la-salamanca-343126129460920/>

- *Fausto, o la pasión de Margarita*, de Gustavo Guirado (2018)

Bajo la dramaturgia de dirección de Gustavo Guirado, este texto se construyó “en forma colectiva” y se presentó en el Teatro del Rayo, Rosario, Provincia de Santa Fe, en 2018. El elenco estuvo integrado por Edgardo Molinelli, Paula García Jurado y Anahí González Gras.<sup>4</sup> En entrevista con Juan Pablo de la Vega para la publicación digital *El Eslabón* (“El diablo es argentino”, <https://redaccionrosario.com/2018/10/13/el-diablo-es-argentino/>), Gustavo Guirado reflexiona sobre los procesos de escritura y el sentido de la pieza:

Nosotros no hemos trabajado sobre los textos clásicos, pero por supuesto hemos leído las versiones de Goethe, Marlowe, Fernando Pessoa y el *Fausto criollo*. Hemos visto diez o doce películas del mito fáustico, pero tomamos la leyenda original de Alemania, que no tiene autor y que es del siglo XVI. También es importante decir que la leyenda del pacto del hombre con el diablo se encuentra en casi en todo el mundo, con diversas versiones y distintos nombres. En el norte de nuestro país,

---

<sup>3</sup> La ficha artístico-técnica se completa con música original de Fernando Pérez; asistencia de dirección de Camila Marchesini y Eric Robinson; producción Los Hermanos; coreografía de Martina Nikolle Córdoba Ansardi; dirección vocal de Juan Mariasch.

<sup>4</sup> Completan la ficha artístico-técnica Mauro Guzmán en dirección de arte; Ramiro Sorrequieta, en vestuario; Corcho Corts, en sonidos grabados; Angie Cámpora, en entrenamiento vocal; Esteban Goicoechea, en diseño gráfico; Yanina Mennelli, en la producción ejecutiva.

están muy acentuadas esas historias. Fausto es un relato popular y universal: un hombre cede su alma al diablo en función de favores y poderes especiales. Nosotros tomamos eso como base pero después, como suele suceder en los trabajos que hago, surge otro material, otros sentidos, con lo cual hemos escrito una obra original, propia, en la que se encuentran los personajes de Fausto, Mefisto y Margarita (...) Yo no sé trabajar de otra manera que con las improvisaciones de los propios actores. Hicimos todo un trabajo de indagación entre la gente, los vecinos y los familiares, consultando qué noción tenían del diablo, más allá de las improntas religiosas (...) El lugar de la excelencia es el ensayo. Inclusive los elementos de la puesta en escena siempre tienen que ver con el trabajo de los actores.

Guirado destaca que en esta reescritura “el final es inesperado” ya que:

siempre el personaje de Fausto firmó y, no puedo adelantar mucho, pero en esta versión Fausto no firma (...) Hay una vuelta de tuerca que a mí me sorprendió, apareció en los ensayos y tiene que ver con la propuesta de Anahí González Gras, que interpreta a Margarita. Hubo una fuerza y una problemática en nuestra obra: los tres son protagonistas. Por eso la obra podría llamarse Mefisto, Margarita o Fausto. En cualquiera de las versiones, Margarita es una excusa para que se cuente la tragedia de Fausto y no es un personaje secundario.

En mis obras siempre se filtra la época, se va colando de distintas maneras; cuando hablamos de época también hablamos del contexto geopolítico, política social e ideológica en la que estamos inmersos. La escena es un lugar de discusión, de resistencia, de fuerza muy singular.

Tiene que ver con el trabajo de los actores, el juego escénico, la puesta en sentido de toda esa fuerza que los actores desatan, porque hacer una obra de teatro es desatar fuerzas en escena y agarrarse bien de lo que pasa con eso.

Particularmente soy ateo y tengo una gran afinidad poética con Dios y el diablo. Son dos invenciones formidables a lo largo de los siglos y muy redituables, evidentemente por el poder y el dinero que han generado. Siempre he pensado qué hubiese sido de Dios sin el diablo: Dios sería una especie de burócrata en alguna oficina del cielo. ¿Te imaginás? El diablo le da paso, está en todas las fábulas del cristianismo, en todas sus versiones. En estos momentos hay operaciones mefistofélicas. Mefisto aparece mucho en los relatos populares argentinos, el diablo que puede tomar las formas que quiera, apareciendo a veces como paloma, a veces como un lobo, un perro negro y a veces como una viejita. Eso lo hace en función de que veas lo que querés ver, por eso en la obra ponemos en perspectiva la idea del engaño y la falsedad (...) Se habla mucho de la estafa electoral del gobierno. Coincidimos con esto pero también entendemos que es una estafa a medias, ya que muchos compatriotas compraron y quisieron creer la mentira. Nos cuesta a veces entenderlo, pero apostaron al famoso “mentime que me gusta”, y la posverdad, que es más vieja que el Hombre.

El texto dramático de esta obra está incluido, como ya mencionamos, en la antología *Cinco Faustos argentinos* (Dubatti, 2019, en prensa).

- M.A.L. (Mercados Asociados Limitados), de Leandro Rosati (2018)

Estrenada en 2018 en el Teatro 1/2 Mundo de la Ciudad de Buenos Aires, esta obra contó con producción de Los CometaBrás [sic], Compañía de Teatro Musical, integrada por Leandro Rosati, Teresa López, Damián Calvo, Marcela Trajtenberg y Dalila Real. Integraron el elenco Mónica Bucaglia (La Madre), Sofía Calvo (Margarita), Lucas Dyckmans (Hermano), Dalila Real (El Agente), Patricia Mondino y Leandro Rosati (Fausto).<sup>5</sup> El programa de mano declara: “Inspirado en *Fausto* de J. W. Goethe”. El texto dramático de esta obra está incluido en la antología *Cinco Faustos argentinos* (Dubatti, 2019, en prensa). Hay video del espectáculo disponible en nuestro archivo. En Alternativa Teatral (<http://www.alternativateatral.com/obra58514-mal-mercados-asociados-limitados>) el grupo editorializa la obra con estas palabras (respetamos la redacción original):

Inspirada en Fausto de Goethe, M.A.L. es una obra que retoma ese antiguo, oscuro y sórdido cuento: la tentación de un hombre viejo, que se enamora de una adolescente. La promesa de la eterna juventud. El poder sobre el cuerpo de los otros. El goce sin responsabilidad, sin consecuencias. Enfrentado a las fuerzas del bien y del mal absolutos, Fausto es el hombre que vende su alma al diablo. Hoy vivimos en una sociedad que reproduce el

---

<sup>5</sup> Completan la ficha artístico-técnica la asistencia de Ezequiel First; la música original, orquestación y efectos de Juan Rivero, y operación de sonido de Lorenzo Guglielmelli; los arreglos corales de Rafael Ascioi; la supervisión vocal de Dalila Real; la coreografía de Marcela Trajtenberg; la escenografía de Valeria Abuín; el vestuario de Leandro Rosati, y la realización de vestuario de Josefina Minod y Los CometaBrás; el asesoramiento en teatro de sombras de Gabriel Von Fernández; la iluminación de Leandra Rodríguez, operación de luces de Sofía Montecchiari; fotografía de Muki Rosati; diseño gráfico de Verónica Costa; la dirección de actores de Teresa López y Damián Calvo; la dirección general y puesta en escena de Leandro Rosati.



viejo dualismo del bien y el mal, en el de la juventud o la decrepitud, el éxito o el fracaso, el consumo o la nada. M.A.L. es una interpelación hacia las motivaciones que determinan la toma de nuestras decisiones. ¿Somos seres pensantes con voluntad propia, con capacidad de elección para decidir? La puesta realza la integración de diferentes lenguajes escénicos como: el teatro de sombras, el teatro cabaret y el teatro musical.

La reescritura presenta características notables, entre otras: Fausto se desdobra en un muñeco de tamaño humano y con la misma apariencia del actor; la conexión con el Diablo (o más bien su representante, El Agente) se realiza a través del mundo digital y las nuevas tecnologías y el contacto con Margarita es a través de *facebook*; el pacto se realiza con una tarjeta plástica (a la manera de las tarjetas de crédito); Fausto es rejuvenecido a través de una operación (cirugía estética) y se hace pasar por un agente de publicidad; se incluye un coro final que encarna el personaje-delegado, que impugna las condiciones de vida en la restauración neoliberal y explicita la tesis de la pieza:

“Vos” / Vos ¿quién sos? / Creíste ser un dios / No hay otro como vos / Pero ese no sos vos. / Si lo hiciste afrontalo / Vos podés decidir / Cómo querés vivir / O podés consentir / Lo que te ofrece el diablo. / Qué gran desilusión no hallar en la razón / La ocasión de explicar cada hecho / No hay posibilidad de ocultar el deseo / A riesgo de quedar como un helecho / Pero vos ¿quién sos? / Un barco a la deriva en las alas del viento / Dónde va la marea, vas vos o ella te lleva / La insatisfacción es una decepción / Cómo te desorienta la civilización / ¿Dónde están tus ideas? / Si lo hiciste afrontalo / Vos podés decidir / Cómo querés vivir / O podés consentir / Lo que te ofrece el diablo.

En entrevista con Leandro Rosati (7 de abril de 2019), le preguntamos por su interés en el mito de Fausto y nos contestó:

Estaba buscando un texto para abordarlo con el modo de trabajo y la estética del grupo que integro, Los CometaBrás. Por casualidad fui a ver una puesta de Fausto que hacía una compañía coreana que tomaba la obra completa [de Goethe], primera y segunda parte. Recordaba vagamente el texto y me extrañó la referencia a la mitología clásica. Fue ese “encuentro” lo que despertó mi curiosidad; había leído solo la primera parte, la más conocida, y volvió a impresionarme la potencia de ese texto. Lo que me interesó del mito fue la vigencia del conflicto ético y moral que plantea, la responsabilidad del personaje frente a las elecciones que toma y la consecuencia de sus acciones. A la vez, que entre los mitos literarios, éste se origina en la historia de un personaje real que vivió en el Medioevo, una especie de mago o sabio, y que su historia se convirtió en un libro muy popular a fines del 1500.

Le preguntamos también por el proceso de trabajo para la composición de la obra:

Todo comenzó con una investigación sobre la historia del mito, las versiones en teatro, ópera, cine, algunos ensayos sobre el texto. Después vinieron las discusiones con el grupo acerca de por qué tomar este material, cuál era el sentido de hacerlo hoy, cuáles eran los lenguajes escénicos que demandaba. Preferimos el texto de Goethe, en lugar de la leyenda. Aquí al profesor insatisfecho, decepcionado por no encontrar respuestas absolutas desde lo racional, le agrega la exploración de la sensualidad. Debe recuperar el vigor de la juventud, el

conocimiento no es suficiente, tiene que vivir la experiencia. Cuando comencé a escribir me di cuenta que lo que precisaba era construir una estructura que sostuviera los diferentes planos en que se desarrolla la obra. Una sucesión de escenas que enhebrara lo anecdótico con lo profundo, lo evidente y lo oculto. De esta elaboración surgió la necesidad de la pantalla de sombra, del doble, de lo que se podía decir a través de la palabra, qué se plasmaría en canciones y qué convenía a la imagen. El hecho de que la obra suceda en la actualidad implicó la incorporación de cierta tecnología, advertir las enormes diferencias culturales que iban a precisar de otros abordajes, como por ejemplo, en la historia de Margarita, una adolescente seducida por un hombre mayor. Esta situación que en el 1800 estaba naturalizada, hoy tiene otra connotación. “Inspirado en”, porque es un clásico, una obra que no está terminada, que no se cierra a una lectura, sino que se abre a una multiplicidad de enfoques, y por eso volvemos a evocar el mito desde nuestra visión actual.

Finalmente le preguntamos por el valor que le otorga en la escena al desdoblamiento de Fausto en el títere, uno de los aspectos singulares de esta reescritura:

Fausto le vende el alma al diablo, el bien y el mal son entidades externas entre las que él debe optar. En M.A.L. Fausto es un hombre de nuestra época, un intelectual que se reconoce en la sentencia de Nietzsche: “Dios ha muerto”. No cree en ángeles ni en demonios y tampoco en el alma inmortal. Entonces ¿con quién cree que habla? ¿A quién le dirige su reflexión? El doble es ese otro, es el que sostiene su discurso, al que le confiesa su impotencia. El doble es el Sí mismo, el Ser, es parte de lo que es. El doble es lo que tiene de valor y es lo que transa con

Mefisto devenido vendedor de seguros, o también podríamos decir su Sombra, la oscuridad que hay en él. Fausto elige rejuvenecer y entregarse al mundo de la representación, de la sensualidad de la conquista y el poder de la manipulación.

### **A manera de conclusión y de inicio**

Aportamos en esta quinta contribución un relevamiento de cuatro nuevas fichas vinculadas a la presencia del mito fáustico en el teatro argentino. Esperamos que estas referencias sean el punto de partida para una investigación futura que intente responder un conjunto de preguntas relevantes: ¿qué hacen los argentinos con el mito de Fausto en el teatro?, ¿por qué está tan presente a través de las décadas?, ¿cómo ha cambiado su semántica y su morfología poética según las diferentes estructuras teatrales y las territorialidades (las encrucijadas geográfico-histórico-culturales del país multicentral)?, ¿qué diferencia el aporte del teatro al mito (la forma / el acontecimiento teatrales como metáfora epistemológica) a diferencia de la literatura o el cine?, ¿en qué se relaciona y diferencia con las reescrituras del mito en otros contextos de Latinoamérica? Preguntas de una investigación abierta.

### **Bibliografía**

ALAN ROBINSON SALAMANCA, 30 de julio de 2017. [Facebook] <<https://www.facebook.com/la-salamanca-343126129460920/>>, consultado 2 de jun. 2019.

ALTERNATIVA TEATRAL, “La Salamanca”, 23 de Mar 2019. <<http://www.alternativateatral.com/obra52753-la-salamanca>>, consultado 2 de jun. 2019.

-----, "MAL – Mercados Asociados Limitados", 12 de Nov 2018 <<http://www.alternativateatral.com/obra58514-mal-mercados-asociados-limitado>>, consultado 2 de jun. 2019.

BAUZÁ, Hugo F, *Qué es un mito*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

DABEZIES, André, *Le Mythe de Faust*. Paris: Armand Collin, 1972.

DUBATTI, Jorge, *Cinco Faustos argentinos* (antología de textos teatrales de Emeterio Cerro, Gustavo Guirado, Rubén José Pupko, Leandro Rosati, Guillermo Yanicola). Buenos Aires: Ediciones del CCC / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino", 2019. (en prensa).

-----, "Fausto en el teatro argentino: reescrituras escénicas, dramaturgia, textos intermediarios, recepción". En: GARNICA DE BERTONA, Claudia / ROHLAND DE LANGBEHN, Régula / VEDDA, Miguel (eds.), *Anuario Argentino de Germanística, V. 200º Aniversario del Fausto de J.W. von Goethe*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Germanistas, 2009. pp. 265–282.

-----, "Fausto en el teatro argentino: tercera contribución". En: *Actas XVII Jornadas de Literatura en Lengua Alemana "La literatura alemana desde la perspectiva del siglo XXI. (Re)Lecturas*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Asociación Argentina de Germanistas, 2014a. (en prensa).

-----, "Fausto y la sed de Guillermo Yanicola: metateatro, rito y liminalidad". *Boletín de Literatura Comparada* XXXIX. (2014b): pp. 139–162.

-----, *Introducción a los estudios teatrales*. Propedéutica. Buenos Aires, Atuel, 2012.

-----, "Nueva contribución sobre Fausto en el teatro argentino". En: ROHLAND DE LANGBEHN, Régula / VEDDA, Miguel / WAMBA GAVIÑA, Graciela (eds.), *Anuario Argentino de Germanística, VII. Actas de las XVI Jornadas de Literaturas en Lengua Alemana*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Germanistas, 2011. pp. 313–323.

-----, "Nueva contribución sobre Fausto y la sed de Guillermo Yanicola". *Anuario de Estética y Artes* VI. 6 (2014c): pp. 31–52.

-----, "Reescrituras del mito de Fausto en el teatro argentino (cuarta contribución)". En: *Actas XVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Estudios Germanísticos. Germanística en Latinoamérica*:

*nuevas orientaciones, nuevas perspectivas*. ALEG: Universidad de Buenos Aires e Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández”, 2017. (en prensa).

-----, “Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad”. *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad* 10. 14 (octubre 2018-marzo 2019): pp. 4–29.

ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Gedisa, 1993.

FOUCAULT, Michel, *La hermenéutica del sujeto*. Madrid: Akal, [1982] (2005). pp. 293–294.

GIOVANNINI, Gustavo, “Mito fáustico, asunto fáustico, tema fáustico: algunas precisiones terminológicas”. En su: *Metamorfosis del mito fáustico en la literatura alemana y en la literatura argentina en la segunda mitad del siglo XX*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Ediciones UNC, E-Book, 2013. pp. 12–19.

OTTO, Rudolf, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza, 1998. [Hay edición posterior de la misma editorial con otra traducción: Lo sagrado.]

ROUSSET, Jean, *El mito de Don Juan*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

RUBINO, Vicente, *El mito de Fausto y lo demoníaco en la actualidad*. Buenos Aires: Biblos, 2012.

SMEED, John William, *Faust in Literature*. London: Oxford University Press, 1975.

VEGA, Juan Pablo de la. “El diablo es argentino”. 13 de octubre 2018. <<https://redaccionrosario.com/2018/10/13/el-diablo-es-argentino/>>, consultado 2 de jun. 2019.

# LAS CONTRADICCIONES DE LA CRÍTICA. W. G. SEBALD SOBRE (CONTRA) ALFRED ANDERSCH

The contradictions of criticism.  
W. G. Sebald on (against) Alfred Andersch

**Marcelo Gabriel Burello**

Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional de Buenos Aires  
margbur@gmail.com

## Resumen

W. G. Sebald se desempeñó como profesor y crítico de literatura durante dos décadas hasta emerger tardíamente como autor de “ficción”; como sucede con todo late bloomer, sus pronunciamientos críticos previos delatan posicionamientos personales en busca de filiación artística, e incluso ideológica. En este trabajo nos enfocaremos en su vehemente ensayo sobre (contra) Alfred Andersch, que por su extensión y fecha de aparición puede considerarse un compendio de los procedimientos analíticos del autor. Aquí se hace manifiesta la tendencia biografista de Sebald como lector, que apela al textualismo solo de forma auxiliar, y cabe preguntarse si esta tendencia —en esencia antimodernista— no es la que fatídicamente predomina en

el campo germánico contemporáneo, debido a obvias presiones exógenas.

**Palabras clave:** W. G. Sebald; Alfred Andersch; crítica textualista; crítica biografista.

### **Abstract**

Until his belated emergence as an author of “fiction”, W. G. Sebald worked as a professor and a literary critic for two decades; as it happens with late bloomers, his previous critical pronouncements betray his personal stands in search of artistic –and even– ideological affiliation. In this paper we dwell on his impetuous essay on (against) Alfred Andersch, which in view of its length and publication date can be considered a summary of Sebald’s analytical procedures. Here it shows clearly the biographical tendency of Sebald as a reader, who resorts to textual reading only in an auxiliary way, and it is worth wondering if this trend – essentially anti-modernist– is not the one that fatefully prevails in contemporary Germanic studies, as a result of obvious external pressures.

**Keywords:** W. G. Sebald; Alfred Andersch; text-oriented criticism; biography-oriented criticism.

### I

“Dem Littérateur Alfred Andersch hat es zeit seines Lebens weder an Erfolg noch an Mißerfolg gemangelt” (Sebald 2003:



113)<sup>1</sup>, comienza diciendo W. G. Sebald en su ensayo “El escritor Alfred Andersch”. El galicismo *Littérateur* es irónico, desde ya (Miguel Sáenz lo vierte como “literato”, sobre todo al chocar con el título en neutro alemán: “Der Schriftsteller Alfred Andersch”), pero el par conceptual éxito/fracaso se desliza como un presupuesto confuso, ya que no una flagrante petición de principio: ¿en qué consistiría el éxito en la literatura? Yendo de lo más externo a lo más interno, enumero posibilidades: suceso comercial, premios editoriales, reconocimiento de la crítica y la academia, halagos de pares y colegas, un círculo de adeptos fieles, y *last but not least*, íntima satisfacción con la propia obra. Por fortuna, este punto se va esclareciendo en la medida en que se comprende que Sebald expresa aquí una noción del “éxito literario” puramente externa y cuantitativa (en términos de ventas de libros, distinciones, etc.), propia del autor comentado,<sup>2</sup> por lo que el artículo se deslizaría más hacia la sociología de la literatura –incluso informada por la perspectiva de Pierre Bourdieu– que al análisis textual propiamente dicho. De hecho, hay que decir que esto último casi brilla por su ausencia: Sebald se apoya en biógrafos de Andersch para datos y citas, y apela como contrafigura al *Literaturpapst* Marcel Reich-Ranicki, cuyo estilo taxativo parece remedar y cuyos trabajos extensos sobre Andersch prefiere ignorar.<sup>3</sup> Al cabo uno constata que no se

---

<sup>1</sup> “Al literato Alfred Andersch no le faltaron durante su vida éxitos ni fracasos” (Sebald 2010: 115).

<sup>2</sup> Más adelante aparece la hendiadís “*Erfolg und Ruhm*” (“éxito y fama”).

<sup>3</sup> Es evidente que no recurre al crítico germano-polaco por sus coincidencias, sino porque este, devenido un verdadero *media star* en la prensa y la televisión, era quien dispensaba el prestigio o el desprestigio en el medio literario de habla alemana. Fuera de esto, hay que decir que apela a Reich-Ranicki en sus apariciones como crítico periodístico o compilador editorial,

trata de una típica crítica literaria o del perfil biográfico de un escritor (como el título lo sugeriría), sino de un ataque personal, y por extensión, de un reproche al Grupo 47 *in toto*.<sup>4</sup> No estamos ante un artículo **sobre** un autor, sino **contra** uno, pese a que –o quizás deba decir que justamente por eso– poco y nada se dice sobre la producción literaria en sí de quien con tanta saña se denuncia: las obras de Alfred Andersch, en el mejor de los casos, son meras pruebas que validan el diagnóstico de “retorcida condición mental” (“verdrehete Geistesverfassung”) (Sebald 2010: 133; 2033: 131) un vago trastorno cuyos síntomas serían, según se anuncia triunfalmente al final, los siguientes defectos de carácter, a saber: “ambición, egoísmo, resentimiento y rencor” (Sebald 2010: 147).

Esta actitud personalista y más aún, psicologista, del *Literaturwissenschaftler* W. G. Sebald, que a la vez llegó a ser un maestro de la narrativa por la riqueza y la precisión de su vocabulario, por la originalidad de la forma a nivel estructural, por eso, en síntesis, que con entusiasmo Susan Sontag supo denominar “grandeza literaria” (Sontag 2007: 57), como mínimo ha de sorprender, y como máximo, abrumar. Quien

---

ignorando, por ejemplo, el largo estudio de 1963 “*Alfred Andersch, ein geschlagener Revolutionär*”, cuyo título seguramente le habría complacido.

<sup>4</sup> Aunque aquí apela a H. W. Richter con confianza, Sebald cita el urticante estudio de Urs Widmer sobre el lenguaje de la generación de literatos aparecidos en la posguerra, una de cuyas hipótesis básicas es que “*Der Ruf* [el órgano editorial del Grupo 47] ist mit nationalsozialistischen Relikten durchsetzt” (Widmer 1966: 32). En su artículo sobre Grass y Hildesheimer, de 1983, había sostenido que “la mayoría de los autores representativos de la nueva República (como Richter, Andersch y Böll) se ocupaban ya de propagar el mito del buen alemán que no tuvo otro remedio que soportarlo todo con paciencia” (Sebald 2010b: 95).

haya quedado deslumbrado por las grandes obras de Sebald, como quien escribe, verá en su artículo sobre (contra) Andersch una especie de caricatura (la *Vergangenheitsbewältigung* como trasfondo y la utilización de fotos y documentos intercalados son la signatura del autor), pero no hallará nada de la paciente devoción por el lenguaje y la vasta comprensión de los más diversos destinos humanos, esos rasgos que a fines del siglo XX lo elevaron con justicia al cenit literario. Y ciertamente el recorrido habitual es empezar por sus “prosas”<sup>5</sup> y luego, si cautivado por ellas, visitar sus otras facetas, como ensayista y aun como poeta, de modo que el shock ha de ser la experiencia más frecuente en el público lector que se deja llevar por la curiosidad. En esta línea, y justamente a raíz del ensayo en cuestión, se ha preguntado Manfred Durzak “cómo tomarse en serio las propias obras literarias [de Sebald] de cara a los descuidos de su crítica literaria, las generalizaciones afectivas, las exageraciones provocativas y las conclusiones metodológicamente erróneas” (en Schütte 2014: 22). Por cierto, la detección de “las contradicciones de la crítica” (Sebald 2010: 120) respecto de la polarización que en su momento provocaron las obras del autor de *Zanzíbar* es sin duda un planteo muy sebaldiano, en tanto labor detectivesca, de archivo, pero al lector desprevenido puede escandalizarlo comprobar que al fin y al cabo Sebald no quiere hacer un saldo objetivo —o en todo caso ecuánime— de un conflicto o un enigma cultural, indagando en los intersticios, sino solo sumarse —y de buena gana— a una tradición negativa, para, en lo posible, consumarla: su artículo

---

<sup>5</sup> La autodefinición clásica reza “Mein Medium ist die Prosa, nicht der Roman” (cit por S. Meyer en Sebald 2006: 263).

quisiera ser un clavo más –el último y mayor– en el ataúd de un escritor despreciado y despreciable.

En lo que sigue, me propongo contextualizar y describir las operaciones analíticas del flamígero estudio sobre (contra) Andersch, que por su carácter de texto relativamente tardío y orgullosamente reeditado puede considerarse una buena muestra representativa de la labor crítica del autor, si acaso no directamente un *leading case* metodológico e ideológico. Temo que no es este el lugar propicio para un comentario *in extenso* del ensayo, que por lo demás es fácilmente accesible y legible; me atendré, pues, a señalar algunos aspectos sobresalientes, con la esperanza de iluminar una de las facetas menos conocidas del patriarca de los melancólicos modernos.

## II

El artículo en cuestión comienza con una aguda estocada irónica: en el epígrafe se ensalza el talento de Andersch y se nos aclara que el *dictum* le pertenece a... Andersch (por lo demás, se remite a una solapa de un libro e ignoramos si el dato es verídico). A continuación, y en el mismo tenor, se menciona su “emigración” a Suiza con la palabra burlonamente entrecomillada, y se nos refieren los contactos con su madre en un *racconto* vergonzante. Pero la ironía, que no era el fuerte del autor, se va diluyendo, y el escarnio se va enseñoreando del amargo texto, como si *currente calamo* la distancia humorística progresivamente fuera cediendo ante el ensañamiento. Y dado que a fin de cuentas lo que se describe es la carrera oportunista de alguien que se habría “acomodado” a las recientes tragedias políticas alemanas,

incluyendo el mismísimo Holocausto, quizás el humor no era el recurso más indicado.

De lo que he anticipado, por lo demás, se deducirán ya el tono furibundo y la constante argumentación *ad hominem* que campean en las treinta páginas del ensayo. Las calificaciones peyorativas sobre el escritor —o mejor dicho, el *littérateur*— Alfred Andersch abundan, y no tanto sobre sus libros; claro, una vez detectada la “corrupción lingüística” (“sprachliche Korrumpierung”; Sebald 2010: 133) que afectaba al autor, en clara sintonía con el discurso hitleriano, lo mismo dan sus ensayos, sus poemas y sus relatos: todo estaría contaminado. Más que las palabras en sí, por lo tanto, son las *decisiones* las que se ponen en tela de juicio. “...quiero decir algo primero sobre las decisiones que tomó Andersch en diversos momentos cruciales de su vida, y de la transformación [*Transformation*] de esas decisiones en su obra literaria”, se anuncia programáticamente (Sebald 2010: 121). Y este juicio, como pronto constatamos, es de neta especulación psicologista, o sea improbable por definición, lo que obedece a un doble motivo. Como método crítico-exegético, en el ámbito germánico el biografismo echa raíces en Dilthey, y más atrás, en Schleiermacher, que no casualmente era teólogo; con su gran autoridad, ambos pavimentaron el camino para interpretar psicológicamente toda escritura. Además, el solo concepto de decisión —vía Carl Schmitt— es crucial para hacer pasar por la quilla a toda la generación activa en el Tercer Reich (y la historia de la marinería no registra muchos casos de supervivencia tras pasar por la quilla); Andersch era el autor del manifiesto “*Deutsche Literatur in der Entscheidung*” (1948), presentado en la segunda asamblea del Grupo 47, y de ahí en más su nombre quedó asociado al de un

modelo de *decision-making* que siempre eligió el bando correcto en política, hasta quedar desilusionado con todos y apostar por una suerte de “existencia estética”.<sup>6</sup>

Y es que en verdad, Alfred Andersch se presentó siempre como un paradigma de víctima política: acosado por los nazis en la década de 1930 como militante de izquierda (estuvo detenido en Dachau), levado a la fuerza por la *Wehrmacht* y arrestado por los aliados en el frente de combate tras desertar, censurado por los estadounidenses en la posguerra, exiliado en Suiza en la década de 1950, en sus manifestaciones públicas y privadas el muniqués se jactó siempre de haber hecho lo correcto en cada difícil contexto que atravesó. Con pocas pruebas y mucha inquina, Sebald lo ajusticia exponiéndolo como hipócrita y calculador, y para invertir la carga de la prueba hace de él un victimario: la víctima de turno es la primera mujer de Andersch, Angelika Albert, de extracción judía, con quien se casara en 1935 y de quien se divorciara en 1943, tras tener una hija.<sup>7</sup> El oportuno divorcio y el posterior silenciamiento respecto de su “mujer judía” (inevitable pensar en aquella escena de Brecht) huelen a podrido, desde ya, y por supuesto que Andersch no encabezó órganos y cenáculos literarios por un desinteresado amor al prójimo, sino para trascender como escritor. Pero las patologías que Sebald denomina “obsesión legitimadora” (2010: 115) o bien “identificación oportunista” (*ibid.*, 129), rasgos, en cierta

---

<sup>6</sup> De aquí el libro de Anne Raabe que pone en relación a Andersch con el pensamiento de Kierkegaard: *Das Wort stammt von Kierkegaard* (1999).

<sup>7</sup> El especialista que se ocupa de este trabajo en el *Handbuch*, N. Pethes, alude a una “Stilkritik des Erzählwerks von Andersch” que sin embargo se apuntalaría en la negación de ese matrimonio; cf. Öhlschläger 2017: 98.

medida, atribuibles a casi todo artista que se abre al público, se fundamentan mayormente en una declaración de H. W. Richter tras distanciarse de su viejo socio y en algunas comunicaciones privadas de Andersch con su madre; en el mundo jurídico, como se sabe, las palabras de un despechado y la correspondencia íntima no pesan como prueba en sí, sino a lo sumo como material accesorio. Sebald repite aquí esa aberración metodológica que consiste en utilizar los epistolarios para extraer la verdad positiva, olvidando que en las cartas es clave el destinatario: uno no le dice lo mismo –y ciertamente no de la misma forma– a sus padres, sus amigos, sus colegas, sus jefes, etc. Con esto no quiero decir que Andersch haya sido un dechado de virtudes, ni mucho menos, pero es palmario que Sebald, que juega a ser un detective amateur en sus ficciones, en sus ensayos deviene juez inquisitorial y perito forense, con el agravante de que en este caso el proceso se realiza *in absentia* del acusado, ya fallecido. El acusado es culpable al comenzar el juicio y por eso todo cuanto escribió es “apologético” (el epíteto es invocado un par de veces); incluso la tardía autocrítica de Andersch a propósito de unos comentarios de Fritz Raddatz no constituye un descargo, sino una prueba confirmatoria (cf. Sebald 2010: 134): el acusado que niega los cargos o que se arrepiente es tanto más culpable y merece mayor pena.

En efecto, con sus críticas personales y escasamente textuales Sebald casi parecería suscribir al mito romántico de la autenticidad, según el cual un autor se expresaría a sí mismo en sus productos, más allá de reglas y convenciones. En un texto dado, sería la *intentio auctoris* lo que se debe buscar y evaluar, en desmedro de la *intentio lectoris* o incluso la *intentio operis* misma. Por supuesto, esto es lo que Wimsatt y

Beardsley designaran famosamente como “falacia intencional”, arribando a la conclusión de que “the design or intention of the author is neither available nor desirable as a standard for judging the success of a work literary art” (Wimsatt 1982: 3). Sebald no aceptaba de ningún modo que las “intenciones” fueran inaccesibles, y aunque aquí no se expide demasiado a título personal sobre la calidad de la escritura de Andersch y prefiere delegar las evaluaciones en terceros, va de suyo que su posición es del todo negativa, y de hecho, con un aditamento moralista: la noción de que los “buenos” textos solo pueden surgir de “buenas” personas. Con cierta conciencia de pisar un terreno resbaladizo Sebald se pregunta, así, si “las deficiencias [*Mängel*] de su obra [de Andersch], ¿son solo deslices estilísticos o son los síntomas de una *malaise* más profunda?” (Sebald 2010: 120), y responsabiliza al “gremio” (“*Branche*”) germanístico por “haber bailado la danza del huevo” y no haber sabido detectar la continuidad lógica entre el hombre incorrecto y la obra fallida. Es así que casi al final del ensayo, al revisar la novela *Efraim*, las expresiones con que se nos describe la relación entre autor real y protagonista son inequívocas: a ojos de Sebald, Andersch se transfigura en el héroe epónimo George Efraim de manera maquiavélica y a la vez, terapéutica, porque un autor siempre es identificable en el texto, quiéralo o no.<sup>8</sup> Albert Camus afirmó que un buen novelista es abogado de sus personajes, porque para representarlos debe comprenderlos; Sebald sugiere que el novelista ineludiblemente es uno de ellos, y con la información adecuada sería fácil descubrirlo, por

---

<sup>8</sup> NB algunas expresiones como “Ya no existe George Efraim, sino sólo un autor que ha conseguido meterse en el lugar de la víctima” (Sebald 2010: 142), e “...involuntariamente, proyecta...” (*ibid.*, 143).



mucho que se enmascare. Pero esta homologación me parece especialmente insidiosa cuando se señala que en *Efraim* “no hay rastro de ningún escrúpulo lingüístico del protagonista ni del autor”, porque no solo se hace obvia la equiparación de persona real y personaje ficticio, sino que a Andersch no se le reconocen ni siquiera sus calidades como el narrador emergido del Grupo 47 que más incorporó la reflexión metalingüística, en una línea que casi hasta lo acerca al lingüista y “emigrado interior” Victor Klemperer. Sebald aborda este aspecto de la prosa anderschiana –si se me permite el neologismo– solo a propósito de *Efraim*, y solo para extraer conclusiones negativas. De nuevo, vemos la argumentación de que si alguien no hizo algo (en este caso, si un escritor no incluyó en su obra la reflexión sobre la alteración del idioma alemán durante el Tercer Reich), procedió mal, y si lo hizo, tanto peor.

Agrego dos consideraciones más a este somero análisis, a mi parecer ambas muy importantes: la del linaje artístico-intelectual y la del *kitsch*.

Sebald fija la filiación de Andersch en Ernst Jünger *tout court*, llamándolo incluso su “maestro” (Sebald 2010: 138), su *Meister*. Es cierto que, como tantos otros, Andersch opinó a menudo en forma positiva sobre el autor de *Tempestades de acero* y en su momento reseñó *Heliopolis* (1949) con un entusiasmo desbordante, sin por eso dejar de señalar el pasado conservador y nacionalista del autor (al que justamente considera “*redivivus*” gracias a ese libro)<sup>9</sup>. En cuanto a los libros, ni el macizo cronista bélico ni el fino

---

<sup>9</sup> La oportuna reseña en *Allgemeine Zeitung* (enero, 1949) está parcialmente citada en Neaman 1999: 174.

narrador distópico Ernst Jünger se parecen mucho a lo que el corpus de Andersch puede ofrecer, pero a Sebald eso le parece menos relevante, porque Jünger habría sido ante todo una *father figure*, un modelo de “comportamiento interno y orientación” (Sebald 2010: 117) antes que de estilo propiamente dicho. Como correlato, Sebald señala que Thomas Mann era aspiracionalmente el otro parangón con quien quería emparejarse Andersch (Jünger sería el “grande” y Mann sería el “bueno”); admitamos que desde el Premio Nobel de Literatura y la campaña antifascista desde el exilio, Thomas Mann era el referente de prácticamente todos los escritores germano parlantes en vías de profesionalización, lo que haría de Andersch apenas un soñador más. Sin embargo, quiero señalar dos omisiones en este caprichoso árbol genealógico. Primero, la de Arno Schmidt, a quien Andersch conociera en tempranas reuniones del Grupo 47 y con quien sostuvo una estrecha relación toda su vida (cosa que el profuso epistolario entre ambos y la sentida dedicatoria del tardío *Padre de un asesino* no hace más que confirmar)<sup>10</sup>. El otro ocultamiento es más sutil: me refiero a T. W. Adorno. Siendo que Sebald mismo exaltaba todo el tiempo el papel salvífico que habían ejercido para su persona el pensamiento adorniano y la escuela de

---

<sup>10</sup> Supongo que forzando mucho las cosas se pueden hallar pasajes cercanos entre obras de Jünger y de Andersch (por caso, escenas en el frente de batalla o de introspección dubitativa en *Las cerezas de la libertad* y *Winterspelt*, de un lado, y *Tempestades...* y *Eumeswill*, del otro), pero puestos a escoger, la presencia tutelar del hamburgués Schmidt me parece mucho más palmaria en *Sansibar*. Pero de todos modos, estas confrontaciones textuales están anuladas por Sebald.

Frankfurt en general, soslayar los acercamientos entre Andersch y el filósofo luce malintencionado.<sup>11</sup>

Por último, Sebald apela varias veces a la trillada categoría del *kitsch* para condenar los textos de su objeto de estudio (¿o deberíamos decir “objetivo de destrucción?”), sin explicitar mayormente un rótulo que a fines del siglo XX ya había perdido toda fuerza denunciatoria y que de hecho expresaba más bien falta de imaginación de parte del crítico que del escritor criticado. Pues el concepto se revalorizó y resignificó con la agitación socio-política de los años sesenta, para luego, en la llamada era posmoderna, perder vitalidad y hundirse. Que Sebald conocía a fondo el trillado término y sus implicancias lo prueba un hecho doble: en 1971 reseñó en inglés para la revista *Journal of European Studies* dos tratados sobre el tema del buen y el mal gusto, tratados que pivotaban sobre la categoría del *kitsch*. Uno era *Literarische Wertung*, del máximo especialista alemán en el tema de la apreciación literaria, Jochen Schulte-Sasse; en esa, que fuera su primera publicación académica *stricto sensu*, Sebald fustigó al autor y evitó cualquier mención del problema central del libro.<sup>12</sup> A continuación también reseñó la *Phänomenologie des Kitsches*, del húngaro Ludwig Giesz, de nuevo sin parar mientes en el asunto central. Al parecer, al joven Sebald el *kitsch* no le interesaba de por sí, y de hecho lo utilizó poco como concepto

---

<sup>11</sup> La influencia del filósofo se hace obvia, por ejemplo, en el ensayo “La ceguera de la obra de arte” (1956). No solo en el título y en la dedicatoria está presente Adorno, sino en la tesis principal del escrito, que remite al ensayo adorniano “El artista como lugarteniente” (1953). Cf. Andersch, 2000: 271.

<sup>12</sup> Cf. Schütte 2014: 106-107.

teórico-crítico.<sup>13</sup> En la causa contra Andersch, sin embargo, lo rescata del trastero y lo esgrime para aludir a pasajes de expresión sobrecargada o des-ubicada. El autoexiliado Andersch trataba de seguir abordando la reciente historia alemana con formas que consideraba aún de vanguardia en la narrativa en su lengua, formas que denotaban tanto la serie literaria como la historia propiamente dicha. Joyce lo había logrado con Irlanda y Faulkner, con el *Big South*. ¿Era inconmensurable esta estrategia estética con los nazis? Andersch pensó que tal cosa era posible, Sebald la juzga *kitsch*. El rótulo me parece algo simplista y anacrónico, pero en cualquier caso no nos es explicado y pretende funcionar como un anatema lanzado desde la alta cultura. Al pasar señalo que en una de las críticas más feroces que Sebald recibió en su vida, Iris Radisch calificó su escritura de “kitsch negro” (S/P); el que a hierro mata, a hierro muere.

### III

De por sí, el ensayo en cuestión tiene una sugestiva historia editorial, y un abordaje serio del archivista y genealogista W. G. Sebald no puede no dar cuenta de ella. En 1993, el por entonces ya celebrado autor de *Vértigo* y *Los emigrados* publicó en la revista *Lettre Internationale* (Nº 20) el artículo “*Between the Devil and the Deep Blue Sea. Alfred Andersch. Das Verschwinden in der Vorsehung*”.<sup>14</sup> Se trataba de un texto

---

<sup>13</sup> Por ejemplo, a propósito de Hermann Broch (en *Unheimatliche Heimat*), de quien reconoce que fue pionero en la definición de la categoría.

<sup>14</sup> Figura inglesa que expresa un dilema, equivalente a la más conocida “*between a rock and a hard place*”. La expresión justifica una mala decisión tomada, y por eso seguramente Sebald la eliminó. La edición en inglés de

deliberadamente polémico, en parte por el contexto de la reciente reunificación alemana, pero ante todo por sus amargos pronunciamientos sobre Andersch, uno de los “monstruos sagrados” de la literatura alemana de posguerra, fallecido en 1980 y con un *revival* póstumo gracias al relato *El padre de un asesino*. Predeciblemente, las muchas y duras réplicas no tardaron en alzarse;<sup>15</sup> sin ir más lejos, en la misma revista y de inmediato: el biógrafo de Andersch, Stephan Reinhardt, que el propio Sebald había citado como fuente, contestó con un descargo titulado “Zu Alfred Andersch. Erwiderung auf W. G. Sebald” (en *Lettre Internationale*, Nº 21, 1993). Con el tiempo, el escándalo se disipó, y en 1995 Sebald se afianzó más todavía como la nueva gran pluma alemana con *Los anillos de Saturno*; los premios (el “Heinrich Böll”, el “Berliner Preis”, la “Medalla Browoski”, el “Mörrike”, el “Wingate Prize for Fiction”) le daban entonces un espaldarazo formidable. Pero en 1999, apenas aparecido el afectuoso compilado de ensayos sobre escritores suizos *Logis in einem Landhaus* (aún inédito en español), y mientras preparaba la que sería considerada su obra maestra (y que en todo caso acabaría siendo su obra postrera), *Austerlitz*, el bávaro volvió a la carga con ese material ponzoñoso y lo reeditó como apéndice de sus reelaboradas conferencias de Zurich sin mayores cambios y por voluntad enteramente propia (a

---

*Luftkrieg*... mantuvo este título, sin embargo. El subtítulo “Das Verschwinden in der Vorsehung” es, por supuesto, una alusión satírica al relato de Andersch “Mein Verschwinden in Providence”. Cabe preguntarse si el chiste era pertinente en un artículo con temas y alegatos tan pesados.

<sup>15</sup> Sven Meyer, de cuyo afecto por Sebald nadie puede dudar, lo tilda de “controvertido ensayo” (en Sebald 2010: 226).

diferencia de los trabajos hoy recogidos en *Campo Santo*, por ejemplo).

En el caso de la primera publicación, la de 1993, el solo barroquismo del título anunciaba la mordacidad del contenido, una intuición respaldada por el contexto editorial: la revista cultural independiente *Lettre Internationale* —donde Sebald ya había publicado un artículo sobre Peter Weiss— no ha escapado jamás a las polémicas literarias (aunque no haya sido el lugar donde más y mejor se incubaron). En la reedición en forma de libro, el título fue reducido a su mínima expresión (“El escritor Alfred Andersch” no invita a mayores recelos, y como mucho peca de parquedad), pero era el marco editorial el que ponía en alerta al eventual lector: la republicación del no menos polémico y controversial trabajo “Guerra aérea y literatura”, que daba título al pequeño volumen. Sebald insertó aquí una escueta “advertencia preliminar” en la que justificaba la unión de ambos estudios gracias a un nexo común: el de los traumas sufridos por los escritores alemanes de la posguerra (el esforzado tono justificatorio se delata ya en los causativos “*darum*” y “*deshalb*”). Y de nuevo surgió el revuelo, aunque esta vez la condena de Andersch pasó más desapercibida merced al texto que lo precedía en el libro, que acaparó toda la irritación.

Aunque aquí no es mi tema esta espinosa reflexión sobre los bombardeos aliados y su silenciamiento, sin duda el ensayo sebaldiano más comentado y analizado, quiero aprovechar para señalar un dato que no me parece menor y que de algún modo resignifica la segunda publicación del escrito sobre (contra) Andersch. En esa advertencia preliminar al librito, sugestivamente, Sebald reconoce que el texto original de las

conferencias de Zurich, dictadas en 1997, ha sido muy modificado por distintas razones, más o menos atendibles. Sin embargo pasa por alto un detalle, en un gesto que más que una omisión parece expresar lo que la psicología llama una “evitación”: la base de dichas conferencias, a su vez, había sido un artículo de 1982, “Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Versuch über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung mit Anmerkungen zu Kasack, Nossack und Kluge” (aparecido en la revista académica escandinava *Orbis Litterarum*, Nº 37), ahora recogido póstumamente –con título acortado– por Sven Meyer en *Campo Santo*.<sup>16</sup> El destacado crítico cultural Andreas Huyssen ha cotejado los textos de 1982 y el de 1999, curiosamente sin mencionar las conferencias de Suiza (raro para quien rastrea el antiguo origen del texto final), y ha señalado que entre lo escrito en 1982 y en 1999 la diferencia es “*telling*” (reveladora, contundente) en el siguiente sentido: en la primera versión, según Huyssen, Sebald oscilaría entre la historia y la historia natural, mientras que en la segunda ya estaría claramente del lado de la segunda, rendido ante un profundo pesimismo (Huyssen 2003: 155). En este juego de filología fallida me interesa llamar la atención sobre el hecho de que Sebald, que furiosamente escarnece a Andersch por sus continuos reposicionamientos oportunistas, en 1999 reedita sin modificaciones su denuncia de 1993, pero la acompaña de su ensayo más hiriente compuesto primero en 1982, reelaborado luego en 1997, y finalmente muy alterado para una versión definitiva a fines de siglo. Huyssen observa que lo que está en el medio de las

---

<sup>16</sup> El libro de Huyssen y esta antología póstuma aparecieron en el mismo año, por lo que el crítico germano-estadounidense no pudo referirse a la reedición y hubo de remitirse al artículo original.

reflexiones sobre la destrucción total y la historia natural es, ni más ni menos, la Caída del Muro: su tesis es que el fin del antagonismo ideológico y la falsa superación en una Alemania unida y feliz habrían sumido al autor en la resignación, llevándolo a reelaborar sombríamente sus apreciaciones. Yo agregó que el primer Sebald, en los años ochenta, era un profesor y periodista, y que el segundo ya era un autor reconocido. El poema *Nach der Natur*, denominado *Elementargedicht* (premiado en 1991 con el “Fedor-Malchow-Lyrikpreis”) y dos prosas narrativas (*Vértigo* y *Emigrados*) precedían a la primera publicación del artículo, y podemos decir que el otrora académico y periodista cultural ya era un escritor hecho y derecho hacia 1993, y que hacia 1991 ya era todo no un *boom* editorial (sobre todo gracias a las traducciones). Y es importante tener esto presente, pues es obvio que un académico no puede escribir como lo hace un autor prestigioso y en ascenso, consciente de que cuanto diga fatídicamente incidirá en la lectura de sus obras literarias. Dejó instalada la maliciosa sospecha de que los raptos de furia del Sebald de los años noventa no son protestas de estudiante rebelde o desplantes de profesor excéntrico, sino la más o menos deliberada contracara de su imagen pública de poeta melancólico y genial, muy al estilo de su venerado Thomas Bernhard.<sup>17</sup> Y recuerdo aquellas palabras de Adorno contra los pensadores que reescriben sus textos –léase Heidegger– para estar a tono con la época...<sup>18</sup> Me pregunto si a los poetas no les conviene, en todo caso, reescribir sus textos para estar más

---

<sup>17</sup> “Mi modelo es Thomas Bernhard, al que echo mucho de menos como autor”, dijo en *Der Spiegel* 11, 12 de marzo de 2001 (en: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-18700596.html>).

<sup>18</sup> Cf. Adorno 2006: 235-236.



*fuera* de tono y así llamar más la atención. No sugiero que Sebald suscribiera a aquello de que “*there’s not such a thing as bad publicity*”, un cínico lema del *star business*, pero sí que como autor literario podía regodearse en el cariz agresivo y perturbador de su ensayística, que ahora pasaba a ser una segunda línea frente a su corpus “primario”.

#### IV

Para que se no se piense que Sebald capitalizaba su nuevo prestigio despellejando al pobre Andersch en busca de un *succès de scandale*, y porque además propuse este estudio como paradigmático, haré un breve repaso de su actividad académica y crítica previa del autor.

En un trabajo anterior, más orientado a la dimensión visual de sus textos, me he ocupado ya de discutir las maniobras de autofiliación de W. G. Sebald que le permitieron aparecer extemporáneamente como originalísimo poeta y escritor de “ficción” (si tal término cabe en su caso).<sup>19</sup> Baste recordar aquí que como sucede con todo *late bloomer*, su tardía consagración invitaba a ver su carrera previa como mera etapa preparatoria, de la cual las grandes obras en prosa (que el propio autor desrecomendaba llamar “novelas” en atención a su falta de diálogos) serían el *terminus ad quem*. Y Sebald mismo presentaba las cosas desde ese punto de vista teleológico, alegando en sus entrevistas de madurez (por supuesto, ¿quién podía querer entrevistarlo antes?) que de

---

<sup>19</sup> “W. G. Sebald: muerte y transfiguración de la literatura alemana”, presentado en las XVII<sup>º</sup> Jornadas de Literatura en Lengua Alemana, Universidad Nacional de Córdoba, mayo de 2014.

joven se había dedicado a detectar los déficits de la literatura alemana y que un día, a los cuarenta años de edad, quiso empezar a saldarlos. No me caben dudas sobre lo formativo que pueden ser la docencia y la crítica antes de lanzarse a la propia escritura, y sobre el grado de intencionalidad futura con que el profesor y reseñista Sebald pudo desempeñarse entonces nadie puede pronunciarse a ciencia cierta. Solo que la visión de un proceso más o menos lineal me parece inverosímil, y que la autoconstrucción *a posteriori* de su trayectoria se me hace evidente. El mito autorial, así, sería el de Sebald el justiciero, el “desfacedor de entuertos” de la literatura alemana de posguerra, y no es infundado pensar que en 1999 la republicación de los respectivos ensayos sobre la pusilanimidad de los escritores alemanes y sobre el hipócrita Andersch constituía una coronación. Recuérdese, además, que mientras que estos textos demostraban *ex negativo* lo que estaba mal, lo que faltaba en la literatura alemana, Sebald elaboraba *Austerlitz*, que vendría a ser su respuesta activa a las carencias.

Por cierto, uno de sus discípulos y albaceas, Uwe Schütte, no sin perplejidad ha subrayado que como investigador, docente y crítico Sebald prácticamente nunca se ocupó de autores femeninos o extraeuropeos, que de hecho casi exclusivamente se abocó a autores de lengua alemana (menos alemanes propiamente dichos que austríacos y suizos), y que de teatro o de lírica rara vez habló y jamás escribió. Lo cual resulta curioso en un portavoz de minorías y de excluidos, de natural cosmopolita y políglota, que además hacía de la traducción y del drama sus puntos fuertes en la universidad y que escribía poesía desde su juventud. Pero fuera de estas discordancias, el hilo que une los trabajos de promoción académica y los de

crítica literaria es siempre el de la polémica frontal con la literatura alemana y la germanística de posguerra. Por un visceral afán de antagonismo, los primeros autores con los que Sebald eligió ocuparse eran hombres que en el fondo detestaba: Carl Sternheim y Alfred Döblin, contra quienes no tuvo reparos pese a abordarlos en el medio puramente académico (hay que reconocerle su amor por el peligro, aunque las universidades alemanas estaban más preparadas para tratar con *angry young men* a fines de los sesenta). Luego esta veta beligerante se mantuvo activa, alternando con algunas plumas favoritas (Kafka), o al menos no tan despreciadas (Peter Handke). Y como *basso continuo*, cada tanto acechaban los consabidos ataques a la germanística, presentes todavía en el ensayo que ahora nos ocupa Andersch y en el discurso de ingreso a la Academia Alemana, poco antes de su trágico accidente automovilístico.<sup>20</sup> Invoco, como muestra, aquel pasaje del artículo sobre J. P. Hebel donde el autor recuerda con desdén a Heidegger y los germanistas alineados con el nazismo y confiesa que su “comprensión de la literatura habría seguido siendo turbia y falaz si no le hubieran abierto otras perspectivas los escritos que una y otra vez aparecían de Benjamin y de la Escuela de Frankfurt, una escuela judía” (Sebald 2000: 12). He aquí toda una profesión de fe.

Antes de concluir este apartado, resultará oportuno referir que poco antes del ataque a Andersch hubo un trabajo bastante similar sobre Jurek Becker, en el que el autor de *Jakob el mentiroso* es acusado precisamente del vicio de su más célebre personaje. La historia de este misterioso artículo también es

---

<sup>20</sup> Cf. Sebald 2010b: 222.

reveladora: le había sido encargado a Sebald para una compilación sobre Becker a principios de la década de 1990, y puesto que el producto destilaba cizaña contra el homenajeado, fue rechazado y quedó inédito, tirado en un cajón (recién aparecería como póstumo en la revista *Sinn und Form*, en el año 2010). Este texto se parece demasiado a los viejos escritos de promoción académica y al ataque a Günter Grass ("*Konstruktionen der Trauer*", 1983), por lo que, insisto, en el caso del ensayo sobre (contra) Andersch no cabría hablar de un raptó de furia: en Sebald la ira era algo continuo, aunque dosificado. Me remito una vez más a Uwe Schütte, que ya tras analizar los trabajos académicos sobre Carl Sternheim, bastante tempranos, supo caracterizar muy bien el derrotero de Sebald como crítico literario: "una propensión a lo doctrinario y lo apodíctico, el marcada gusto por la polémica, una inclinación a equiparar texto y autor o bien narrador y escritor, insistente localización en la Teoría Crítica (en especial Adorno y Benjamin) [...], impugnación de los germanistas como programa obligatorio y una estrategia diseñada para la provocación, un laxo manejo de las convenciones académicas [...], el abordaje patográfico de la crítica literaria en atenta consideración de la biografía de los autores, y esto a menudo en base a la especulación en lugar de las evidencias fácticas" (Schütte 2014: 101).

La conclusión de este ítem, pues, es que el Sebald que demolió a su ilustre coterráneo (Andersch era oriundo de Munich) *no* es más hiriente y subjetivo que lo que fuera antes como catedrático y reseñista.<sup>21</sup> Sorprenda o no, su enfoque ya era

---

<sup>21</sup> En la introducción al número póstumo que le dedicara la prestigiosa revista *Text + Kritik*, su director, H. L. Arnold, declara empero que la mayoría de los

similar en su época estudiantil, y es probable que la posterior exacerbación del tono solo obedeciera a su nuevo estatuto como creador.

## V

Hasta aquí, he retratado a W. G. Sebald en su permanente voluntad de confrontación y capacidad de reposicionamiento. El doble episodio de Andersch, como se habrá notado, no fue sino un eslabón tardío en una larga cadena de enfrentamientos: una batalla más en la guerra por la justicia y la memoria, según lo sentía el autor, un dolido *Nachgeborener* (y de su buena fe en este sentido no podemos dudar, más allá de sus aberraciones metodológicas). En esa guerra, que peleaba desde una trinchera muy marginal como lo es la literatura, el consenso generalizado hoy indica que poseía mucho más talento para la construcción que para la destrucción<sup>22</sup> (huelga decir que casi nadie leería hoy todo lo que Sebald escribió de no haber existido sus “prosas” narrativas). En efecto, ningún otro escritor alemán de su generación ha sido más brillante que él a la hora de alimentarse del repudio del “milagro económico” y de la “superación del pasado” para nutrir una obra propia; en general, los jóvenes que se decepcionan con la germanística se vuelven *Romanisten*, no *Romanschriftsteller*, y si lo hacen, no componen obras maestras como *Vértigo* o *Los anillos de*

---

trabajos sebaldianos son “homenajes”, aunque por su grado de empatía con sus temas el autor no era “a menudo críticamente analítico (como en su vehemente crítica moral a Alfred Andersch)” (Arnold 2003: 4).

<sup>22</sup> “*Destruktion*” es precisamente la palabra con que Sebald autodefinía su primer trabajo, sobre C. Sternheim (en Schütte 2014: 67).

*Saturno*. No creo en el destino manifiesto de Sebald como autor, pero me rindo ante sus logros, probablemente más fruto del odio que del amor.

A manera de *mea culpa* final me pregunto entonces si, fuera de su innegable genialidad como artista, la postura de Sebald como crítico unilateral y psico-biografista no es representativa, en el fondo, de una tendencia especialmente germánica –o mejor, germanística– todavía vigente, a saber: la tendencia a mirar antes quién escribió un texto que el texto mismo, a valorar si el autor colaboró activa o pasivamente con el fascismo o si en cambio militó en las filas de la izquierda o siquiera del progresismo, vale decir, una obsesión autorial que anula o posterga lo textual hasta degradarlo a excusa. ¿Es posible un placer literario, un goce estético en general respecto del arte alemán del último medio siglo, o primero hay que averiguar los pronunciamientos, los compromisos del autor de turno? En el caso de Alemania, el rol protagónico en las dos mayores conflagraciones de la historia humana, la génesis y el desarrollo del más acabado régimen totalitario y genocida del que se tengan noticias, y en el medio de eso, procesos económicos de crisis y apogeos nunca vistos por su intensidad y rapidez, constituyen factores que *a priori* bien pueden obstruir la concepción de una literatura no ya “pura”, pero sí al menos autónoma.

Pienso, por ejemplo, en la fobia de Sebald ante el método inmanente, una fobia que le impedía adentrarse de lleno en el análisis textual y que ya de joven lo llevó a simpatizar con la Teoría Crítica. En su época de formación, la de la administración Adenauer, la perspectiva formalista e inmanentista se aplicaba a la fuerza en los estudios literarios,

no como una metodología novedosa, sino ante todo para socallar la previa cultura “BuBo” (*Blut und Boden*) y como prevención ante la severa mirada de los poderes occidentales, que no querían que la política se inmiscuyera en las universidades; la “muerte del autor”, preconizada por el estructuralismo francés, en la RFA servía para evitar cualquier dato extratextual que pudiera resultar incómodo, y por ende se predicaba una postura textualista algo aséptica. El paranoide psico-biografismo de Sebald expresa la honda disconformidad con ese entorno cultural, una inquietud que lo hizo diagnosticar hipocresías y resentimientos al por mayor (en Andersch, como vemos, pero también en Döblin, en Jean Améry... la lista es larga), y que finalmente lo llevó a Suiza y a Gran Bretaña. A sus ojos, leer una pieza de algún *autor* sin inspeccionar su *autoridad* delataba auto-represión, y por ende, complicidad.

En su discurso para la inauguración de la *Literaturhaus* de Stuttgart, tras preguntarse hölderlinianamente “¿para qué sirve pues la literatura?”, Sebald exclama: “Hay muchas formas de escribir; pero solo en la literatura, por encima del registro de los hechos y de la ciencia, puede intentarse la restitución” (Sebald 2010b: 221).<sup>23</sup> Abro la pregunta a todos: ¿puede y debe la literatura hacer el trabajo de duelo, de la memoria? ¿No es una torpe compensación, una culposa ilusión? ¿La literatura moderna conquistó su independencia económica y política para devenir una especie de sistema de vigilancia y control? ¿Acaso los poetas forman parte del así llamado cuarto

---

<sup>23</sup> El discurso se titula “Un intento de restitución”, y a él responde el compilado *A Literature of Restitution: Critical Essays on W. G. Sebald* (2013), de J. Baxter *et al.*

poder, siquiera? Cuando Sebald acusa a Andersch o a Grass de no ser veraces, o como él gustaba decir, “objetivos”, y los confronta con la historia “verdadera” que ellos no respetaron en sus crónicas e informes,<sup>24</sup> ¿peca de ingenuidad, o de soberbia? ¿Se exalta a o se denigra a la literatura cuando se le exige que haga lo que la ciencia de la Historia y las instituciones de Justicia no hacen?

## Bibliografía

ADORNO, T. W., *Kierkegaard. Construcción de lo estético*. Trad. J. Chamorro Mielke. Madrid: AKAL, 2006.

ANDERSCH, Alfred, “La ceguera de la obra de arte”. Trad. R. Rohland de Langbehn. En: *Analecta Malacitana* XXIII. 1, (2000): pp. 251-275.

ARNOLD, H. L. (ed.), *Text + Kritik: W. G. Sebald n° 158*. München: 2003.

HUYSEN, Andreas, “Rewritings and New Beginnings: W. G. Sebald and the Literature on the Air War”. En su: *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford. Stanford U. P., 2003. pp. 138-157.

NEAMAN, Elliot, *A Dubious Past. Ernst Jünger and the Politics of Literature after Nazism*. Berkeley (CAL): University of California Press, 1999.

SCHÜTTE, Uwe, *Interventionen. Literaturkritik als Widerspruch bei W. G. Sebald*. Munich: Edition Text + Kritik, 2014.

ÖHLSCHLÄGER, Claudia; NIEHAUS, Michael (Hg.), *W. G. Sebald-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017.

---

<sup>24</sup> En 1983 confrontó a Grass con el historiador Erwin Lichtenstein para extraer la conclusión de que el novelista no era veraz, resignándose a que “la literatura hoy, abandonada a sus propias fuerzas, no sirve ya para descubrir la verdad” (Sebald 2010b: 102). Su análisis de *Las cerezas de la libertad* es ante todo un contraste entre la “verdad” histórico-biográfica y la “verdad” de esa supuesta novela autobiográfica. V. en especial cuando denuncia la “selectividad” de la memoria del autor y el falso carácter de “informe” que se anuncia en el subtítulo (Sebald 2010: 121).



RADISCH, Iris, "Der Waschbär der falschen Welt: W. G. Sebald sammelt Andenken und rettet die Vergangenheit vorm Vergehen". En: *Die Zeit*. 15, (2001): pp. 55-66.

SEBALD, W. G, *Logis in einem Landhaus*. Frankfurt aM: Fischer, 2000.

-----, *Luftkrieg und Literatur*. Frankfurt aM: Fischer, 2003.

-----, *Sobre la historia natural de la destrucción*. Trad. M. Sáenz. Barcelona: Quinteto/Anagrama, 2010. (a)

-----, *Campo Santo*. Ed. Sven Meyer. Trad. M. Sáenz. Barcelona: Anagrama, 2010. (b)

-----, *Campo Santo*. Ed. Sven Meyer. Frankfurt aM: Fischer, 2006.

SONTAG, Susan, "Una mente de luto". En su: *Cuestión de énfasis*. Trad. A. Major. Buenos Aires: Alfaguara, 2007. pp. 57-64.

WIDMER, Urs, *1945; oder die "Neue Sprache": Studien zur Prosa der "Jungen Generation"*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 1966.

WIMSATT, W. K.; BEARDSLEY, Monroe, "The Intentional Fallacy" (1946). En: WIMSATT, W. K., *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington: University Press of Kentucky, 1982. pp. 3-30.

# HISTORIA ALEMANA Y MICROCOSMOS FAMILIAR, LA NOVELA ALEMANA COMO UNA MEDIACIÓN LITERARIA Y UNA MEMORIA CULTURAL

A propósito de *In Zeiten des abnehmenden Lichts* (2011) de Eugen Ruge, *Trutz* (2017) y *Glückskind mit Vater* (2016) de Christoff Hein

German History and Family Microcosms. The  
German Novel as a Literary Meditation and  
as a Cultural Memory

**Graciela Wamba Gaviña**

Centro de Investigaciones Sociohistóricas / Instituto de  
Investigaciones  
en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP - CONICET)  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
(FaHCE)  
Universidad Nacional de La Plata (UNLP)  
gracielawamba@gmail.com

## Resumen

En la literatura alemana de las últimas décadas la reemergencia de la novela familiar, tanto biográfica como ficcional podría estar relacionada al gran interés en los estudios de memoria desde los tempranos 90. La historia alemana traída al microcosmos familiar pareciera ser más fácil de comprender en toda su dificultad, entendiéndola como una mediación literaria que al mismo tiempo es memoria cultural (A. Assmann). Las novelas *In Zeiten des abnehmenden Lichts* (2011) de Eugen Ruge, Trutz (2017) y *Glückskind mit Vater* (2016) de Christoff Hein conforman un buen ejemplo de esta tendencia literaria. Este trabajo se centrará en la transformación de la historia colectiva y familiar en memoria y pondrá el foco de atención en la manera que esto ocurre, sin “nostalgia” y con una actitud crítica con referencia a ciertos tópicos canonizados de la RDA.

**Palabras clave:** novela familiar; memoria literaria; historia colectiva; RDA; siglo XXI.

## Abstract

In the German literature of the last decades the re-emergence of the family novel, both biographical and fictional, could be related to the great interest in memory studies since the early 90s. German history brought to the family microcosm seems to be easier to understand in all its difficulty, understanding it as a literary mediation that at the same time is cultural memory (A. Assmann). The novels *In Zeiten des abnehmenden Lichts* (2011) by Eugen Ruge,

Trutz (2017) and Glückskind mit Vater (2016) by Christoff Hein are a good example of this literary trend. This work will focus on the transformation of collective and family history in memory and will focus attention on how this happens, without "Ostalgie" and with a critical attitude with reference to certain canonized topics of the GDR.

**Keywords:** family novel; literary memory; collective history; RDA; 21st century.

„Ohne Gedächtnis sind wir nichts.

Wir erinnern uns, nur darum leben wir“

Christoff Hein

La época de la guerra fría trajo importantes cambios en Europa tanto en el plano político-social como en el cultural. El surgimiento de nuevos estados modificó los límites ya existentes y forzó la formación de nuevas identidades nacionales que dependían por un lado de la historia y de la memoria. En el caso de Alemania la reunificación provocó que ambas Alemanias perdieran las seguridades que habían construido en el lapso de 40 años, etapa en la que ya se habían formado generaciones nacidas en el tiempo de la separación de Alemania y cuyas biografías estaban enlazadas muy fuertemente a un determinado sistema político. Estas generaciones fueron arrancadas súbitamente de una atmósfera biográfica e histórica específica, aquella atmósfera que había formado las correspondientes identidades. Esto es un motivo por el que la reunificación alemana se transformara

en un este cambio de siglo en un tema central de la cultura alemana de la memoria. También hay que recordar que el recuerdo de la antigua RDA se halla todavía en una fase de memoria comunicativa entre las tres o cuatro generaciones que este período abarca. Por tanto, se encuentran en los textos culturales interpretaciones aisladas y diversas de la historia, se trata pues de versiones individuales del pasado.

En los años 90 la mayoría de las novelas de familias o de generaciones se ocupaba ante todo de referir y mediar en la memoria familiar el nacionalsocialismo. La novela de familia de este siglo XXI por el contrario tiene cada vez más como objetivo un pasado más reciente, la RDA. La caída del Muro (1989) ya tiene 30 años y con ello la RDA se puede enfocar como un lugar de memoria y un lugar de memoria literaria. Se torna necesaria una reflexión sobre el modo en que este hecho modificó la historia alemana del siglo XX.

De hecho, la literatura alemana de estas últimas décadas ha estado muy atenta a los dos estados alemanes desde 1950 hasta 1989, al punto que se podría hablar de una tendencia literaria no solo alemana sino europea: el retorno de la novela de familia en las distintas literaturas nacionales del mundo occidental.

A través de la confluencia del pasado y el presente, al recordar se construye y se define una identidad, sea ésta individual o colectiva. En ese proceso, la historia es tanto origen del recuerdo como su propio resultado. La construcción de la identidad, por esa razón, no sólo depende de lo acontecido en el pasado, sino también de la forma y el modo específicos que adopta el recuerdo.

Aleida Assmann y Jan Assmann distinguen, a este respecto, entre una memoria comunicativa y una memoria cultural. La memoria comunicativa recurre al recuerdo biográfico y se fundamenta en la “interacción social” propia de la vida cotidiana. Su contenido es difuso y cambiante; no posee un sentido estable, si bien puede alcanzar un significado social y colectivo. La memoria cultural, en cambio, se cimienta en el recuerdo de objetivaciones sólidamente establecidas en una sociedad. La diferencia fundamental entre la memoria comunicativa y la cultural estriba, en definitiva, en la modalidad del recuerdo y no en la distancia temporal con lo recordado. Ambas son modi memorandi y por ello se interrelacionan e influyen mutuamente. “Memoria E Identidad En Stille Zeile Sechs De Monika Maron”. (Maldonado Alemán, 2006: 2)

El desencanto, siempre latente en la narrativa de la unificación, se explicita a veces a través de una confrontación directa con el pasado, sustentada en un conflicto generacional. Mediante la presentación artística de ese conflicto, se reflexiona sobre la educación autoritaria recibida de los padres y del Estado y sobre las dificultades y contradicciones que ello provoca en el individuo. En ese proceso se recurre a la memoria comunicativa y cultural, en el sentido expuesto anteriormente, como medio de reconstrucción de una identidad que pretende ser individual y generacional a la vez.

En el 2011 se publican en el mismo año y como opera prima tres novelas de familia de corte autobiográfico, escritas por intelectuales alemanes mayores de 50 años:

- Josef Bierbichler (1948), cineasta y dramaturgo, publica *Mittelreich* (2011), versionada como film en 2018 *Zwei Herren im Anzug*.
- Oskar Roehler (1959) cineasta, hijo de Gisela Elsner, presenta su novela *Herkunft* (2011) y
- Eugen Ruge (1954) director de cine y dramaturgo. *In Zeiten des abnehmenden Lichts*

Como antecedente de la novela de familia en el 2008 había salido *Der Turm de Uwe Tellkamp*, sobre la historia de una familia en Dresde durante la RDA. Ya desde el 2005 se observa en la premiación de los *Deutsche Buchpreise* a autores que encaran la historia de las familias a través de tres o cuatro generaciones:

2005 Geiger, Arno. *Es geht uns gut*

2006 Hacker, Katharina. *Die Habenichtse*

2007 Franck, Julia. *Die Mittagsfrau*

2008 Tellkamp, Uwe. *Der Turm*

2010 Abonji, Melinda Nadj. *Tauben fliegen auf*

2011 Ruge, Eugen. *In Zeiten des abnehmenden Lichts*

### **Ruge, Eugen. In Zeiten des abnehmenden Lichts**

Esta novela fue elogiada en el momento de aparecer y en el mismo año de su aparición obtuvo dos premios importantes. Eugen Ruge se ocupa de una historia ficcional de ascenso y caída de una conocida familia de intelectuales de la RDA, con importante injerencia en el poder para lo cual introduce muchos datos biográficos de su propia familia. Junto con la decadencia de los Umnitzer el lector sigue la historia del

comunismo en Alemania, tanto como la historia de la decadencia de un estado y de una ideología. El género novela de familia constituye así el formato ideal para dibujar de la mano de la esfera íntima y privada una gran historia colectiva. Aleida Assmann, como gran experta en el área de Memoria, insiste continuamente en sus trabajos sobre la representatividad histórica y social de la novela de familia, y explica este hecho por encontrarnos en una era pos individual donde la familia y la generación han tomado un papel importante.

“Los individuos no se definen más en la actualidad por aquello que las diferencia de otros, sino justamente por aquellos que los une a otros. No se definen por aquello que han logrado o producido sino por aquellos que han experimentado y sufrido en común (...). En definitiva uno se entiende a sí mismo, no partiendo de sí mismo, sino cada vez más como miembro de grupos, a los que se ha unido no voluntariamente, como la familia o la generación”.

„Menschen definieren sich heute nicht mehr ausschliesslich durch das, was sie von allen anderen Menschen unterscheidet, sondern gerade auch durch das, was sie mit den anderen Menschen verbindet. Sie definieren sich nicht mehr ausschliesslich durch das, was sie geschaffen und geleistet haben, sondern auch durch, das, was sie gemeinsam erfahren und erlitten haben. (...) Man versteht sich nicht mehr ausschliesslich aus sich selbst heraus, sondern zunehmend auch als Mitglied von Gruppen, denen man sich nicht freiwillig angeschlossen hat, wie der Familie und der Generation“. (Assmann, 2012:22)



Por ello la obra de Ruge se puede leer como una posibilidad individual de acercarse al pasado narrándolo y de alguna manera conjurarlo para comprender el presente personal.

La novela está formada por 20 capítulos, en cada uno de ellos hay un determinado personaje enfocado en determinado año y en el cual se narran sus propias experiencias. Si bien las fechas elegidas son importantes para los personajes, no lo son en su mayoría para la historia. Sí lo es el primero de octubre de 1989, el día del cumpleaños del patriarca de la familia el camarada Wilhelm Powileit, hay seis capítulos dedicados a ese acontecimiento, aunque cada vez uno de ellos se lo describe por distintos miembros de la familia.

El año 2001 que se configura como plano de presente en la novela se lo representa 5 veces, sin embargo, ese siempre desde la perspectiva de la figura principal que es Alexander Umnitzer.

En los capítulos que se refieren al pasado se narran hechos ocurridos entre 1952 y 1995. 1952 es el año en que Charlotte y Wilhelm Powileit abandonan el exilio en México, al que son enviados por el partido. De vuelta a la RDA quieren colaborar para construir un nuevo estado.

El último año en la novela, 1995 es retratado por el miembro más joven de la familia, el bisnieto Markus, un joven que no quiere saber nada con la historia de la RDA o con su familia. Como tercer plano de historia se introducen retrospectivas innumerables y recuerdos de un pasado más lejano.

En el comienzo de la novela el lector es introducido a la ficción con la decadencia física. El padre de la figura principal Kurt

Umnitzer, uno de los historiadores más productivos y mejor conceptuados de la RDA, sufre de demencia con 78 años, tiene que usar pañales y solo puede articular un “sí”. Kurt irónicamente había sido un historiador de discurso encendido, que había luchado entre adaptaciones ideológicas y rebeldías (Ruge, 2011:24).

Alexander, su único hijo, un director de teatro de 47 años, acaba de enterarse de que sufre de un cáncer inoperable, no hace más que contemplar todo lo escrito por el padre y su biblioteca y pensar que no es más que papel mojado (Ruge,2011:24).

La figura de Alexander puede ser el alter ego del autor porque tiene datos biográficos comunes:

- La edad
- El abandonar la RDA poco antes de la caída del muro
- Su oficio y el de su padre
- El nacimiento en la Unión Soviética, donde el padre vivía en el exilio
- Su madre rusa.

Lo propio del personaje de Alexander es que interrumpió su carrera universitaria, abandonó a su mujer e hijo y se unió a la escena disidente en Prenzlauer Berg. Ya no tiene el perfil del que continúa una tradición familiar, no cree en el estado comunista y no lucha por él, como le dice al padre acerca de su conducta: solo sé que no quiero tener que mentir toda mi vida. (Ruge,2011:280) Alexander quiere llevarse el dinero y los escritos del escritorio de su padre demente y viajar a México para encontrar un balance en su vida.

El abuelo Wilhelm Powileit le debe al partido su ascenso social, de simple herrero a funcionario del partido, que año a año lo condecora con una orden nueva. Como comunista de la primera hora y admirador de Stalin ha luchado contra los nazis y por eso es visto como un héroe. El cree de pie juntillas en las palabras de su canción preferida, ante todo el verso “El partido, el partido siempre tiene la verdad”.

Con el correr del tiempo Wilhelm se rebela contra su familia a quien considera políticamente irresponsable y a la que designa como una familia de pesimistas. Sin embargo, está convencido que las modificaciones y reformas hechas por los Chovs como Chrustschov o Gorbatschov son responsables de estas realidades (Ruge, 2011:184).

El día de su cumpleaños Wilhelm Powileit recibe a toda su familia y a veteranos del partido y se le entrega la orden al mérito de oro. El autor le ahorra a Wilhelm el colapso de ver derrumbada su utopía y muere un mes antes de la caída del muro.

Charlotte Powileit dirige un instituto en una academia y es una convencida militante del partido, aunque sus dos hijos fueron enviados a Rusia en exilio como víctimas de las purgas estalinistas. Werner es ejecutado y Kurt vive en un campo de trabajo en Siberia. Es una mancha negra en su entusiasmo por el partido, pero prefiere no pensar en ello.

La casa en la que viven, que antes pertenecía a un nazi y la mesa de comedor, que se despliega para agrandarse, tienen un valor simbólico. La mesa que tiene el buffet de cumpleaños es una parábola de la RDA, la generación primera no puede componerla (Wilhelm le clava un clavo para que se quede

abierta y por eso se derrumba, Alexander que es segunda generación es el único que puede con ella, pero se ha ido al Oeste).

La casa sufre las consecuencias de las reparaciones y arreglos de Wilhelm que no sirven, de puertas que han sido bloqueadas y que generan un recorrido absurdo por la casa porque interrumpen el flujo natural de los pasillos y escaleras. La casa también es un claro símbolo del estado y de su burocracia partidista.

A pesar del contexto histórico de la novela los hechos políticos más importantes no aparecen en la obra, como la caída del muro o la construcción de este, solo hay pequeñas referencias. En un momento Wilhelm refiriéndose a la huida de gente de la RDA al Oeste dice “¡pues habrá que cerrar la frontera del estado! (Ruge, 2011:123) en los capítulos siguientes ya está el muro. También la creciente duda en relación con la ideología comunista y el desarrollo del país aparece reflejada en la vida cotidiana de los más diversos personajes. Kurt, que ha sido doble víctima, primero de los nazis y después del estalinismo, vuelve en 1956 con 35 años con su mujer rusa Irina y su hijo Alexander (Ruge,2011:154).

En el transcurso del relato el lector se entera que Kurt por una carta escrita en 1941 a su hermano Werner, en la que menciona una crítica al pacto Hitler-Stalin le toca 10 años de trabajos forzados y 5 años de destierro (173) y a su hermano se lo ejecuta por propaganda antisoviética y formar una organización conspirativa.

Con los abuelos Wilhelm y Charlotte y los padres Kurt e Irina el autor presenta las dos generaciones que construyeron la RDA,

los exiliados políticos de Moscu y de México y la consiguiente rivalidad que hay entre ellos, los que vienen de México se quejan de que el partido les ha dado a los de Moscú los puestos más importantes en el partido y en el estado.

Ruge logra unir en su novela la esfera privada y la política, la perspectiva nacional e internacional. Con esta constelación de personajes el lector tiene la posibilidad de reconocer algunas características de esta sociedad socialista: las enormes dificultades que había para conseguir determinados productos, como también algunos hechos de importancia para la historia mundial como la construcción del muro de Berlín, la reestalinización, el proceso judicial “Slansky”, la Perestroika o la reunificación.

Alexander, el representante de la tercera generación, no logra creer más en la utopía socialista, y quizás por ello no sabe qué camino tomar. La novela termina en México en una hamaca, frente al pacífico.

Markus, su hijo, es el representante de la cuarta generación y no le da valor o presta interés a ideologías o religiones. El padre mismo no lo reconoce en el entierro de Irina, muerta por el exceso de alcohol. Para Markus la RDA es solo un *topos* de la historia alemana.

El lector entiende pues que la expresión de “luz menguante” en el título de la novela se refiera al progresivo palidecimiento de la fe en la utopía comunista en estas cuatro generaciones de una familia privilegiada.

Ruge jamás valora o cuestiona las decisiones y conductas de sus personajes, se limita a mostrar las experiencias que en el

correr de sus vidas se van dando, de modo que estas revelan por sí los errores y mentiras. Si bien recompone la vida cotidiana de la RDA, no lo hace con *Ostalgie*, tampoco trágicamente sino de un modo reflexivo y serio, sin renunciar al humor. La opción de un narrador omnipresente y distanciado le permiten introducir las figuras principales, pero en una perspectiva múltiple, de modo que los hechos son revisitados desde cada personaje.

### **Christoph Hein**

El conocido director de cine Florian Henckel von Donnersmarck fue nominado para los Oscar 2019 con su filme *Werk ohne Autor* (2018) basado en hechos biográficos del artista contemporáneo Gerhard Richter. La gran repercusión de esta propuesta reavivó la polémica ya iniciada con *Das Leben der Anderen* (2006), en la que se ocupó de una pareja de artistas e intelectuales en Berlín Este. Aparentemente este volver a ejercer la memoria sobre la RDA una segunda vez, siendo el cineasta un alemán de Alemania Occidental (un *Wessie*, para la jerga habitual), generó la impaciencia de Christoph Hein, quien el 24 de enero de 2019 publicó un artículo en calidad de desagravio hacia su persona. En él Hein acusa al cineasta de haber basado su película *Das Leben der Anderen* en su vida y, para eso, haber sido entrevistado por el cineasta en el 2002. Sin embargo, Hein mismo le habría pedido que borrara toda mención a él porque la película no describiría los años 80 en la RDA como él lo consideraría correcto (Hein, 2019). Si bien el debate no deja de ser anecdótico, queda en primera línea el reclamo de autoridad moral de un escritor de la RDA para hablar sobre su pasado individual y colectivo, para hacer

prevaler su propia memoria de los hechos con carácter de verdad indiscutible. Los argumentos de Hein, como escritor de la RDA, parecieran apuntar a un ejercicio consciente de la literatura sobre lo que en alemán se llama *Vergangenheitsbewältigung*, esto es una confrontación crítica con el pasado.

Christoph Hein publica en el curso de tres años, tres libros sobre la vida de las familias en la RDA: *Glückskind mit Vater. Roman*, Suhrkamp, Berlin 2016, *Trutz. Roman*, Suhrkamp, Berlin 2017, *Verwirrnis, Roman*, Suhrkamp, Berlin 2018; y en 2019 edita su libro biográfico *Gegenlauschangriff - Anekdoten aus dem letzten deutsch-deutschen Kriege (Escuchas telefónicas recíprocas, anécdotas de la última guerra alemana-alemana)*.

### ***Glückskind mit Vater***

En esta novela se nos presenta otra biografía alemana típica de la RDA y del siglo XX. Una notificación de la oficina de finanzas por impuestos eclesiásticos no pagados descubre la verdadera identidad de Konstantin Boggosch como hijo de un criminal de guerra nazi, del cual intentó huir toda una vida. Konstantin Boggosch, cuyo verdadero apellido es Müller, no quiere recordar, el pendant literario de Maykl Trutz, protagonista de su obra Trutz que sí quiere memorizar todo. El mismo día que su mujer se entera que se llama Müller, una reportera del diario local lo quiere entrevistar como director jubilado del Pestalozzi Gymnassium y dedicarle las páginas principales con la historia de su vida. Boggosch se niega y repite una y otra vez que su pasado es un *abgeschlossener Präteritum*, un pretérito cerrado.

Si bien el dato de nacimiento del personaje Konstantin Boggosch es el 14 de mayo de 1945 la ciudad se encuentra escondida en el texto con una escueta G. Suponemos que se refiere a la ciudad de Schkopau en Sajonia-Anhalt, lugar de la fábrica Buna. *Buna Werke* en Schkopau fue una fábrica de caucho artificial, que tuvo su propio campo de concentración para aprovechar el trabajo esclavo de los prisioneros con su anexo Monowitz-Buna, Buna y Auschwitz III.

Konstantin fue el hijo menor de Gerhard Müller, director de la fábrica de caucho Vulcano la que, a finales de la guerra, no solo obtendrá la mayor riqueza del lugar, sino que, gracias a su intervención en la política del alto mando, tendrá la posibilidad de construir un campo de concentración cerca de su fábrica para aumentar sus ganancias. En Polonia y a causa de los crímenes de guerra Gerhard Müller es juzgado y ejecutado por militares polacos.

En ocasión de la expropiación de todos sus bienes y por la vergüenza del apellido, la viuda Müller trata de borrar la memoria de su marido y toma su apellido de soltera para ella y para sus hijos. Sin embargo, todo esto no sirve para nada porque en la zona de ocupación soviética siguen siendo una familia con pasado pardo y se le cercenan todas las posibilidades laborales a ella como profesora de idiomas y con estudios universitarios y a sus hijos, a quienes se les prohíbe el ingreso al Gymnasium. Con 14 años y antes de empezar el aprendizaje de un oficio como su hermano, Konstantin decide irse a la Legión Extranjera y para ello marcha en secreto hacia Marsella. Previamente tiene que pasar a Berlín Oeste y experimentar una estadía en el campo de admisión de Marienfelde y tomar contacto con el hermano del padre que



vive en Múnich y que no puede ni quiere volver a la RDA por miedo a reprimendas por su trabajo en la fábrica como directivo. Konstantin llega a Marsella se desencanta de la Legión Extranjera y entra a trabajar como traductor y secretario para un librero y sus amigos. Cuando progresa en su oficio y gana la confianza de sus patrones, antiguos miembros de la resistencia y por ello mismo residentes de campos de concentración en Alemania, el temor de que descubran la figura de su padre en los libros de fotos y la añoranza de su madre lo hacen volver a la RDA, dos días después de la construcción del muro el 15 de agosto de 1961.

Después de complicados trámites por considerarlo prófugo de la república, Konstantin se instala en Magdeburgo, trabaja en otra librería de libros antiguos y completa sus estudios secundarios, hasta que aparece la sombra de su padre al ser rechazado por la Escuela Superior de Cine en Berlín por el pasado paterno, a quien no nombraba en su currículo (el mismo Hein no fue aceptado allí por ser hijo de párroco).

Konstantin estudia Pedagogía y se convierte en profesor secundario ayudado por su suegro que oculta sus papeles verdaderos en la escuela. En su vida profesional, si bien logra ser un gran profesor y colega cada vez que puede ascender no lo dejan por sus actas.

A lo largo de toda su existencia Konstantin da cuenta de la vigencia de la antigua ley germánica *Sippenhaft*, que Himmler reactivara en el Tercer Reich para acusar a toda la familia von Stauffenberg, después del fallido atentado contra Hitler. La idea era que la tribu o el grupo familiar más amplio compartía colectivamente la culpa por los crímenes cometidos por uno de ellos. En la RDA, si bien no estaba en el cuerpo de ley escrita,

el testimonio de Hein pareciera apuntar al uso indiscriminado de esta condena grupal, tal como ocurre con la Viuda Müller y sus hijos.

### *Trutz*

Christoph Hein quería contar algo de su propia memoria individual referida a la historia de la RDA y a su vida misma., y a las dos figuras que dieron motor para el surgimiento de esa realidad tan compleja Adolf Hitler y Josef Stalin

*Trutz* es una historia del siglo XX ejemplificada por muchos destinos y biografías en Europa: Segunda Guerra Mundial, destierro, exilio y muerte movieron a todas y cada una de las familias, cada uno de sus integrantes puede hablar de ello y contar historias trágicas. Maykl Trutz relata a la figura del narrador, que accidentalmente conoce en una conferencia, la historia de su vida y necesariamente debe empezar con la figura de su padre Rainer Trutz.

Como hijo menor de una granja familiar en el norte de Alemania, Rainer Trutz se ve obligado a abandonar la casa paterna y mudarse a Berlín para ser escritor. A causa de un accidente de tránsito conoce a la rusa Liliya Simonaitis, miembro de la Embajada Rusa en Berlín. Esta amistad le cambia el rumbo de su vida. En los años 30 publica su primer texto y vive de hacer reseñas. Con su segunda novela recibe por un lado buenas críticas, pero al mismo tiempo entra en conflicto con la prensa nacionalista y es atacado por la ultraderecha. La atmosfera política se complica a tal punto que él y su mujer, militante del socialismo cristiano tienen que

escondese y pensar en abandonar el país. Liliya les consigue una visa para la Unión Soviética.

Llegados a Moscú y con ciertas dificultades su mujer trabaja de obrera en una fábrica y Rainer como obrero en la construcción del metro de Moscú, aunque él había ambicionado trabajar como periodista. Tienen un hijo, Maykl y conocen a Waldemar Gjem, profesor de matemáticas y de lingüística en la universidad de Moscú, dedicado a un área de investigación desconocida, la Mnemónica. Una antigua ciencia que consiste en entrenar el cerebro para fortalecer la memoria a través de diversos métodos. Forma un grupo de investigación para aplicar sus teorías y métodos incluyendo a Maykl Trutz y a su propio hijo, de la misma edad que Maykl.

Comienzan las grandes y primeras purgas de Stalin y Trutz percibe no solo la desconfianza hacia él por ser alemán sino el silencio y miedo aun en la vida cotidiana. De su entorno cada vez desaparecen más amigos y conocidos, algunos enviados a prisión y otros fusilados. Cae en desgracia el Profesor Gjem que pierde su puesto en la universidad y tiene que trabajar en el guardarropa de un teatro y finalmente es enviado a un Gulag. Trutz también comienza a ser sospechoso por un artículo que había publicado en Berlín hacia años, le toca un campo de trabajo por 5 años en Siberia. Y muere al llegar asesinado por un guardia. El hijo, que desconoce ese final, investiga sobre el destino paterno luego de terminados sus estudios secundarios y habiéndose mudado a la RDA para estudiar.

Maykl Trutz vive en la RDA lo mismo que sus padres vivieron en Rusia, debe adaptarse, incorporarse a una sociedad que lo ve como ruso y posible agente, debe someterse al poder político. Surge un tema recurrente en estas novelas que es el

de negarse a ser miembro de las instituciones políticas en la universidad. Ya trabajando como archivista descubre un escándalo de documentos y termina siendo víctima de ese escándalo por tratarse de un alto miembro del gobierno. No solo descubre un viejo nazi en el SED, sino que se entrevista con Simon Wiesenthal en Viena. Sin embargo, a pesar de este hallazgo lo mandan a trabajar de archivista a un pueblo perdido y ahí termina sus días laborales. Con un gran salto pasando por la unificación Maykl se reencuentra con su amigo Rem Gjem, que había sido traductor del ejército y que por mucho tiempo no solo no pudo viajar, sino que no podía tener correspondencia con el exterior. En ambos los ejercicios de memoria habían sido decisivos para sus estudios posteriores. En este último capítulo repasan acompañados con vodka los 48 años que los separó y terminan cantando irónicamente el pasaje de Fledermaus: „Glücklich ist, wer vergisst, was doch nicht zu ändern ist “.

### *Verwirrnis*

En esta obra se encara la historia de los homosexuales en la RDA y en el ámbito mayormente académico de Leipzig. Importante es la relación padre e hijo que marca el destino del protagonista.

El asunto de la novela se refiere a un retrato personal del Profesor de Christoph Hein, el famoso Hans Mayer, reconocido académico de la universidad de Leipzig. Por otra parte, la obra se ocupa del cuadro histórico político de las relaciones interpersonales en la RDA con el personaje de Friedewald Ringeling, cuya infancia en Heiligenstadt en la década de los años 50, bajo el mando de un padre religioso y violento, lo

marca de por vida. A comienzos de 1960 Friedeward se casa con Jacqueline para ocultar sus respectivas parejas homosexuales. Si bien no hay una prohibición clara de homosexualidad en la RDA, el ámbito académico en que se mueven los obliga a ocultar la verdad, tanto para la familia de Friedeward como para los colegas de ambos. El padre de Friedeward ha descubierto la relación amorosa de su hijo con su amigo Wolfgang y decide no denunciarlo con la condición de que Wolfgang, terminado sus estudios secundarios, abandone inmediatamente la ciudad. La pareja de Jacqueline, Herlinde, es conminada en mayo de 1955 por la secretaria del Partido de la Facultad a terminar inmediatamente esa relación con riesgo de perder su puesto de académica.

Friedeward a punto de cumplir 60 años en junio de 1993 se entera que, a causa de un chantaje previo por homosexual en los años de la RDA, figura en los archivos de la Stasi como informante y colaborador. Como ve claudicar su buena fama y no puede defenderse, se suicida.

Si bien a partir de 1957 no existía condena legal de las actividades homosexuales en personas mayores de edad, las estructuras político-sociales remanentes de décadas anteriores continuaron estigmatizando las prácticas homosexuales y tabuizandolas en ciertos ámbitos sociales como el académico o el militar.

### **La novela de familia en la RDA como una nueva narrativa alemana**

Estos autores no son cronistas, en el sentido estricto de la palabra: el fundamento de su escritura no es el conocimiento

de la verdad histórica, sino la experiencia personal. La nueva narrativa trata de (re)construir unos hechos y unas situaciones desde la concreción y la precisión que otorga la vivencia individual. A través de lo particular, mediante la presentación de una parcela específica de la realidad, se muestra lo general. “Gerade durch die subjektive Beschränkung und die fragmentarische Darstellung gewinnen ihre Texte so eine offensichtlich gesellschaftskritische Dimension” (Bremer 2002: 254). Los escritores se hacen así intérpretes de la historia, si bien su interpretación parte, deliberadamente, de una perspectiva personal, de la reflexión crítica sobre las nuevas circunstancias y de la observación del pasado. Las historias narradas ayudan, de este modo, a encontrar una nueva orientación, a configurar un nuevo presente, y se erigen en un instrumento primordial de conocimiento (Maldonado, 2009:20-21).

En las tres novelas el fenómeno del Estalinismo queda inmortalizado como opresivo y destructor de toda identidad, legitimando el ejercicio de una justicia jacobina y de un relato oficial de los hechos totalmente tergiversado. Esta revisión del estalinismo dentro de la literatura, y en el marco de la memoria, me lleva a repensar el equivalente latinoamericano en la novela de Leandro Padura *El hombre que amaba los perros* (2009), en donde el narrador cubano confronta la memoria oficial de Moscú sobre la muerte de Trotski y la versión privada y biográfica del personaje que encuentra en la playa con sus perros Borzoi, quien resulta ser el asesino de Trotski. En los dos ámbitos de la periferia y por qué no de la subalternidad, Cuba y la RDA, la Unión Soviética logra tener un perfil menos estereotipado que en la historia oficial y en la

revisión de su historia parecieran aclararse las relaciones conflictivas con las relaciones culturales y políticas.

Como escritores de la RDA ni Hein ni Ruge hablan de los Stasi, ni refieren miedo a las escuchas ilegales, apuntan más en todo caso a marcar la grieta de poder que se genera tanto en la URSS como en la RDA. Una grieta que da lugar al disenso y la formación de grupos de ciudadanos que intentan redirigir los lineamientos del SED hacia una libertad individual más amplia. Tampoco aparece la figura de Honecker, o aparecen escenas ya canónicas de la caída de la RDA, el conflicto se traslada a las vidas de la familia, a sus casas, a sus descendientes. En Ruge la casa del patriarca Wilhelm Powileit, había sido expropiada a un jerarca nazi, y la familia seguía usando el mobiliario y la vajilla con esvásticas siempre que no fuera muy evidente, unificada las dos Alemanias la familia del viejo nazi recupera la propiedad y la vende. La mesa de comedor donde descansa el buffet del cumpleaños del patriarca Powileit, primero presenta el problema que nadie la puede abrir, salvo Alexander que conoce la maniobra y que el día del cumpleaños en 1989 ya había huido al Oeste. Powileit intenta repararla con un par de clavos con el consecuente derrumbe de esta con el peso de los platos, gran símbolo de la caída del sistema de gobierno. Básicamente la novela de familia opera en la RDA con una fuerte politización y ritualización de la memoria en vistas a la confrontación con el pasado.

## Bibliografía

ASSMANN, Aleida, Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur. Wien: Pikus, 2006.

GJERDE, Marit Indbjo, Eugen Ruges In Zeiten des abnehmenden Lichts. Eine Interpretation eines gegenwärtigen Familienromans. <https://ntnuopen.ntn.u.no/ntnu-xmlui/handle/11250/2405316>. 25.05.2019.

GÜLCHER, Nina. Zwischen Kontinuität und Bruch. Generationenverhältnisse in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. [https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/2590/Dissertation\\_Guelcher.pdf](https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/2590/Dissertation_Guelcher.pdf). 25.05.2019.

HEIN, Christoph, Gegenlauschangriff - Anekdoten aus dem letzten deutsch-deutschen Kriege. Berlin: Suhrkamp, 2019

-----, Glückskind mit Vater. Berlin: Suhrkamp, 2016.

-----, Trutz. Berlin: Rowohlt, 2018.

-----, Verwirrnis. Berlin: Suhrkamp, 2018.

-----, „Warum ich meinen Namen aus ‚Das Leben der Anderen‘ löschen ließ“. 24. Jan 2019. [<https://www.sueddeutsche.de/kultur/donnersmarck-hein-das-leben-der-anderen-1.4300244>], 25 may. 2019

KOHLER, S., 2017. Transgenerationelle Erinnerung und Trauma: Sandra Kohler und Julia Gruber im Gespräch mit Tanja Dückers (März 2014). 5 dic. 2017, [<https://www.modernlanguagesopen.org/articles/10.3828/mlo.v0i0.137/>], 25 may. 2019

MALDONADO ALEMÁN, Manuel (Coord), La narrativa de la reunificación alemana. Autores y obras. Bern: Peter Lang, 2009.

-----, Manuel, Memoria e identidad en Stille Zeile Sechs de Monika Maron. En: Forum. 12 (2006): pp. 401-420.

RUGE, Eugen, En tiempos de luz menguante. Novela de una familia. Barcelona: Anagrama, 2013.

-----, In Zeiten des Abnehmenden Lichts. Roman einer Familie. Hamburg: Rowohlt, 2012.

VIANA GUARDA, Filomena, „Identität, Familie und Geschichte oder das Schetjern der sozialistischen Utopie“. En: Temeswarer Beiträge zur



Germanistik 10. (2013): pp. 197-207. En: <[www.diacronia.ro/en/indexing/details/A13061/pdf](http://www.diacronia.ro/en/indexing/details/A13061/pdf)> (25 may. 2019).

WESTVEER, Thom, Verwobene Geschichten. Rückblicke auf die DDR in Familiengeschichten: Eugen Ruges In Zeiten des abnehmenden Lichts und Marion Braschs Ab jetzt ist Ruhe. Ámsterdam: Universiteit van Amsterdam, 2015. En: <<http://www.scriptiesonline.uba.uva.nl/570648>> (25 may. 2019).

APORTES EN DISTINTAS  
SECCIONES



ENCUENTROS EN EL EXILIO Y  
ENTRELAZAMIENTOS  
TRANSNACIONALES. EL APOORTE DE  
LOS EXILIADOS DE HABLA  
ALEMANA EN LATINOAMÉRICA

A propósito de autoficciones en Irene  
Dische, Ursula Krechel y Margrit Schiller

Encounters in the Exilie and International  
Intertwinements. The Contributions of Exiled  
German Speakers in Latin America

**Graciela Wamba Gaviña**

Centro de Investigaciones SocioHistóricas / Instituto de  
Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales  
(UNLP - CONICET)

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
(FaHCE)

Universidad Nacional de La Plata (UNLP)  
gracielawamba@gmail.com

## Resumen

El eje del análisis se centrará en la existencia de un hecho traumático fundacional, tanto de la historia contemporánea de Alemania como de Latinoamérica, que en ambos casos no pierde vigencia ni se fosiliza, sino que opera funcionalmente revitalizado, aún para la memoria de generaciones alejadas tres grados del momento evocado en la memoria colectiva.

Por otra parte el holocausto y el exilio generan un conflicto de identidad cultural cuando los dos mundos producen exclusión. La necesidad de integración social en el nuevo mundo y el pasado conflictivo que se silencia colisionan con la realidad política de ciertos países americanos.

**Palabras clave:** inmigración; holocausto; exilio americano; autoficción; mediación.

## Abstract

The axis of the analysis will focus on the existence of a foundational traumatic event, both in the contemporary history of Germany and Latin America, which, in both cases, does not lose force or become fossilized, but operates functionally revitalized even for the memory of generations three degrees away from the moment evoked in the collective memory.

On the other hand, the holocaust and exile generate a conflict of cultural identity when the two worlds generate exclusion. The need for social integration in the new world and the conflictive past that is silenced, collide with the political reality of certain american countries.

**Keywords:** immigration; holocaust; American exile; autofiction; mediation.

Obras que conforman el corpus de este trabajo:

Irene Dische(2006) *Grossmamma packt aus*

Ursula Krechel (2012) *Landgericht*

Margrit Schiller (2012) *Exilio, Exilio y Desexilio*

Armando Lucas Correa (2016) *La niña alemana*

Leonardo Padura (2014) *Herejes*

En la autobiografía y la memoria intelectual del exilio se recrea la historia y los orígenes de la diáspora desde una perspectiva local y se construyen los espacios transnacionales. La autoficción se constituye en un medio de afirmación, negociación y mediación dual de identidades culturales y políticas, así como en una fuente de reflexión crítica sobre la propia herencia cultural. La necesidad de integración social en el nuevo mundo y el pasado conflictivo que se silencia colisionan con la realidad política de ciertos países, manifestada en gobiernos militarizados, movimientos de terrorismo de estado, reivindicaciones civiles, etc.

Con referencia a la situación de exilio aparece en la actualidad una tendencia más centrada en analizar las cuestiones de la aculturación, los esfuerzos de adaptación que demandaron la vida en un país desconocido y el alto impacto de la experiencia de la emigración en la propia percepción de su identidad

cultural, su relación con el país de origen (Alemania, Austria, Polonia), su judaísmo y su identidad latinoamericana, también forjada en algunos casos de manera traumática (persecución ideológica, antisemitismo).

### **Consideraciones previas**

A partir de 1935 la mayoría de los judíos tuvieron que abandonar Alemania y posteriormente otros países europeos. Toda posibilidad de visa se vio agotada en el momento en que los países soñados comenzaron a limitar o decididamente cerrar todo permiso de radicación

En *Landgericht* y en *La Niña Alemana* se despliega un gran espectro de destinos del exilio alemán. Por un lado, se da testimonio de las visas falsas que algunos cónsules latinoamericanos vendían en ciertas ciudades europeas como Hamburgo, también queda clara la política inmigratoria de ciertos países que consistía en pago por adelantado de grandes sumas en dólares.

Para el año 1939 se anulan todas las visas e incluso se prohíbe la llegada a puerto del Buque Saint Louis con 900 refugiados judíos alemanes, quienes después de haberseles negado la entrada en Cuba, Estados Unidos y Canadá deben volver a Alemania. Otros barcos tuvieron el mismo destino escandaloso: Orinoco, el buque francés Flandre, el Orduña (caso de Estados Unidos, Canadá, Argentina, Chile).

Se introdujeron leyes de inmigración cada vez más estrictas por toda Latinoamérica a fines de los 1930 (México en 1937; Argentina en 1938; Cuba, Chile, Costa Rica, Colombia,

Paraguay y Uruguay en 1939). Argentina, que había permitido entrar a 79.000 inmigrantes judíos entre 1918 y 1933, solo admitió oficialmente a 24.000 entre 1933 y 1943. Otros 20.000 judíos entraron a la Argentina ilegalmente, cruzando la frontera desde países vecinos. Brasil permitió entrar a 96.000 inmigrantes judíos entre 1918 y 1933, pero solamente a 12.000 entre 1933 y 1941.

### **Tópicos tradicionales en la literatura del exilio**

Mientras que un tópico tradicional en la literatura del exilio es que el conocimiento de los exilados con respecto al lenguaje, la geografía o la cultura del país al que intentan dirigirse generalmente se produce en el barco que los transporta, tanto en la obra de Irene Dische como en la de Ursula Krechel no se tiene esto en cuenta, porque sus personajes tienen dotes intelectuales notables, una extensa cultura, una formación universitaria superior y llegan en calidad de primera oleada de judíos alemanes expulsados (antes del comienzo de la 2da Guerra Mundial).

Por otro lado, la autoficción de Margrit Schiller coincide en la cartografía del exilio pero no en el tiempo, transcurre a partir de los 80 hasta el 2002 y la razón de su exilio no es su condición de judía sino su condición de presa política en Alemania.

Margrit Schiller comenzó su militancia política en el contexto del movimiento estudiantil del '68 en Heidelberg. Ex miembro de la RAF (Fracción del Ejército Rojo), en 1985 se exilia en Cuba y en 1993 en Uruguay. En *Exilio...* Schiller recrea su vida en Cuba y en Uruguay, es la segunda parte de una autobiografía iniciada con la publicación de *Una dura batalla por los recuerdos: mi*



*experiencia en la lucha armada y la cárcel* -Alemania 1971-1979. La autoficción se inicia en octubre de 1971, cuando fue detenida por primera vez por las fuerzas de seguridad alemanas, acusada injustamente de dar muerte a un efectivo policial. Su integración a la organización guerrillera Fracción del Ejército Rojo (RAF) le costó siete años de confinamiento en condiciones inhumanas, impropias de un país que se considera democrático. “Exilio, exilio y desexilio” es una suerte de detallado inventario existencial, marcando por las utopías y los compromisos ideológicos, pero también por el desencanto. Schiller en este relato reconstruye la primera escala de su exilio en Cuba, donde solicita asilo para evadir a su destino de presa política en su país natal. Su residencia en la isla caribeña, que transcurrió durante ocho años, fue una experiencia contradictoria, fluctuante entre la emancipación y la falta de integración. Por lo ficcionalizado se infiere que Margrit Schiller jamás se adaptó plenamente a la sociedad cubana, por su cultura machista y situación de virtual enclaustramiento, a raíz del inmoral bloqueo impuesto por los Estados Unidos. La autora confiesa haber padecido, como otros exiliados, el inevitable síndrome del desarraigo, en contacto con un colectivo social que –pese a su vocación hospitalaria– jamás llegó a comprenderla ni a contentarla adecuadamente. Ni el descubrimiento del amor y el nacimiento de sus dos hijos lograron mitigar esa situación de desencanto. La obra retrata también los diez años de residencia de la escritora en Uruguay, donde inicia una nueva vida en contacto con una realidad diferente pero no menos compleja. De ese período Schiller rescata su amistad con ex presas políticas y su activa militancia en las marchas del silencio, en reclamo por los desaparecidos durante la dictadura.

Su regreso a Alemania estuvo relacionado con la devastadora crisis económica que en 2002 destruyó las economías de Argentina y Uruguay y que provocó una de las más graves re-emigraciones de todos los tiempos.

En todas las novelas elegidas en el corpus la emigración se produce simplemente para salvar sus vidas y esto convierte el proceso de integración a la otra cultura en un hecho secundario y aleatorio. Hablar en esas circunstancias de shock cultural pareciera problemático ya que su propia cultura los ha perseguido, les ha quitado todos sus bienes e identidad. En *Landgericht* el personaje principal, con una carrera judicial en Alemania previa al nacionalsocialismo y retornando a su país, tiene que volver a nacionalizarse voluntariamente antes de recuperar su puesto en la justicia y es tratado como apátrida antes de eso.

Otro tópico común es la circunstancia de que los hijos que nacen en suelo americano son una promesa de inserción en una sociedad. Margrit Schiller tiene hijos gemelos de su marido cubano se los lleva a Uruguay y posteriormente a Alemania. Los cría y educa ajenos a su identidad alemana, pero su color de piel los estigmatiza en Uruguay y la madre destaca el prejuicio racial presente en esa sociedad, e incluso la condena social hacia ella alemana por haberse casado con un afrocubano. Al mismo tiempo ella no los educa como alemanes y tampoco les habla de su país natal con cariño y nostalgia. Es así que los niños se sorprenden de los bosques llegando a Alemania y le reclaman a la madre por ese silencio. Margrit Schiller reconoce que en el destierro voluntario de Alemania había intentado no tener nostalgia de su cultura y el anular todo recuerdo positivo de ella había sido el mejor recurso.

En la cárcel, en régimen de incomunicación, usaron el aislamiento como forma de tortura: te niegan las impresiones sensoriales y toda forma de contacto humano. En el exilio, el aislamiento consiste en ser extraño, ajeno, diferente. Lo que yo anhelo es que me comprendan. Sufro porque no puedo crear esa posibilidad. Vivo este ser diferente, forastera, esta ajenidad como una humillación, porque sigo siendo “la extranjera”, aquella a quien excluyen de la vida que la rodea. (Margrit Schiller, 134)

### **Construcción del imaginario social desde los márgenes**

Al proponer el término de imaginario social judío en el contexto americano señalamos junto con Martha Zapata Galindo (*Shoa*, 38) que se trata de rastrear las operaciones culturales referidas a la supervivencia y a la adaptación de esta comunidad de judíos alemanes que, a pesar de insertarse en una cultura diferente y acomodarse a una diferente distribución del poder político, preservan sus vivencias culturales transnacionales y transculturales en la confección de una nueva identidad judía desde los márgenes del mundo y luchan por darle forma a una identidad nueva propia de grupos marginados y discriminados en este caso por el antisemitismo local.

*Landgericht* es el fruto de diez largos años de investigaciones sobre las circunstancias biográficas del emigrado alemán de origen judío Robert Bernd Michaelis (1903-1973). El texto, si bien es ficcional, ocupa un asunto de actualidad política, abarca el ámbito de la cultura y de la historia tanto de Alemania como de Latinoamérica. Su investigación transita

hechos reales y precisos, documentos personales, expedientes y correspondencia oficial, actas judiciales y todo aquello que sirviera para legitimar la ficción general. Ursula Krechel logra conformar una ficción sobre un joven juez Richard Kornitzer expulsado de la Alemania nazi, sobre su exilio de 10 años en Cuba y su vuelta al hogar, sobre la disolución de su familia y el fracaso de la reunificación de la familia, sobre la eterna e imparable pelea de esta figura de *Michael Kohlhaas* en la nueva Alemania, por el reclamo a su debido resarcimiento por los bienes perdidos, de la burocracia gubernamental en la era Adenauer con su trasfondo nazi. El matrimonio Kornitzer tiene que enviar a sus hijos pequeños en un transporte a Inglaterra y los pierden de vista por diez años, los niños ya adolescentes vuelven a Alemania pero no recomponen totalmente el lazo familiar.

En *La niña alemana*, la nieta, desconociendo la rama paterna judío alemana en Cuba, viaja expresamente para conocer a la tía abuela que cuidó de su padre ya muerto. El pacto de silencio se rompe en la memoria de los hijos de la misma manera que ocurre en *Los pasajeros del Anna C* de Laura Alcoba, y en *Herejes* de Leonardo Padura. En este punto conviene recordar que la escritora Laura Alcoba en *Los pasajeros del Anna C* (2012) revela haber nacido en Cuba por una estadía de entrenamiento de sus padres y haber sido anotada como argentina un año después, hecho silenciado hasta su vida adulta por sus padres. En *Herejes* un descendiente de los judíos del Saint Louis pide a Mario Conde, expolicía, librero y a veces detective, que aclare qué ha pasado con el cuadro de Rembrandt, que aparece en una subasta en Londres y que su familia traía en el barco para sobornar a las autoridades cubanas. Por un lado, es un relato del dolor y del fracaso del

exilio y por otro lado habla de la desesperación de los cubanos, de la avaricia de ciertos funcionarios corruptos.

En la obra de Irene Dische la hija de una familia burguesa de la zona del Rin del medio, católica y con pretensiones aristocráticas se casa con un cirujano judío de Silesia después de la Primera Guerra Mundial donde trabajaba como enfermera, y se convierte en la *Frau Professor Doctor Rother*. De esta manera comienza la historia de tres generaciones de mujeres, contada por la nieta Elisabeth pero con la voz de su abuela. En inglés *The Empress of Weehawken* y en alemán *Grossmamma packt aus* (La abuela desempaca sus valijas), el relato se articula bajo una fuerte voz de narrador, incómoda muchas veces pero al mismo tiempo inteligente en su manera de ver la realidad.

Las primeras 60 páginas describen hechos previos a la Segunda Guerra Mundial, de la mano de una narradora como Elisabeth, la abuela, a quien no le interesa la política. Su historia se articula sobre las difíciles relaciones familiares, sobre todo con su hija Renate, con su hermano nazi Otto, con sus suegros judíos y su mucama Liesel que la sigue fielmente hasta América después de muchos años, convirtiéndose en el familiar más cercano.

La familia logra escapar a Estados Unidos, primero el Dr. Rother que se instala en New Jersey como médico católico, ocultando su origen judío. Luego su mujer e hija que logran huir en barco después de entregar sus posesiones y bienes a los nazis. Su experiencia de inmigrantes recorre un mismo patrón cultural, no logran congeniar con la gente que los rodea, no se sienten en casa pero tampoco extrañan Alemania y les queda claro que no pueden volver. Renate se casa con un científico judío con

rasgos de genialidad, de él tiene dos hijos Carl e Irene, la autora, esta última una de las mujeres más difíciles de la familia, solo comprendida en parte por su abuela Elisabeth.

Tanto los relatos autoficcionales como la memoria intelectual de su exilio parecieran ser formas básicas y necesarias para reescribir no solo la historia, sino el origen de la Shoa pero desde una perspectiva local, en un caso Cuba, en otro Estados Unidos, o Uruguay, formando de esta manera un espacio transnacional de historias compartidas. La escritura literaria se convierte de ese modo en mediación doble de identidades culturales, como también en una reafirmación crítica de la cultura heredada.

La mirada hacia la multiplicidad de enlaces y vinculaciones entre el centro y los márgenes periféricos del mundo globalizado permite romper con los nacionalismos conceptuales dominantes de las culturas europeas y con las ideas de desarrollo lineal. Esta mirada distinta puede hacer transparentes los enlaces transnacionales y las diferentes formas que éstos adquieren. Las relaciones, interacciones e interdependencias entre Europa y América tal como se ve en estas novelas no tomaron siempre la misma forma, precisamente hay momentos expresamente silenciados hasta ahora, como el escándalo del Saint Louis en Cuba en 1939, que cuestionan gravemente la política llevada por los países del Nuevo Mundo ante la emigración forzada de los judíos alemanes.

Los diferentes aspectos de la vida social se pueden comprender mejor si se incluyen las perspectivas regional, nacional, internacional y transnacional, y se consideran los distintos grados de transculturación y entrelazamiento.

La historia de estos procesos de interacción transcultural siempre será fragmentaria y nunca será definitiva o cerrada, ya que siempre se parte de fenómenos concretos y rupturas parciales y se evita postular totalidades históricas mundiales. Con esto se puede reconstruir mejor el flujo y circulación de ideas, instituciones, prácticas y discursos que constituyen la textura y condición del mundo moderno, que a su vez, es efecto de tendencias diferenciadas de los movimientos coloniales sobre distintas áreas de la vida social, económica, política y cultural (Conrad/Randeria, 2002, 18). Schiller plantea que la RAF (Fracción del Ejército Rojo) surge como réplica del movimiento Tupamaro. En Uruguay Schiller entabla amistad con ex presas políticas y milita en las marchas del silencio, en reclamo por los desaparecidos durante la dictadura. Su regreso a Alemania se debió a la crisis económica de 2002 que provocó una gran corriente de re emigración de exilados.

Con la circulación y las formas transnacionales de apropiación del conocimiento en América Latina, el Antisemitismo y la Shoa, se complementa tanto la investigación sobre la historia de la diáspora judía como la historia de América Latina.

## **Bibliografía**

ALCOBA, Laura, *Los pasajeros del Anna C.* Buenos Aires: Edhasa, 2012.

BEJARANO, Margalit, "Los sefardíes, pioneros de la inmigración judía a Cuba". 6 nov 2013. [<http://www.elveraz.com/articulo640.htm>]. 6 nov. 2018.

CONRAD, Sebastian, Randeria, Shalini, *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften.* Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag, 2012.

CORREA, Armando Lucas, *La niña alemana.* Buenos Aires: Ediciones B, 2016.

DISCHE, Irene, *Grossmama packt aus*. Munich: DTV, 2016.

DUGGAR FRANKLIN, Dorothy, *The Jewish Lived Experience in Cuba*. Tuscaloosa, Alabama, 2016. En: <[http://acumen.lib.ua.edu/content/u00015/0000001/0002317/u00015\\_0000001\\_0002317.pdf](http://acumen.lib.ua.edu/content/u00015/0000001/0002317/u00015_0000001_0002317.pdf)>. 6 nov. 2018.

JETZ, Klaus, „Zuflucht in Lateinamerika. Eine Ausstellung zur Emigration der deutschen Juden nach 1933“. 12 dic 2006. [<<https://www.ila-web.de/ausgaben/301/zuflucht-in-lateinamerika-deutschen-juden-nach-1933>>]. 8 nov 2018.

KRECHEL, Ursula, *Landgericht*. Munich: BTB-Verlag, 2014.

LEVI, Neil; ROTHBERG, Michael. *Memory studies in a moment of danger: Fascism, postfascism, and the contemporary political imaginary*. *Memory Studies* 11. 3 (2018): 355–367. En: <[https://www.academia.edu/36999641/Memory\\_studies\\_in\\_a\\_moment\\_of\\_danger\\_Fascism\\_postfascism\\_and\\_the\\_contemporary\\_political\\_imaginary](https://www.academia.edu/36999641/Memory_studies_in_a_moment_of_danger_Fascism_postfascism_and_the_contemporary_political_imaginary)?> 8 ago. 2018.

MICHAELIS, Martin B, „Diese Geschichte vererbt sich an die Kinder“, 26 dic. 2012. [<<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/bilder-und-zeiten/ursula-krechels-landgericht-diese-geschichte-vererbt-sich-an-die-kinder-12006267.html>>], 6 jul. 2018.

PADURA, Leonardo, *Herejes*. Buenos Aires: Tusquets, 2014.

PICAPER, Ilse, „Sie wollte Zeugin sein. Zu Ursula Krechel, Landgericht“. En: *Germánica*. 59 (2016): pp.205-212. En: <<http://germanica.revues.org/3595>>, 3 mar. 2018.

RABITZ, Cornelia, „Zuflucht Kuba - ein Hafen für NS-Verfolgte“. 26 oct. 2012. [<<https://www.dw.com/de/zuflucht-kuba-ein-hafen-f%C3%BCr-ns-verfolgte/a-16329512>>]. 28 jul 2018.

SCHILLER, Margrit, *Exilio, Exilio y Desexilio. Mi experiencia en Cuba y Uruguay*. Buenos Aires. Montevideo: Letra Eñe, 2012.

VON ZUR MÜHLEN, Patrik, „Deutsches Exil in Lateinamerika. Kulturelle und politische Aktivitäten nach der Flucht“, mayo 1995. [<<https://lateinamerikanachrichten.de/artikel/deutsches-exil-in-lateinamerika/>>], 3 nov. 2018.

ZAPATA GALINDO, Martha, „Shoa, antisemitismo e imaginario social judío en México (1970-2000)“. En: CARRERAS, Sandra. *Der Nationalsozialismus und Lateinamerikaninstitutionen Repräsentationen Wissenskonstrukte II*. Berlin: Iberoamerikanisches Institut, 2005. pp. 36-46. En: <[publications.iai.spk-berlin.de/receive/reposis-iai\\_mods\\_00000443](https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/reposis-iai_mods_00000443)> (3 nov. 2018).



GRACIELA WAMBA GAVIÑA

ZUESKE, Michael, *Kuba im 21. Jahrhundert. Revolution und Reform auf der Insel der Extreme*. Berlin: Rotbuch Verlag, 2012.

# *WILHELM TELL*, DE FRIEDRICH SCHILLER, Y LA SUPERACIÓN ESCÉNICA DE LA BARBARIE

*Wilhelm Tell*, von Friedrich Schiller, und die  
szenische Überwindung der Barbarei

**Juan Lázaro Rearte**

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

Instituto del Desarrollo Humano

Universidad Nacional de General Sarmiento

juanlazar7@hotmail.com

## **Resumen**

Rudolf Malter considera que en la obra de Friedrich Schiller se ven tensionadas la fuerza del progreso y los retrocesos ocasionados por la barbarie, pero lo que realmente caracteriza al hombre representado en su comunidad es la búsqueda de su perfeccionamiento moral. En la última etapa de la obra dramática de Schiller, la confianza en el triunfo de la humanidad sobre la barbarie aún refulge y se expresa en la representación del pueblo como un antagonista escénico que puede conformar un ideal de Nación.

Consideramos que en *Wilhelm Tell* (1804) se afirma el gesto moderno del drama al expandir, y no profundizar, las contradicciones. En *Wilhelm Tell*, la expansión del conflicto al ámbito público posterga los dilemas del héroe y permite integrar en la voz del pueblo la postulación del deseo colectivo como fundamento de la voluntad política. Caracterizaremos la conformación del pueblo como sujeto político, para lo cual será necesario definir su ubicación y su participación inicial en el conflicto así como su maduración y transformación a través de su disposición a la acción y de su relación con el héroe.

**Palabras clave:** teatro; ilustración; romanticismo; héroe; estado.

### **Zusammenfassung**

Rudolf Malter erwägt, dass sich im Werk von Friedrich Schiller die Kraft des Fortschritts und der Rückschritte gegenüberstehen, verursacht durch die Barbarei. Aber was den Menschen, als Vertreter seiner Gemeinschaft, wirklich charakterisiert, ist die Suche nach moralischer Vervollkommnung. In der letzten Phase der dramatischen Werke von Schiller leuchtet sogar das Vertrauen auf den Sieg der Menschheit über die Barbarei und drückt sich in der Darstellung des Volkes als Gegner, der ein Ideal der Nation bilden kann, aus. Betrachten wir, dass sich in *Wilhelm Tell* (1804) die sich ausweitende moderne Form des Dramas bekräftigt und nicht die Widersprüche vertieft. In *Wilhelm Tell* stellt die Ausdehnung des Konfliktes auf eine öffentliche Ebene die Dilemmata des Helden zurück und ermöglicht die Bitte des kollektiven Wunsches als Fundament des politischen Willens in die Stimme des Volkes aufzunehmen. Bezeichnen wir die Bildung des

Volkes als politisches Subjekt, für das es notwendig wird seine Stelle und anfängliche Teilnahme im Konflikt und ebenfalls seine Reifung und Transformation durch seine Bereitschaft für die Handlung und seine Beziehung mit dem Helden zu definieren.

**Schlüsselwörter:** Theater; Aufklärung; Romantik; Helden; Staat.

### **Expansión del conflicto**

Uno de los aspectos formales que más inmediatamente se destacan en las primeras escenas del drama (Schauspiel) Wilhelm Tell (1804), de Friedrich Schiller, es la confrontación entre el orden feudal, legitimado por el derecho consuetudinario y que se pretende natural, y la violencia que viene de un orden artificial, del otro lado de las montañas. En el primero, el orden comunitario está tejido por las tradiciones, por un legado cultural y político explicitado en la práctica cotidiana y primaria de la producción y en su ingenua interpretación:

RUODI.- ¡Qué bien le va a la vaca ese collar!

KUONI.- También ella sabe que conduce el rebaño. Si se lo quitara, dejaría de pacer. (I, i, 362)

Esa sencilla concepción del orden muestra un vínculo entre producción y naturaleza y crea una cierta indeterminación entre la condición del animal y del hombre. Por otra parte, el orden violento del emperador habsburgo trata de disolver estos lazos, sustituir su cuerpo de creencias por símbolos de la

omnipresencia de su poder como el sombrero expuesto en Altdorf, que, en suma, pretende “enseñar a doblar la cerviz” (IV, iii, 478). En efecto, si las variaciones del Kühlrein del pescador, del cazador y del pastor representan la experiencia del trabajo como un *continuum*, la persecución de la que viene siendo objeto Baumgarten por las tropas de Gessler muestra cómo el poder de los Habsburgo se legitima destituyendo todo principio moral: Wolfenschiessen fue muerto por Baumgarten con su herramienta de trabajo, con su hacha, luego de que intentara ultrajar a su esposa. Ejerciendo su “justo derecho” (I, i, 363), Baumgarten hace –afirma– “lo que todo hombre libre hubiera hecho” (*ibid.*), es decir que esta acción no entraña un conflicto sino en la medida en que se expande para establecer, principio del drama moderno, una acción subsiguiente, un nuevo crimen del Estado que busca perpetrarse con la persecución del aldeano. La desinteresada intervención de Wilhelm Tell, que salva la vida del fugitivo poniendo en riesgo su propia existencia, es posible por el talento del cazador para someter la naturaleza, y así como Baumgarten realiza la acción de un hombre libre, Tell considera que el “hombre valiente piensa en sí mismo en último lugar” (I, i, 366). Estos principios ilustran cómo se estructura la ética de una comunidad, y sin embargo no son suficientes para organizar una nación. Esto es lo que lamentan los pastores que ven quemar sus chozas y diezmar sus rebaños: “¡Cuándo llegará el salvador de este país!” (I, i, 368), suspira Ruodi.

El drama de Schiller prevé que el conflicto se expanda a través de las acciones criminales de Wolfenschiessen, Landenberg y sobre todo de Giessen, todos ellos ejecutores de la violencia del Estado y que no tienen el espesor de Franz Moor ni la ambición de Felipe II. Sus acciones no van más allá de

consolidar el poder imperial y de desarticular la esfera pública y las formas de organización tradicionales. Y no es precisamente por medio de la profundización de la contradicción del régimen feudal, cuando de hecho se recusa el “método revolucionario de destruir el feudalismo” (Lukács 1968: 146), que se postula una nueva identidad colectiva. En palabras de Gertrud, la zozobra de su marido Werner Stauffacher no puede deberse a la economía: “tu fortuna prospera, llenos están tus graneros” y “tu casa se levanta cual noble mansión” (I, ii, 369), ni siquiera es un dilema en su concepción de la propiedad que ésta se halle en feudo. El problema, responde Stauffacher, es que “tiembla la tierra sobre la que está edificada” (I, ii, 369). Una vez más, esta idea de conmoción no entraña la profundización de los conflictos, sino la articulación de las causas y de los vínculos de esos desplazamientos de las estructuras tradicionales.

Consideramos que la nueva configuración social que busca plasmarse debe proyectar su unidad partiendo de un origen compartido, pero especialmente a través de su diversidad. Schwyz, Uri y Unterwalden comparten la tradición de los viejos emperadores, también formas de producción y mitos, pero en su diversidad actual comparten sobre todo que son igualmente objeto de violenta expropiación. Si Gessler sacude la pacífica tierra de Schwyz, Gertrud, con un lúcido diagnóstico propone a su desconcertado esposo un plan de acción que lo despierta a la realidad del conflicto:

¡Oh, mujer! ¡Qué tempestad de peligrosas ideas despiertas en mi pecho tranquilo! Me haces ver a la luz del día mis más íntimos pensamientos y aquello que yo me prohibía incluso pensar en silencio tú lo expresas audazmente y con lengua ligera. ¿Has meditado bien lo

que me aconsejas? Es la discordia salvaje, el chocar de las armas lo que tú llamas a este pacífico valle. (I, ii, 372)

La palabra de Gertrud postula la noción de comunidad con una clave nueva, la voz de la mujer en la política que es parte de una reconfiguración de los vínculos, ya no de obediencia y leal vasallaje, sino de conciencia y reflexión. Si bien “la guerra es una plaga furiosa y terrible (que) alcanza al rebaño y al pastor” (I, ii, 373), principio universal y resignado, para Gertrud una moral cristiana y una ética moderna se conjugan por medio de una restricción: “Hay que soportar lo que el Cielo nos envía; más la injusticia no la soporta ningún noble corazón” (*ibid.*) La organización de la comunidad requiere entonces de la expansión del conflicto, sólo así el drama puede alcanzar su resolución, aunque Stauffacher impugne la reflexión de Gertrud por confiar “en sentimientos de humanidad”, la acción impulsa la liberación y sólo resta actuar: “Mira delante de ti, Werner, y no detrás de ti” (*ibid.*) Y si, como considera el rico labrador, una mujer no puede morir peleando valientemente, por el contrario, para su esposa “una resolución extrema siempre es posible, incluso para el más débil” (*ibid.*) si se trata de obtener la libertad.

### **Aislamiento y desarrollo de la comunidad a través del ideal de formación**

Para Rudolf Malter (1991), la matriz kantiano ilustrada del pensamiento de Schiller permite concebir que el progreso lineal de la historia se ve interrumpido u obstruido por la recurrente caída en la barbarie del hombre, asimismo estos “retrocesos o momentos de decadencia” (Malter 1991: VIII) deben corregirse por su acción virtuosa, espontánea y creativa

que tienda a su perfeccionamiento moral. Aunque se ha señalado que ese optimismo se ve fuertemente eclipsado con *Wallenstein*, donde el ciego azar revela el vacío y el caos más allá del drama, también es cierto que esa incertidumbre se había representado –tempranamente– en *Don Carlos*, una vez concluido el derramamiento de sangre, ideado mucho tiempo atrás por el Inquisidor. Es clave entonces percibir la reaparición de una perspectiva emancipatoria, si bien no en la plenitud del programa de la Ilustración, sí como conciencia estética del espectador, lo cual nos permitiría hablar de una superación escénica de la barbarie de la opresión a través de la recreación escénica de una comunidad.

En esa comunidad imaginada, el rol de la mujer se contrapone a un ideal doméstico y pasivo. Así como vimos que Gertrud inyecta ideas perturbadoras en las convicciones de Stauffacher, Hedwig también ve más allá que Tell y advierte el peligro inminente cuando este desea emprender la marcha a Altdorf. Su angustia se debe a que interpreta la trama política que amenaza a su esposo y con ella el terror por la suerte de su hijo Walter le da a la maternidad un signo político.

La conformación de la comunidad es una reacción, por un lado, al simbólico emplazamiento de la fortaleza y, por otro, a la declinación del orden anterior. Si bien Attingshausen es referido como el noble “de alta estirpe” (I, ii, 374) al que Stauffacher quiere acudir, un hombre de “estatura elevada y majestuosa” (didascalia, 392) amante de su pueblo, es igualmente cierto que es un anciano apegado a las viejas tradiciones. La nobleza inicia, como propone Robert Jamison (1985), una marcha hacia su disolución y una urgente integración a la nueva comunidad en las ciudades. El rol de los



trabajadores que levantan la prisión, “la tumba de la libertad” (I, iii, 383), como la llama Fürst, es poco menos que el de prisioneros sometidos a trabajo forzado, sus cuerpos alimentan, tal como lo hace notar el vigilante, el crecimiento de la construcción que servirá para alojar a los enemigos del gobernador. Frente a esta condición marginal de los trabajadores hay que destacar una identidad unilateral, aislada en su radicalidad moral. Wilhelm Tell, que no interfiere sobre la brutal explotación, afirma que “lo que los hombres levantaron, los hombres lo pueden derribar” (I, iii, 377), como si se tratara de una acción que lo excluye. La máxima “el que está aislado se salva” (I, iii, 379) no fundamenta la autoconservación, sino que es un principio frente a la violencia y el caos. Tell pretende que el régimen tradicional perdure en los ámbitos domésticos, frente al terror político y cuando Stauffacher intenta persuadirlo de pasar de las palabras a la acción, el cazador responde “Por el momento, el único hecho es paciencia y silencio” (I, iii, 378), y si cada uno vive “en su casa tranquilamente”, se le concederá la paz (I, iii, 379).

El cazador Wilhelm Tell se declara aislado, no se trata sólo de su condición solitaria, sino que considera que de ese modo puede defender mejor su hogar y su familia. Reafirma su renuncia a cualquier debate o decisión con dos aserciones: “El hombre fuerte es más poderoso cuando está solo” y “En el naufragio, uno se salva más fácilmente si está solo” (I, iii, 379). Dos máximas que anticipan su carácter unilateral pero también su talla heroica, una vez cuando salva al gobernador empuñando el timón del barco que lo lleva a la prisión de Küssnacht, y otra vez cuando en la soledad de una torrencera lance la flecha que termine con la vida de Gessler.

Creemos que el aislamiento de Tell es necesario para que se consagre la conformación de la comunidad por medio de un nuevo mito, para dar respuesta a la pregunta de Ruodi sobre la llegada del salvador del país. El proceso de descomposición del régimen feudal se comprueba con la incapacidad del señorío para evitar la usurpación de los bienes de los confederados, la presencia de conspiradores y espías cuando no las partidas militares que incendian y asesinan. Melchtal, cuyo padre fue sometido a la tortura por los soldados de Landenberg, convoca a sus compatriotas a Rütli, pero excluye a los nobles: “¿Qué necesidad tenéis de los nobles? ¡Terminemos solos nuestra obra! ¡Ay! Si estuviésemos solos en el país, creo que sabríamos bien protegernos nosotros mismos” (I, iv, 390).

Si Tell evoluciona de héroe solitario al que le falta el brazo si no tiene la ballesta (III, i, 426) a héroe colectivo que, en la última escena del acto V, encarna la transformación de la comunidad en una Confederación, Schiller también propone un despliegue del problema de la identidad nobiliaria. Ulrich von Rudenz, el sobrino de Attingshausen, es, inicialmente, la contrafigura escénica de Tell: considera de bajo rango ser señor de aldeanos, su patria se volvió extraña para él, desprecia el trabajo cotidiano y la cultura local (se burla, por ejemplo, de la monotonía del Kühlrein), las sedas y las plumas son su debilidad e imagina, sobre todo, “un mundo de proezas” más allá de las montañas (II, i, 396). La discusión del barón con su sobrino radicaliza en la cuestión de la legitimidad la distinción entre el orden feudal y el despotismo palaciego. Si bien Attingshausen reconoce que otros tiempos están llegando y que su época ya “reposa bajo tierra” (II, i, 400), aún tiene

fuerzas para impugnar el absolutismo<sup>1</sup> y para invocar un derecho natural:

¿Y he de esperar que, a la hora de mi último suspiro, tú no esperarás más que a ver cerrados mis ojos para correr ante el nuevo Tribunal de investiduras a recibir de Austria mis nobles bienes, que yo mismo he recibido libremente de Dios? (II, i, 397)

En la extensa escena en la pradera de Rütli, Schiller expone los acuerdos necesarios para pasar de la palabra a la acción. La descomposición del régimen feudal y el avance del Estado absolutista llevan a que los confederados se atribuyan la representación política. Para Melchtal “Si numéricamente no estamos todos, aquí está sin embargo el corazón de todo el pueblo; los mejores están presentes” (II, ii, 408). Al discutir la impronta revolucionaria del texto, Karl Guthke (2018) considera que la organización de la revuelta en Rütli se corresponde con un ideal de formación por encima de un proyecto revolucionario y que parte del orden estamental que regía, como dice el párroco Rösselmann, “en los períodos de tranquilidad”. Esto es importante para entender el carácter transicional de la situación, pues “lo que hay de ilegal en la asamblea está excusado por la necesidad de los tiempos” (II, ii, 408). Asimismo, el proceso de organización de la comunidad conlleva acuerdos entre adversarios, Reding y Meier, y diferencias sobre la autonomía política que pretenden alcanzar y que son dejadas de lado para, en cambio, resolver la

---

<sup>1</sup> El pensamiento colonial de Rudenz sorprende por su transparencia y elocuencia “En vano resistimos al rey: el mundo es suyo. ¿Queremos nosotros ser los únicos obstinados, inflexibles y tozudos, y romper la cadena de países que poderosamente ha tendido a nuestro alrededor? (II, i, 397)

presidencia de la asamblea en el aldeano Itel Reding. En efecto, Schiller remite a los confederados al linaje cultural y social para que establezcan un acuerdo, y es el moderado Stauffacher quien aclara: “Nosotros no formamos una nueva alianza, renovamos la antigua amistad que data del tiempo de nuestros antepasados”, para luego, ante la falta de la Carta de soberanía, remitirse extensamente al mito fundacional que está en la memoria colectiva, en las canciones y en los relatos que “cuentan los viejos pastores” (II, ii, 410). Schiller considera que el ideal de formación de la comunidad se proyecta por esta memoria compartida, y se plasma, fundamentalmente, en la escena de Rütli, que simbólicamente concluye con los rayos del sol que se levantan sobre las montañas.<sup>2</sup>

Hemos visto que Schiller atribuye un rol activo y decisivo a las mujeres, a Gertrud y a Hedwig por su perspectiva del conflicto, una por alentar a su marido a la lucha y la otra por intentar proteger a Tell. El rol de la rica heredera Berta von Bruneck también participa de una transformación decisiva para la resolución del drama, porque primero denuncia a Rudenz y luego lo intima a cumplir con el “deber más hermoso”, el de “ser defensor del inocente y proteger el derecho de los oprimidos” (III, ii, 430). El giro en la posición del joven enamorado es inmediata, lo estimula el amor por Berta y abraza la causa nacional a la vez que quiere ver en su –ahora– prometida (“corona de todas la mujeres”, III, ii, 433) la suma de la “encantadora actividad femenina” (*ibid.*): belleza, fertilidad y hogar. No debe omitirse aquí que Berta proyecta junto a la libertad de su pueblo, su propia liberación, si bien no

---

<sup>2</sup> Guthke considera el signo revolucionario del sol, pero también sugiere tener en cuenta el símbolo de lo eterno que consagra la unidad del pueblo.

de los lazos patriarcales, sí de un vínculo aún peor, el de ser llevada a la corte, donde le “reservan las cadenas de un matrimonio detestado” (III, ii, 431).

La transformación política de Rudenz y la prueba a la que el tirano Gessler somete a Tell llevan al drama a la mayor tensión, donde coinciden ambas figuras en abierto desafío al gobernador por medio de la palabra, cuando hasta entonces Rudenz había negado todo vínculo con su identidad y Tell había hecho propia la premisa del silencio. Por este desafío y por el apresamiento de Tell, que confiesa que había guardado una flecha para darle muerte a Gessler, se impulsa la unión de nobles y de aldeanos y se precipita la acción hacia la formación del espectador como ciudadano.

### **Conclusión: soberanía política y económica en escena**

Una vez más, nos remitimos a Guthke para señalar la función política de la dramaturgia de Schiller por encima de un programa político dirigido a interpelar la realidad presente. Prueba de esto es que el paso decisivo para la formación de la conciencia estética, como superación humana de la barbarie, se da cuando Attingshausen declara muerta la nobleza y se refiere a ese acontecimiento como un avance en la historia:

Si el aldeano ha tenido el valor de tener tal confianza en su propia fuerza, en sus propios medios, y sin la ayuda de los nobles..., sí, entonces ya no tiene necesidad de nosotros, ya podemos descender consolados a la tumba..., y la grandeza de la Humanidad quiere conservarse con otras nuevas fuerzas. (IV, ii, 466)

La consolidación de la soberanía política y económica es producto de una nueva configuración de los estamentos, puesto que “la nobleza baja de sus antiguos castillos a las ciudades para prestar en ellas juramento cívico” (IV, ii, 466) y para modificar también la producción rural y extenderla a las corporaciones e industrias, como en las ciudades de Freiburg y Zürich.

El monólogo reflexivo de Tell en la torrentera y a poco de ejecutar la acción definitiva del drama representa la superación del silencio, de su aislamiento y su nacimiento a la ciudadanía. Esa superación se logra por la plenitud de su conciencia y de su capacidad de decidir. Si bien el crimen no es ideado como parte de la acción soberana del pueblo, al pretender liberar a sus hijos del terror contribuye con la campaña emancipatoria:

Tú me has hecho salir con terror de la paz en que vivía. La leche de las piadosas ideas tú me la has cambiado por el hirviente veneno del dragón. Tú me has acostumbrado a lo espantoso (...) El emperador te había enviado a estos países para hacer justicia, una severa justicia, porque está irritado; más no para cometer con impune audacia todos los horrores que te dicten tus criminales deseos. (IV, iii, 472-473)

Podemos concluir que en el nuevo acuerdo bajo el que se organiza la comunidad, Tell renuncia a la violencia luego de ejecutar a Gessler y abandona su ballesta, hasta entonces una extensión de su brazo, Melchtal y su padre perdonan la vida de Landenberg y Juan el de Suabia debe peregrinar a Roma para encontrar el perdón por su crimen. Las palabras del reflexivo Tell distinguen su crimen del del magnicida: “Yo he vengado a

la sagrada naturaleza que tú has profanado (...) Nada tengo de común contigo (...) Tú has asesinado; yo he defendido lo que me es más querido” (V, ii, 500). Asimismo, Ulrich von Rudenz cumplió su formación y, como Schiller en su “Anuncio de la Talía Renana”, renunció a ser “criado de un príncipe” (II, i, 397) y al emancipar a su vez a sus siervos alcanzó una ciudadanía plena, incondicionada, una “ciudadanía del mundo”. Wilhelm Tell y Ulrich von Rudenz logran superar la caída en la barbarie con la postulación de una nueva conciencia colectiva.

## Bibliografía

EGGELTE, Brigitte, “El *Tell* de Schiller, su pervivencia a través de las citas”. En: AROCAS MARTÍNEZ, Nuria y otros (eds.) *Friedrich Schiller: Estudios sobre la recepción literaria e interdisciplinar*. Valencia: PUV, 2008. pp. 41-54.

GUTHKE, Karl, “The Curse of Good Deeds: Schiller’s *Wilhelm Tell*”. En: *Exploring the Interior. Essays on Literary and Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. pp. 263-288.

JAMISON, Robert, “From Edemann to Eidgenosse: The Nobles in *Wilhelm Tell*”. En:

*The German Quarterly* 58. 4 (1985): pp. 554-565.

MALTER, Rudolf, “Schiller como filósofo de la historia”. En: SCHILLER, F. *Escritos de filosofía de la historia*. Murcia: Universidad de Murcia, 1991, pp. VII-XXI.

SCHILLER, Friedrich, *Wilhelm Tell*. Trad. de Manuel Tamayo Benítez. Madrid: Labor, 1951.

SCHMIDT, Josef, *Erläuterungen und Dokumente. Friedrich Schiller Wilhelm Tell*. Stuttgart: Reclam, 1969.

# SOBRE EL CONCEPTO DE CRÍTICA EN SIEGFRIED KRACAUER<sup>1</sup>

The Concept of Criticism as regards Siegfried  
Kracauer

**Francisco García Chicote**

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

fgchicote@gmail.com

## **Resumen**

El trabajo aborda un elemento poco tratado de las investigaciones en torno a la obra de Siegfried Kracauer: el supuesto elemento posmodernista *avant la lettre* que se le imputa. La exposición intenta, en primer lugar, reconstruir las operaciones interpretativas que dan lugar a tales perfiles. En segundo lugar, se destacan en Kracauer aspectos críticos que ponen en entredicho cualquier programa epistemológico posmodernista: su análisis de la

---

<sup>1</sup> El presente trabajo representa una versión preliminar de un artículo más extenso y complejo sobre el concepto de crítica en Kracauer. Ciertos pasajes de la segunda sección fueron mantenidos en la versión definitiva.



ciudad y la afinidad con el método dialéctico de György Lukács.

**Palabras clave:** posmodernismo; ciudad moderna; Lukács.

## **Abstract**

The paper deals with a heretofore rather unattended question: Siegfried Kracauer's concept of critique. It thus casts doubts on the widespread interpretation of his works that claims to see in Kracauer a postmodernist avant la lettre. The article points to fundamental aspects of Kracauer's examination of the modern city, and contends that a dialectical critique of developed capitalism is at stake in his writings.

**Keywords:** postmodernism; modern city; Lukács.

El sugestivo interés que la obra de Siegfried Kracauer (Frankfurt a. M. 1889 – Nueva York 1966) ha suscitado en los últimos treinta años –luego de que pasara relativamente inadvertida por casi medio siglo– destaca la persistente labor del ensayista frankfurtiano en tanto **peculiar observador de la modernidad**. Se percibe efectivamente ya en sus escritos de comienzos de la década de 1920 una aproximación cognitiva a los fenómenos de la modernidad urbana que cabría caracterizar con los predicados de, paradójicamente, **huidiza y evanescente**: una manera de percibir la vida crecientemente compleja, diversa y contradictoria de las grandes ciudades por medio de la **cancelación** de categorías axiológicas y judicativas acriticamente rígidas, arbitrariamente jerarquizantes... legitimadoras, en última instancia, de la univocidad subjetiva

transmitida por paradigmas decimonónicos. En la mirada que delinea la prosa ensayística de Kracauer, por el contrario, el emplazamiento teórico-metodológico no constituye un *prius* que subsume manifestaciones conforme decursos preestablecidos y metas idealmente concretizadas, sino que tiende a su puesta en abismo por medio de o bien una explicitación de las circunstancias accidentales de tal emplazamiento –lo que daría cuenta exhaustiva del perspectivismo y con ello caería la pretensión de objetiva univocidad– o bien de su obliteración –con lo que el sujeto oficiaría de una suerte de objetivo fotográfico, sin las injerencias deformantes de la voluntad y la conciencia, y daría paso a la plasmación de manifestaciones en su fragmentariedad e inconexión, en su intermitente existencia fenoménica independiente de la violencia ejercida por la judicatura putativa de los grandes relatos–.

Theodor W. Adorno, de quien Kracauer fue amigo durante toda su vida intelectual, retrató este superávit de sospecha crítica en términos casi biográficos: “hombre alógico”, reluciente del idealismo y “antisistemático” (Adorno, 2003: 373s.), Kracauer cruzaría las parcelaciones institucionalmente sancionadas del conocimiento del ser social “con gorra y ropa deportiva” (382):

En un sentido difícil de definir, propiamente hablando su pensamiento siempre ha sido más contemplación que pensamiento, tercamente empeñado en no dejar que la explicación tergiversara la impresión producida en él por el choque con las cosas sólidas. [...] El programa de la intuición de la esencia, sobre todo la llamada fenomenología de las pequeñas imágenes, parecía adecuada a la mirada dolorosamente perseverante, que

no se deja desviar, aunque por lo demás el rasgo escéptico de Kracauer rechazara la pretensión scheleriana de captar algo sin más y objetivamente válido de manera inmediata, sin reflexión. (376)

Más allá del tenor exagerado de este perfil, que fue bienvenido *in toto* por el amigo, se desliza de él acaso una determinación más concreta de la peculiar posición de observador que detenta Kracauer: la mirada de un exilado, de un “extranjero” (Adorno, 2003, p. 382), que contempla el mundo ya surcado por los arados de la teoría como si se tratara de un territorio desconocido. La crítica ha señalado repetidamente el origen y derrotero de este sintagma en la obra de Kracauer: “terra incognita” remite allí a aquel “desamparo trascendental” con el que el sujeto moderno, según *La teoría de la novela* de Georg von Lukács, habría de buscar sentido en una patria que ya no era la suya. Esta idea del joven húngaro marcó sustantivamente la concepción epistemológica de Kracauer. La mirada de un exilado construía la *terra incognita*: así es como presenta el mundo de los empleados berlineses a principios del siglo pasado, al que viaja consciente de su extranjería: “Centenares de miles de empleados pueblan a diario las calles de Berlín, y sin embargo su vida es menos conocida que la de las tribus primitivas”; su “área [...] ha de recorrer esta pequeña expedición, que es quizá más arriesgada que viajar por África” (Kracauer, 2008: 112 y 116).

Kracauer era consciente de que la signatura saliente de su ensayística era el emplazamiento de una instancia subjetiva huidiza, evanescente. A los sintagmas correlativos de “desamparo trascendental” y “terra incognita” se les suma una reflexión sobre su propia persona que rumea en torno a la

“extraterritorialidad”. En una misiva a Adorno, que luego reunirá junto a otras bajo el rótulo de “Cartas para la extraterritorialidad” con vistas acaso a una autobiografía (cf. Mülder-Bach, 1990), Kracauer confiesa el “temor de que se le arrebate la anonimidad cronológica”. “En mi caso”, agrega,

se trata más bien de una necesidad, arraigada desde hace ya mucho, de vivir extraterritorialmente, tanto respecto del clima intelectual como respecto del tiempo cronológico. Se me da bien Nueva York porque posibilita esta extraterritorialidad, por ello procuro evitar el etiquetamiento cronológico. (Adorno, 2008: 621)

De las formas judicativas que habilita este exilio extraterritorial emanaría la “preocupación de Kracauer por las verdades parciales, provisionales, relativas de la memoria cultural” que, al decir de Dagmar Barnouw, “va directo al corazón del modo en que, al final del siglo XX, comprendemos la modernidad” (1994: 19).<sup>2</sup> Esta declaración de actualidad remite a una conexión ciertamente ya anticipada a mediados de la década de 1980 –es decir, el momento del “resurgimiento” de Kracauer– por David Frisby, cuyos trabajos procuran comprender a Simmel, Walter Benjamin y el propio Kracauer como “sociólogos de la modernidad”, y en relación a este último afirman que “junto con su ilustración del laberinto de la vida metropolitana [...], siguió también a Simmel en su aprehensión de los ‘fragmentos fortuitos de la realidad’ que revelaban los secretos ocultos de la modernidad” (Frisby, 1992: 203).

---

<sup>2</sup> Cuando la versión referida no se halla en castellano, la traducción es nuestra.

\*\*\*

En efecto, una parte no menor del interés por la ensayística de este desamparado espiritual ha supuesto encontrar en ella rastros –confirmaciones, incluso anticipaciones conscientes– de lo que Terrence McDonald llamó a mediados de la década de 1990 en relación con las nuevas investigaciones en ciencias humanas un “giro histórico” y cuyo sustento filosófico resultaría de “un asalto a la noción de sujeto burgués unitario”, una consideración suspicaz respecto de las cuestiones de “agencia y agente”:

Agencia y agente han asumido por ello importancia crítica justamente en el momento en que el concepto de agente fue evacuado de mucho de su contenido. Más que un coloso que monta a horcajadas las páginas de la historia, el agente debe ahora emerger de esas páginas. De modo similar, el significado de la agencia debe emerger de la reconstrucción histórica de sus posibilidades, no de deducciones basadas en un mapa putativo de estructuras sociales y posiciones subjetivas acompañantes. (McDonald, 1996: 6)

El modo de este giro asume un sesgo preponderantemente epistemológico, interesado más en las formas históricas de construcción de sentido que en la adecuación –o siquiera: orientación– objetiva de sus enunciados. No ha de sorprender pues que aquello que McDonald designa como “creciente autoconciencia histórica” de la intelectualidad de las últimas décadas del siglo pasado encuentre un modelo en el enfoque de la etnografía interpretativa y sus “(de)construcciones” ulteriores, que por su parte encontraron un basamento “filosófico” en las posiciones abiertamente antiontológicas de

Michel Foucault y Jacques Derrida. Independientemente de los avatares que el destino deparó a los escritos de Clifford Geertz al interior de las reflexiones “metaantropológicas”, permanece como elemento condicionante de la etnografía interpretativa y con ella de la tendencia general de las ciencias humanas la preeminencia del carácter ficcional de la teoría (cf. Geertz 1973: 15; Clifford 1986: 4; Reynoso 1991: 30) y la adopción de categorías de retórica como herramientas de las constitución de aquello que, en la jerga foucaultiana, se llama “régimenes de verdad” (Foucault 1979: 189).

La recuperación que se hizo de Kracauer a partir de los años ochenta del siglo pasado se halla signada por sugestivas afinidades con esta corriente teórica. Señalemos algunas. Destaca primero la certeza de que una de las firmas salientes de la metódica del filósofo sería –o se asemejaría a– la “thick description” de la etnografía interpretativa. La conexión aparece ya en 1996 en *Kracauer zur Einführung* (Introducción a Kracauer), de Gertrud Koch, quien remite a las “descripciones densas del mundo laboral y vital del milieu de los empleados comerciales” (1996), pero es indagada en profundidad por Mülder-Bach en 1998. “La razón por la cual el texto ha sobrevivido y puede ser leído de nuevo hoy”, dice Mülder-Bach en la introducción a la edición en lengua inglesa del libro sobre los empleados, se vincula con el hecho de que Kracauer ejercitaría la “‘thick description’ *avant la lettre*” en términos de Geertz (Mülder-Bach, 1998: 17). Bajo este rótulo entiende la editora de las segundas y definitivas *Werke* (Obras completas) del filósofo las **formas** compositivas que darían cuenta de un “individualismo altamente autoconsciente que resiste la generalización metodológica e implica crucialmente

la puesta en escena de la extranjería y la distancia” como condiciones del conocimiento.

Corolario de la perspectiva inaugurada por la descripción densa es una creciente preocupación por el carácter retórico de los discursos objetivistas (Rabinow, 1986, p. 243s.) y un intento por explicitar y explorar las formas literarias de la investigación etnográfica, entendida ahora –y marcada por la lectura derrideana de la reflexión que Levi-Strauss hace de la actividad de escribir en *Tristes Trópicos*– principalmente en tanto “escritura” (cf. Clifford, 1986: 2). En las interpretaciones de Kracauer, se trata de proponer la primacía de las formas sensoriales sobre el carácter abstractivo del concepto. Müllder-Bach destaca, en una frase que bien podría insinuar cierta afinidad con *La condición posmoderna* de Jean François Lyotard, la aversión de Kracauer por el “grand récit” y los “grandes esquemas filosóficos” (1998: 13), y Koch realza el “carácter literario” de la obra del filósofo, cuyas interpretaciones “se orientan más bien a una retórica de las metáforas que a una construcción conceptual” (1996: 8).

Allí donde empero se postula la afinidad posmoderna de Kracauer con mayor intensidad es en la delimitación exclusivamente epistemológica de su praxis teórica, lo que implica lógicamente desterrar el problema del carácter objetivo del ser en tanto ser. En concordancia con la desaparición de la adecuación objetiva como criterio de verdad en las ciencias humanas y sociales, se insiste en que la obra de Kracauer “no se halla dirigida a la realidad como tal, sino específicamente a los fenómenos fugitivos e imperceptibles” (Müllder-Bach, 1998: 10) y a los modos de representación: “No es la meta la imitación de la cosa, sino la imitación de la

condición de la condición epistemológica. Si la realidad es una construcción de la conciencia, la representación debe ser igualmente una construcción” (Oschmann, 2009: 40). El supuesto arraigo de Kracauer en la perspectiva del constructivismo epistemológico de la segunda mitad del siglo XX (que circunscribe la actividad del sujeto cognoscente a los límites exclusivos de la conciencia) suele constatarse en una frase de las primeras páginas de *Los empleados*: “La realidad es una construcción” (Kracauer, 2008: 117): “Con esta conocida frase de Kracauer se ha abierto de un golpe el portal de entrada a su edificio metodológico y epistemológico” (Hofmann y Korta, 1997: 20). La decidida separación del mundo que existe independientemente del sujeto que se divisaría en la textura de Kracauer ha llevado a Mülder-Bach a procurar formas textuales que recrean en la etnografía urbana del filósofo la *epoché* husserliana, cuyo rasgo fundamental es, como apunta Mülder-Bach, la “suspensión [...] de posiciones ontológicas” (2015: 28).

\*\*\*

La situación descripta no agota naturalmente las reflexiones sobre Kracauer, pero es lo suficientemente poderosa como para marcar una tendencia. **Independientemente de la justeza teórica de no pocos aspectos de estos perfiles**, cabe señalar que les corresponde el común denominador de circunscribirse a cuestiones epistemológicas: se trata de perfiles o conceptos que en la obra de Kracauer conformarían cierta teoría original del sujeto cognoscente. Sin embargo, como el carácter objetivo de las categorías subjetivas de Kracauer no se somete a consideración, estos perfiles corren lógicamente el riesgo de asumir lo que Max Horkheimer designó en 1937 una “función



social positiva”, propia de los modos “tradicionales” de la teoría (2008: 238). En términos generales, la crítica de Kracauer es concebida en tanto conceptualizaciones de la facultad del conocer, sin que las cuestiones relativas a la génesis de lo dado (historia) o a la transformación subjetiva de este (praxis) sean entendidas como factores condicionantes de tal facultad y por ende objetos de la crítica. Cuando historia y praxis ocupan la atención teórica, se intuye una tendencia al plano del irracionalismo, que remite el surgimiento de las categorías epistemológicas a la extraordinaria psicología de Kracauer, o al de la moral, según el cual los posicionamientos políticos del autor serían irremisiblemente independientes de sus formulaciones teóricas, que únicamente facilitarían las bases para un laxo “pluralismo”.

No se trata aquí de menospreciar aportes por lo demás significativos al campo de la historia intelectual, sino antes bien de señalar un elemento y una conexión que, dado el carácter de estos aportes, corren el riesgo de perderse de vista: que Kracauer es un crítico del capitalismo desarrollado y que la peculiaridad de su crítica resulta de un estudio **realista** del objeto. Realista no remite aquí a un modo histórico de operaciones retóricas que simulan inmediatez referencial, como en la conocida definición de Roland Barthes (1994: 186s.), sino a la elevación consciente del objeto en tanto *prius* ontológico, lo que requiere una reflexión crítica acerca del tan mentado individualismo irreductible del crítico Kracauer. Fredric Jameson ha insistido en el carácter dialéctico de esta comprensión realista, que

no es en absoluto un pensamiento personal; por el contrario, equivale a una forma de que cierto tipo de

material se eleve a la apercepción, no solo como objeto de nuestro pensamiento, sino también como un conjunto de operaciones mentales propuestas por la naturaleza intrínseca de ese objeto determinado. (Jameson, 2016: 249)

Se trataría de explicitar el modo en que la crítica de Kracauer supone un pase a conciencia, una historia subjetiva de formas objetivas de existencia y en qué medida dicha concientización implica un factor necesario en la intervención sobre el objeto, una modificación de su forma objetiva hacia formas más humanamente dignas. Lukács ha subrayado el carácter práctico y dignificante de la aproximación realista sobre el objeto en su *Estética* de 1963: “la dedicación incondicional a la realidad y el apasionado deseo de superarla van juntos” (1982: 227) y Hans Heinz Holz ha señalado el arraigo de esta relación general en el metabolismo simple del ser humano con la naturaleza: “Las posibilidades que se encuentran en el material son sus esencias, y la invención es una mimesis de estas esencias. En la medida en que imita sus esencias ocultas, el hombre vence en astucia a la naturaleza” (Holz, 2015, p. 80s.). Kracauer, que no demostró mucho aprecio por la obra madura de Lukács, se manifiesta en este aspecto de una manera aún más radical: “America” dice en 1925 con relación al capitalismo, “recién desaparecerá cuando se conozca a sí misma” (SKW 5.2, 238).

\*\*\*

El interés de Kracauer por la ciudad moderna es acaso una clave para la comprensión de, por un lado, este vínculo entre la forma de la crítica y la estructura del objeto y, por el otro, el carácter insoslayablemente transformador, en un sentido

ético y político inequívoco, de la crítica. Resaltan en este interés ante todo herencias de Georg Simmel y los diferentes análisis que este hiciera en la primera década del siglo pasado sobre la conformación anímica individual, la homogeneización de conductas y la refuncionalización de capacidades sensoriales en espacios físicos —esto es, las grandes ciudades— en los que el intercambio se intensifica al punto de reconfigurar el metabolismo básico del ser, aquel que se daría, en los términos idealistas de Simmel, entre valor y materia. Se mantienen en Kracauer rasgos decisivos de Simmel. En primer lugar, la comprensión de que ciertas categorías axiológicas presuntamente orgánicas —en Simmel, cierto tipo de personalidad; en Kracauer, todo tipo de personalidad— son en rigor efectos de la racionalización creciente que el individuo experimenta en la gran ciudad. Kracauer designa, ya a principios de los años 20, a estos pseudo-organismos con el nombre de “alegoría”. En segundo término, y en un movimiento en apariencia contradictorio, la ciudad aparece en ambos como el espacio de la homogeneización, el espacio de la primacía de los elementos reductibles del individuo respecto de los elementos irreductibles —en Simmel, los primeros se imponen sobre los segundos, que se retiran a las profundidades del alma; en Kracauer, los primeros vencen a los segundos, que tienden a desaparecer—. La insondable profundidad anímica del individuo cede, debido al intercambio intensificado, a la calculabilidad e igualdad. En tercera instancia, sucede una modificación en la forma de la percepción sensorial: de acuerdo con Simmel, los sentidos dejan de cumplir la función de vasos comunicantes entre el mundo de los objetos y el hogar por excelencia de los valores: el alma. Abandonan así una estructura vertical que vincularía

lo superficial con lo profundo: el olfato, dedicado otrora al encuentro o el rechazo más profundamente irracional de las almas, debe ahora, en el nuevo contexto de pestilencias insoportables la urbe y los encuentros masivos, suspender tal actividad; la vista no puede ya servir como órgano predilecto de la intuición en virtud de su capacidad para registrar inmediatamente y en simultáneo y debe sucumbir a la excitación que provoca la proliferación de manifestaciones efímeras. El resultado es la desconexión del polo profundo y la adopción de una estructura bidimensional de la percepción. En Kracauer, la percepción bidimensional aparece, naturalmente, en el interés por las técnicas fotográficas de reproducción de la realidad, contrapuestas a las de la memoria. El potencial de estas formas de percepción radica en la nivelación, en el reflejo de la conciencia, de elementos que, en la realidad social objetiva, ya tienen a la igualdad como rasgo inherente, pero no manifiesto.

Kracauer no hereda empero la ambivalencia presente en Simmel, la pugna entre, por un lado, una nostalgia en última instancia idealista que ve en la ciudad moderna la tragedia de la cultura y, por el otro, la convicción de que hay allí elementos dignos de atención sobria. Una pugna, por cierto, que se resolverá en la miserable fundamentación metafísica de la Primera Guerra Mundial que Simmel efectúa desde 1914 hasta su muerte. La gran ciudad aparece en Kracauer más bien como espacio en los que se intensifican dos procesos en apariencia opuestos: la, por así llamarla, “horizontalización” de las relaciones humanas y, al mismo tiempo, una “verticalización” que impide el pasaje a conciencia de la horizontalidad y que se vincula con el carácter regresivo, pero moderno, de la alegoría. Este doble proceso se instala como como objeto de crítica tan

pronto como marzo de 1926, en un ensayo cuyo título reúne la oposición entre formas verticales y horizontales: “Culto de la dispersión”, señalado en 1980 por la crítica como su primer texto marxista (Oswald, 1980: 77). La yuxtaposición sintagmática con la que se nombra el texto indica cuán importante es el cambio del que estamos hablando: “culto” y “dispersión”, que en el tratado sobre el género policial pertenecían a dominios irreconciliables, refieren aquí en su alianza no solo a la miserable ideología de la sociedad de mercado, sino también al potencial revolucionario del campo de producción de bienes que la moviliza. Aquí, Kracauer comienza un ejercicio crítico que conservará hasta, por lo menos, su exilio en Francia: la detección de dos situaciones **en principio divergentes** que deben ser atacadas, desde el punto de vista teórico, con igual ahínco.

El **primer frente** de ataque es la denuncia de un “alarmante abuso de conceptos como personalidad, interioridad, tragedia” (SKW 6.1, 210), que perdieron ya toda su actualidad debido a la desaparición del soporte social en el que se apoyaban. El rechazo de categorías caras a su producción hasta 1925 se funda en la convicción de que es la forma del proceso social la que condiciona la emergencia de las categorías con las que ha de buscarse su verdad. No hay, desde 1926 hasta 1933, trabajo central en la producción de Kracauer que no dedique al menos algunas líneas al rechazo de categorías que él adjudica a un idealismo irracionalista; entre estas, se destaca la categoría de personalidad.

En lo que concierne a la nueva posición respecto de categorías de “personalidad”, “interioridad” etc., Kracauer es inequívoco: solo mediante el reconocimiento de que estas nociones no son

determinaciones fundamentales de ninguna esfera auténtica, sino que mantienen una efectividad fantasmagórica puede abordarse críticamente el nuevo estado de cosas, que constituye el **segundo frente** de crítica. Aquí, la noción clave es la ambigüedad: el desarrollo de la sociedad de mercado, cuya constitución Kracauer analiza en los factores de producción, circulación y consumo de la industria cinematográfica, **posibilita y obstaculiza**, favorece e impide la emergencia de relaciones adecuadas al ser humano.

La relevancia de este ensayo en la obra de Kracauer no se debe únicamente al hecho de mostrar, en su gesto inaugural, la coherencia del doble ejercicio crítico –hacia la y hacia el carácter ambiguo de las nuevas formas de existencia social–, sino también porque constituye un paso relevante en la abstracción del sujeto social que más se adecua a las formas capitalistas desarrolladas y es, por lo tanto, históricamente relevante para el “el juego a todo o nada de la historia”. La configuración subjetiva que Kracauer señala como correspondiente a este nuevo producto es la masa, cuyo integrante ideal lo componen los sectores medios de los grandes centros urbanos, verdaderos “desamparados trascendentales”. “Culto de la dispersión” parte de la dispersión como principio constitutivo de la obra cinematográfica, lo que significa no solo la desintegración de formas biológicas de existencia, sino también, como ya había indicado en otro ensayo, “Mundo de calicó”, una obliteración de toda carga atávica y un desprecio a la dimensión profunda de los objetos a favor de su difusión superficial. En la medida en que estos son los procedimientos estructurales de la actual forma de reproducción del mundo, es limitada la efectividad de las clases sociales que surgieron en otro momento, así como

limitados son los espacios tradicionales de acción política: la fábrica proletaria y la ciudad pequeña.

\*\*\*

En el ensayo central de *Historia y conciencia de clase*, “La cosificación y la conciencia del proletariado”, Lukács parte de la premisa de que a toda forma objetual (*Gegenständlichkeitsform*) le corresponde un comportamiento subjetivo específico (*Subjektverhalten*). De la descripción de la forma mercancía como forma objetual tendencialmente abarcadora de todas las manifestaciones vitales, Lukács configura idealmente el tipo de conciencia cosificada del capitalismo y los modos en que las clases se enfrentan con tal cosificación de acuerdo a su posición en el proceso productivo. Kracauer, que en su diatriba contra Lukács juzgó pertinente reconocer la importancia del libro, sobre todo los “pasajes extraordinarios” del capítulo sobre la cosificación (Bloch, 1985: 283), está también señalando la importancia de un sujeto específico que le corresponde a una forma objetual. A la isla “ideal” de los sets de filmación de la UFA le corresponde un sujeto que posea igualmente los rasgos disolventes del set de filmación: la masa. Esta es, en primer lugar, un “público homogéneo de la ciudad universal” (SKW 6.1, 210) formado por los asistentes a las grandes salas de proyección. La comparación de estas modernas salas con, por un lado, iglesias del período guillermino y, por el otro, *lobbies* de hotel, significa para Kracauer que se trata de un espacio de constitución subjetiva. Pero mientras que la nave de la iglesia era, en el tratado sobre el género policial, el lugar de emplazamiento del *Gesamtmensch*, en las salas modernas de aquella sociedad que eleva la distracción al nivel de la cultura, los asistentes se

convierten en masa: una configuración que destroza la concentración individual del hombre particular y entabla una tensión (*Spannung*) entre su conciencia dispersada y el desorden del mundo que el cine representa. Esta tensión, que acaba con el carácter privado de cada individuo y lo vuelca a la inmediatez cotidiana de la mera superficialidad, capacitaría a las personas que se pierden en la masa a prepararse para la revolución socialista:

Justamente el hecho de que las representaciones pertenecientes a su esfera constituyan una multitud tan exterior como el mundo de las masas de la gran ciudad [...] El hecho de que transmiten exacta y francamente el desorden de la sociedad a miles de ojos y oídos, es esto lo que las capacita para suscitar y conservar en la memoria esa tensión que debe preceder al necesario vuelco. En las calles de Berlín no es raro verse sorprendido unos instantes por la idea de que un día, de improviso, todo estalle y se rompa. (2006, 221)

Con esto no se agota la explicación de las formas “huidizas” y “evanescentes” que constituyen la labor crítica de Kracauer. Un ejercicio de ese tipo debería tomar en consideración también la posición histórica de la escritura de Kracauer al interior del campo intelectual en que se desarrolló. Queda, espero, por lo menos puesta la sospecha de que, en virtud de su concepto dialéctico de constitución subjetiva, difícilmente haya Kracauer anticipado ese “giro histórico” en las ciencias humanas que se caracteriza por poner en entredicho la prioridad del objeto como regulador del conocimiento.



## Bibliografía

ADORNO, Theodor W, *Briefe und Briefwechsel*. Ed. por el Archivo Theodor W. Adorno. Ocho tomos. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.

-----, *Notas de literatura*. Madrid: Akal, 2003.

BARNOUW, Dagmar, *Critical Realism. History, Photography, and the Work of Siegfried Kracauer*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1994.

\_\_\_\_\_, "Vielschichtige Oberflächen. Kracauer und die Modernität von Weimar". En: GRUNERT, Frank; KIMMICH, Dorothee (eds.). *Denken durch die Dinge. Siegfried Kracauer im Kontext*. München: Wilhelm Fink, 2009. pp. 13-28.

BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 1994.

BLOCH, E. *Briefe. 1903 bis 1975*. (Ed. de K. Bloch et al.). Erster Band. Briefe von un dan Ernst Mach, Georg Lukács, Annete Kolb, Johann Wilhelm Muehlon, Max Scheler und Siegfried Kracauer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985.

CLIFFORD, James, "Introduction: Partial Truths". En: CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (eds.). *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986. pp. 1-26.

FOUCAULT, Michel, *Microfísica del poder*. Trad. de Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría. Madrid: Las ediciones de La Piqueta, 1979.

FRISBY, David, *Fragments de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Trad. de Carlos Manzano. Madrid: Visor, 1992.

GEERTZ, Clifford, *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Anthropology*. New York: Basic Books, 1983.

\_\_\_\_\_, *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. New York: basic Books, 1973.

HOFMANN, Martin/ KORTA, Tobias, *Siegfried Kracauer. Fragmente einer Archäologie der Moderne*. Sinzheim: Pro Universitate Verlag, 1997.

HOLZ, Hans Heinz, "El papel de la mimesis en la *Estética* de Lukács". Trad. de Francisco García Chicote. En: *Anuario Lukács*, 2015, pp. 77-96.

HORKHEIMER, Max, *Teoría crítica*. Trad. de Edgardo Albizu y Carlos Luis. Buenos Aires: Amorrurto, 2008.

JAMESON, Fredric, *Marxismo y Forma*. Trad. de Cristina Piña Aldao. Madrid: Akal, 2016.

KOCH, Gertrud, *Siegfried Kracauer – Zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag. 1996.

KRACAUER, Siegfried, *Estética sin territorio*. Ed. y trad. de Vicente Jarque. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia. Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia. Fundación Cajamurcia: Murcia, 2006.

\_\_\_\_\_, *Los empleados. Un aspecto de la Alemania más reciente*. Trad. de Miguel Vedda. Madrid: Gedisa, 2008.

LÖWENTHAL, Leo/ KRACAUER, Siegfried, *In Steter Freundschaft. Briefwechsel*. Hamburg: zu Klampen Verlag, 2003.

MC DONALD, Terrence, "Introduction". En: MC DONALD, Terrence (ed.). *The Historic Turn in the Human Sciences*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996. pp. 1-14.

MÜLDER-BACH, Inka, "El cineasta como etnógrafo. Acerca de la prosa de Siegfried Kracauer". *Terceira Margem* 32. XIX, (2015): pp. 20-40.

\_\_\_\_\_. "Introduction". En: KRACAUER, Siegfried. *The Salaried Masses. Duty and Distraction in Weimar Germany*. Trad. de Quintin Hoare. London-New York: Verso, 1998. pp. 1-22.

OSCHMANN, Dirk. "Kracauers Ideal der Konkretion". En: GRUNERT, Frank/ KIMMICH, Dorothee (eds.). *Denken durch die Dinge. Siegfried Kracauer im Kontext*. München: Wilhelm Fink, 2009. pp. 29-46.

OSWALD, Stefan. "Die gebrochenen Farben des Übergangs. Zum Essay-Band 'Das Ornament der Masse'". En: ARNOLD, Heinz Ludwig (ed.), *Kracauer. Text+Kritik*. München: ETK, 1980. pp. 76-81.

RABINOW, Paul. "Representations Are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology". En: CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (eds.). *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986. pp. 235-261.

REYNOSO, Carlos. "Presentación". En: REYNOSO, Carlos (ed.). *El surgimiento de la antropología posmoderna*. México: Gedisa, 1991 pp. 11-60.

SAZBÓN, José. "El sujeto en las ciencias humanas". En: SAZBÓN, José. *Nietzsche en Francia y otros estudios de historia intelectual*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2009. pp. 135-166.

SKW KRACAUER, Siegfried. *Werke*. 9 tomos. Ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke. Frankfurt a.M.: Suhramp Verlag, 2004-2011.

STEINMEYER, Georg, *Siegfried Kracauer als Denker des Pluralismus*. Berlin: Lukas Verlag, 2008.

LA NOVELA DE (DE)FORMACIÓN:  
EL ROL DE LA CIUDAD EN *BERLÍN*  
*ALEXANDERPLATZ* Y *EL*  
*DESAPARECIDO*

The warp novel: the role of city in Berlin  
Alexanderplatz and The Man Who  
Disappeared

**Nataly Rojas**

Instituto del Desarrollo Humano  
Universidad Nacional de General Sarmiento  
natalyrojas94@live.com

**Resumen**

Este trabajo, interesado en una investigación de los principales rasgos que caracterizaron el subgénero de la novela de formación/educación o Bildungsroman, lleva a cabo un estudio de *Berlín Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin, y *El desaparecido* (1927), de Franz Kafka, con un objetivo doble. Se trata, por un lado, de analizar de qué forma ambas novelas se vinculan en cuanto a su trama, fundamentalmente, en la representación de su héroe y de su entorno. Por otro lado, puesto que ambas novelas

constituyen las últimas manifestaciones de dicho subgénero, persigue el objetivo de vincularlas desde el punto de vista teórico a partir de un análisis que focalice en los aspectos que hacen de estas obras lo que distintos teóricos llamaron el 'ocaso' de la novela de formación.

A fin de lograr tales propósitos, se abordará el vínculo que en estas novelas se entabla entre la formación de los héroes y su experiencia en la metrópolis moderna, constituida fundamentalmente por un trabajo, unas instituciones y unas relaciones sociales con características particulares.

**Palabras clave:** Novela de formación; Alfred Döblin; Franz Kafka; metrópolis moderna; literatura alemana.

## **Abstract**

This paper reflects on the defining features of the subgenre Bildungsroman by analysing Franz Kafka's *Der Verschollene* (1927) and Alfred Döblin's *Berlin Alexanderplatz* (1929) with a double objective. It is, on the one hand, to examine how both novels are linked in terms of their plot, primarily in the representation of their hero and their environment. On the other hand, since both narratives are the last manifestations of this subgenre, it pursues the objective of linking them from the theoretical point of view of an analysis that focuses on the aspects that make these literary works what different theorists called the 'sunset' of the Bildungsroman.

Special attention will be drawn to the formation of the characters and their experiences in the modern metropolis, constituted fundamentally by labour, modern institutions and social relations.

**Keywords:** Bildungsroman; Alfred Döblin; Franz Kafka; modern metropolis; german literature.

El presente trabajo efectúa una lectura de las novelas *El desaparecido*, de Franz Kafka, publicada póstumamente en el año 1927 –conocida también como *América*–, y *Berlín Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, publicada en 1929. El objetivo principal es hacer explícita la relación entre ambas obras y analizar el lugar que ocupan en el subgénero alemán “novela de formación”, a fin de abordar el vínculo que en ellas se entabla entre la formación de los héroes y su experiencia en la metrópolis moderna.

Karl Rossman, el protagonista de *El desaparecido*, es un joven de dieciséis años que llega a Nueva York, Estados Unidos, luego de que es expulsado injustamente por su familia de su hogar europeo. Una vez que llega a Europa, solo y desprotegido, parece encontrar lo necesario para el progreso rápido: un tío rico que se propone hacerse cargo de él como de un hijo, exigiéndole a cambio una obediencia incondicional. Karl cumple con lo pedido hasta que un día, un amigo de su tío lo invita a su casa, y ante una actitud ambigua de su protector, él acepta. Como consecuencia de este hecho, su tío se enoja y repite lo que hicieron los padres: lo echa de su lado sin miramientos y sin proveerlo de asistencia alguna para su supervivencia. Desamparado, el joven encuentra dos hombres con quienes emprende una peregrinación en busca de empleo, pero ellos no hacen más que sacar provecho de su ingenuidad. Logra encontrar trabajo en un Hotel, donde en principio es bien recibido, y aunque él procura quedarse allí de forma permanente, eso no ocurre puesto que una pequeña situación

se le vuelve en contra y es sometido a un juicio injusto que tiene como consecuencia, otra vez, su expulsión. Luego de ello es obligado a trabajar en otro lugar, bajo condiciones deplorables y de extrema violencia, hasta finalmente encontrar otro empleo que –al menos en primera instancia– parecería ofrecerle mejores condiciones<sup>1</sup>.

Por otro lado, Franz, el protagonista de *Berlín Alexanderplatz*, es un hombre de treinta años que, luego de salir de la cárcel –donde estuvo cuatro años tras haber matado a su ex novia–, decide llevar una vida honrada. Aunque en el transcurso viola a una joven y se debate reiteradas veces la posibilidad de volver a la vida delictiva, consigue un trabajo y pareciera emprender, no sin mucho esfuerzo, ese camino de honradez. Sin embargo, distintas injusticias padecidas lo hacen caer en el alcohol y lo conducen a involucrarse, contra su voluntad, con un grupo de delincuentes, quienes intentan matarlo, y en dicha oportunidad pierde un brazo. Luego, puesto que sus intentos por seguir una vida honrada no estaban teniendo buenos resultados, decide dedicarse al crimen organizado. Conoce a una joven, quien realmente se enamora de él, y ella es asesinada. El asesino lo culpa a Franz, por lo que se ve obligado a andar escondido, y luego se entrega, creyendo que en parte es su culpa también. Es internado en un manicomio donde casi muere, pero sale con un nuevo nombre y obtiene un trabajo.

Las obras cuyo argumento fue brevemente expuesto, se vinculan en el presente trabajo, principalmente, por dos

---

<sup>1</sup> No es posible aseverar que Karl haya encontrado, al fin, un empleo cuyas condiciones laborales, lejos de la enajenación, la violencia y la degradación, sean dignas, en tanto que el capítulo (se trata del ¿final? de la novela) se halla inconcluso.

hechos puntuales: sus características genéricas y el lugar preponderante que tiene la ciudad en el desarrollo de sus héroes.

En cuanto a la primera cuestión, es decir, en cuanto a lo que permite reunir estas dos obras genéricamente, es ineludible el trabajo “Los últimos pasos de la novela de formación alemana: Berlín Alexanderplatz” (2012), de Martín Koval. Allí el autor discute la posición que ocupa la novela de Döblin en el grupo de las novelas de formación que tuvieron lugar en Alemania durante el transcurso entre la Ilustración y la época de la Primera Guerra Mundial. Y, oponiéndose a la idea de Walter Benjamin, quien considera en su „Krisis des Romans. Zu Döblins *Berlin Alexanderplatz*“ (1930) que esta obra es “la fase más extrema, vertiginosa, última y avanzada de la antigua novela burguesa de formación” (III, 236), explica que no se trata, estrictamente, de una novela de dicho subgénero pese a lo cual existen algunos factores por medio de los que se los podría vincular. Entre otras cuestiones, en su artículo sostiene que Berlín Alexanderplatz guarda una relación con el subgénero porque “problematiza y discute las condiciones en las que se lleva a cabo la integración social del individuo” (Koval, 3). Sin embargo, no tiene lugar una de las principales características de esta literatura: “no se verifica en el desarrollo del héroe ningún proceso de mejoramiento o maduración gradual, sino más bien de «destrucción física y anímica»” (id.).

Las mismas reflexiones del teórico respecto de la novela de Döblin caben para *El desaparecido*. Ni Franz ni Karl son héroes de novelas de formación por distintos motivos. Entre ellos, porque —a diferencia de los otros, que en general son hijos de



burgueses más o menos acomodados— son sujetos marginales, proletarios, desamparados. Segundo, porque no tienen a nadie que los guíe y ayude a mejorar, sino que están rodeados por personajes con intenciones ambiguas, poco claras, privadas, egoístas. Por último, porque si bien ambos sujetos logran insertarse en la sociedad, no atraviesan un proceso de formación ni desarrollo puesto que las coacciones sociales tienen una acción negativa sobre su individualidad.

En cuanto a la segunda cuestión de este trabajo, es decir, sobre el rol que ocupa la ciudad moderna en las obras, se pueden observar diversas cuestiones vinculadas. Por un lado, es notable la preponderancia de la metrópolis desde el título de las obras: Berlín y —tomando el título bajo el cual Max Brod publicó la novela kafkiana— América o, mejor dicho, Norteamérica. Por otro lado, se debería considerar el hecho de que toda la acción transcurre en las calles, las instituciones, los establecimientos y las casas de estas ciudades. De hecho, ambas novelas coinciden en comenzar en el momento en el cual los protagonistas —desplazados del lugar en el que se encontraban anteriormente (Europa uno, la cárcel el otro)— se encuentran con esa nueva ciudad, en la que esperan encontrar un camino satisfactorio de inserción social.

Dicha inserción en la sociedad dista de ser sencilla para estos dos personajes. En ambas novelas, la ciudad es vista como el lugar de la inseguridad: “Empieza el castigo” (Döblin, 2007: 10), sostiene el narrador de Berlín Alexanderplatz cuando Franz, al salir de la cárcel, no se animaba a avanzar, alejándose de la prisión. “Dentro de él, algo gritaba horrorizado: cuidado, cuidado, ya empieza” (í.d.), afirma cuando el protagonista, dentro del tranvía, se comienza a introducir en la gran ciudad,

con sus calles pobladas de gente, sintiendo que con su libertad “había empezado el momento terrible” (ibíd., 9) y sin saber a dónde ir. En *El desaparecido*, asimismo, la primera imagen de Karl es en “el suelo inseguro de un barco, en la costa de un continente desconocido”, y allí se ve enfrentado a espacios laberínticos en los que no halla fácilmente la salida. La ciudad aparece en las dos obras como sinónimo de caos, por lo que abundan situaciones sin orden ni moderación. Se trata, en ambos casos, de ciudades modernas (Nueva York y Berlín) que representan diversos peligros para los protagonistas. Así, el trabajo, las instituciones y las relaciones sociales que allí entablan, fundamentalmente, cumplen un importante rol en el desarrollo de Karl y Franz, que a continuación se analizará.

Karl y Franz son dos personajes que pertenecen a los ámbitos marginales, y su relación con el mundo laboral no es sencilla. El ex presidiario ha jurado llevar una vida honrada. Sin embargo, la ciudad de Berlín, “socavada por la delincuencia” desde la perspectiva del propio autor (Döblin, 2007: 461), se le presenta como obstáculo para la consecución de dicho propósito. En los barrios obreros abundan estafadores, prostitutas, mafiosos y ladrones, y a raíz de ese contexto es que Franz —en gran medida, a causa de su ingenuidad— se ve empujado, de nuevo y reiteradas veces, a la delincuencia. En la novela kafkiana hay un mayor acercamiento a los ámbitos laborales. La ciudad moderna es representada por Kafka, de acuerdo con Miguel Vedda (2017) en su introducción a la obra, como “el escenario de una demencial aceleración de los ritmos de vida” (18), y allí “todos los trabajos son realizados a toda velocidad y bajo condiciones de extrema presión” (ibíd.). Ejemplares claros son los dos trabajos en los que se

desempeña el joven Karl: su labor como ascensorista en un hotel, y su trabajo en la casa de Brunelda.

El primer trabajo que consigue el muchacho en Norteamérica es en el Hotel Occidental. La primera impresión que tiene Karl del lugar es que está atestado de gente apretada que se empuja, que golpea las mesas con los puños mientras maldice, de mozos que corren de un lado a otro atendiendo a los clientes. Le ofrecen trabajo de ascensorista, y la encargada le anticipa, luego de observar a un joven durmiendo parado en su puesto:

Una jornada de trabajo de diez a doce horas es un poco excesiva para un auxiliar como este [...]. Pero eso es común en América. Ahí tiene a ese pequeño joven, por ejemplo, hace sólo medio año que ha venido aquí con sus padres, es italiano. Ahora pareciera como si no pudiera resistir el trabajo, tiene ya el rostro demacrado, se queda dormido durante el servicio, a pesar de ser por naturaleza muy diligente... (Kafka, 2017: 187)

También, una joven trabajadora del Hotel le cuenta sobre las dificultades para cumplir con el arduo trabajo requerido: “Hace un mes”, le dice, “una auxiliar de cocina se desmayó por el esfuerzo excesivo y debió permanecer catorce días en el hospital” (ibíd., 191).

Por otro lado, el trabajo en el hotel es, como en todos los ámbitos de trabajo en la América representada por Kafka, “la expresión exacerbada de un mundo taylorizado” (Vedda, 26). Así, la segmentación del proceso de trabajo tiene particulares efectos en los trabajadores, ya que no les permite tener una visión total de los procesos de trabajo realizados ni de la maquinaria que utilizan:

Decepcionado estaba Karl, ante todo, por el hecho de que un ascensorista sólo tuviera algo que ver con la maquinaria del ascensor en la medida en que lo ponía en movimiento a través de una simple presión en el botón, mientras que, para las reparaciones del motor, se empleaba exclusivamente a los maquinistas del hotel, de modo que, por ejemplo, Giacomo, a pesar de su medio año de servicio en el ascensor, no había visto con sus propios ojos ni el motor en el sótano ni la maquinaria en el exterior del ascensor, a pesar de que esto, como dijo expresamente, lo habría alegrado mucho. (Kafka, 195)

Estas duras condiciones de trabajo son las que provocan que, cuando Karl, quien ocupaba su puesto con rigurosidad y compromiso, se ve obligado a ausentarse de su puesto por un brevísimo tiempo, es descubierto y sometido injustamente a juicio por sus superiores. En este juicio recibe toda la ira de los empleados, lo que se puede explicar únicamente si se considera que estos encuentran en él una “válvula de escape por su frustración en empleos fatigosos y enajenantes: cada cual ha de buscar, por debajo de su situación laboral, a un mínimo ser en el cual descargar su ira y su amargura” (Viquez Jiménez, 2012: 106). Toda la situación se tuerce de modo tal que Karl termina muy cerca de ser entregado a la policía como ladrón y no se salva de una paliza que solamente se termina porque encuentra la ocasión para huir.

Condiciones de trabajo igualmente injustas, pero aún más deplorables y de extrema violencia encuentra en la casa de Brunelda, donde se lo emplea aún sin su consentimiento. Brunelda es una cantante sumamente exigente que logra, no sin ayuda, propinarle una golpiza a Karl hasta dejarlo inconsciente, obligándolo a trabajar para ella. Él está deseoso

de abandonar esa casa en busca de un mejor trabajo. Sin embargo, un estudiante lo convence de que, en realidad, tiene suerte de estar allí, ya que en ese contexto hay muy pocas posibilidades de encontrar algo mejor. El mundo laboral estadounidense, le deja ver, no solo tiene mala paga y peores perspectivas, sino también es el lugar de las arbitrariedades, en el que el mérito no tiene ningún lugar. Quizás ello explique por qué Karl, aun adaptándose a cualquier condición y siendo siempre un empleado modelo, no obtuvo ningún tipo de retribución en ninguna de sus labores.

En segundo lugar, las instituciones de la realidad urbana también actúan en detrimento de la calidad de vida de los sujetos representados. Esto adquiere especial relevancia en *Berlín Alexanderplatz*. Martín Koval, en su reciente libro *Vocación y renuncia. La novela de formación alemana entre la Ilustración y la Primera Guerra Mundial* (2018), explica el modo en que la “violencia institucional” actúa sobre el héroe provocando su destrucción. Hay en particular tres instituciones que actúan sobre Franz: el ejército (combatió en la Primera Guerra Mundial), los cuatro años en la cárcel de Tegel y el manicomio. Las dos primeras experiencias constituyen, en palabras de Koval, “factores de degradación de su humanidad y de negación de sus posibilidades de ser feliz” (270) —no halla motivación para haber pasado por ello y niega su humanidad—. Su paso por el manicomio lleva esto a un extremo: allí casi muere y, aunque luego sale, ya no es el mismo: tiene un nuevo nombre, lo que deja lugar a la interpretación de que perdió o, por lo menos, vio modificada su identidad.

El tercer factor que actúa sobre los héroes imposibilitando su desarrollo está constituido por las relaciones sociales que

promueve la vida moderna en la que están insertos. En el caso de Karl, habría que considerar el vínculo que mantiene con su tío y otras personas allegadas, con los empleados del Hotel, y con Delamarche, Robinson y Brunelda. Con unos y con otros entabla algún tipo de relación violenta. Además, de estos personajes habría que destacar su marcado carácter ambiguo que, en muchos casos, se confirma en una “metamorfosis”. Así, la casa de Pollunder, el amigo del tío que visita Karl, que le parecía un lugar casi perfecto donde iba a conocer a Klara, una dulce y simpática joven, terminó convirtiéndose en un laberinto oscuro, en el cual Pollunder se torna ofensivo y la joven peligrosa, y la visita termina significando la expulsión de Karl de la protección de su tío. En cuanto a los empleados del hotel, como ya se mencionó, si bien al principio son poco más que insignificantes, son quienes lo llevan al juicio injusto, volcando su odio en él. Por último, Delamarche y Robinson son dos hombres con los que convive en la casa de Brunelda, y ellos dos no hacen más que aprovecharse de la ingenuidad de Karl, y luego golpearlo y obligarlo a trabajar para la cantante.

En el caso de Franz, son significativos los vínculos que entabla con las mujeres y con algunos delincuentes. Con ambos grupos que aquí se reúnen, lo común –en su caso también– es la violencia. En cuanto a las mujeres, Franz asesinó a su ex novia, violó a la hermana de aquella, y uno de los criminales con los cuales se vinculó abusó y asesinó a su joven novia. Por otro lado, es habitual la prostitución (incluso Franz recibe dinero de una viuda a cambio de sexo) y el intercambio (un hombre le “pasa” sus novias al protagonista cuando simplemente se aburre de ellas o encuentra otra). En cuanto al grupo de delincuentes, es llamativo el rol más “pasivo” de Franz, ya que ingenuamente confía y se vincula con ellos sin quererlo

realmente. Son estos delincuentes quienes lo adentran nuevamente al mundo del delito cuando lo llevan a robar sin su consentimiento, y es por ellos también que termina con el cuerpo mutilado cuando lo arrojan de un auto en marcha, perdiendo a su novia y, finalmente, internado en un manicomio.

Como se observa, entonces, la ciudad moderna, y a partir de ella el mundo laboral, las instituciones y las relaciones sociales existentes en dicho contexto, no tienen un papel positivo para con estos sujetos. Si bien ambos personajes arriban a la ciudad con la esperanza de superar lo sucedido previamente (en el caso de Karl, el haber sido desplazado de Europa por sus padres; en el caso de Franz, el haber pasado sus últimos cuatro años en una cárcel) y se podría decir que, en cierta medida, lo logran, el contexto es sumamente hostil, y ellos allí se enfrentan a una pelea constante con los diversos rasgos de la ciudad.

En definitiva, si las obras que se agrupan bajo el nombre de novelas de formación ofrecen respuestas a la pregunta “¿cómo se integra a la sociedad un individuo?”, estas novelas —emparentadas con el subgénero— no conciben de manera esperanzadora este proceso de inserción. Karl y Franz son dos hombres constantemente expulsados cuya voluntad de encontrar un sitio seguro donde asentarse y vivir honradamente no concuerda con las condiciones de un entorno adverso en los múltiples sentidos analizados. En este contexto no hallan más que violencia y expulsión social, y lo único que pueden hacer es verse sometidos a una pérdida de su identidad. Karl es humillado, golpeado salvajemente, y hacia el final, con la esperanza de que su vida mejore en un nuevo

empleo, dice llamarse “Negro”. Franz, por otro lado, sufrió cambios físicos, es también humillado, y abatido por las circunstancias termina internado en un manicomio donde, sin morir realmente, renace convertido, con un nuevo (segundo) nombre: “Karl”.

Desde el punto de vista que guía este trabajo, entonces, ese contexto en el que se hallan inmersos los protagonistas y sus respectivas características, no son un detalle más, sino que constituyen el motivo fundamental por el cual los héroes no logran tener una experiencia satisfactoria en su intento por formar parte y cuyo único resultado es la degradación y la (de)formación.

## **Bibliografía**

BENJAMIN, Walter, “Krisis des Romans. Zu Döblins Berlin Alexanderplatz”. En su: *Gesammelte Werke* III. Fráncfort d.M: Suhrkamp, 1972, 230-236..

DÖBLIN, Alfred, *Berlín Alexanderplatz*. Trad. Sáenz, Miguel. Madrid: Cátedra, 2007.

----- “La historia de Franz Biberkopf. Mi libro *Berlín Alexanderplatz*”. En su: DÖBLIN, Alfred, *Berlín Alexanderplatz*. Ed. y trad. Miguel Sáenz. Madrid: Cátedra, 2007, pp. 21-22.

KAFKA, Franz, *El desaparecido (América)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gorla, 2017.

KOVAL, Martín, “Los últimos pasos de la novela de formación alemana: *Berlín Alexanderplatz*”. En: *Revista Luthor* 2. 8 (2012): pp. 35-44.

----- *Vocación y renuncia. La novela de formación alemana entre la Ilustración y la Primera Guerra Mundial*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2018.

VEDDA, Miguel, “Introducción: La Modernidad como un ‘sistema de dependencias’”. Crítica de la cultura y utopía en *El desaparecido* de Kafka”.



NATALY ROJAS

En: KAFKA, Franz, *El desaparecido (América)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gorla, 2017, pp. 5-48.

VÍQUEZ JIMÉNEZ, Alí, "El desaparecido aparece". En: *Revista de Filología y Lingüística* 38. 1 (2012): pp. 97-115.

# LA PATAGONIA A TRAVÉS DE LA MIRADA DE DOS VIAJEROS ALEMANES: DAWILOW Y RUDOLF VON COLDITZ

Patagonien durch den Blick von zwei  
deutschen Reisenden: Dawilow und Rudolf  
von Colditz

**Claudia Beatriz Garnica**

Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional de Cuyo  
claudiagbertona@gmail.com

## **Resumen**

El destino patagónico fue uno de los favoritos para los viajeros alemanes que llegaron a la Argentina hasta 1936. Los más conocidos son quizás los miembros de la familia Alemann, Moritz y Theodor, que describieron minuciosamente su viaje hacia el sur argentino. Dos autores con menor trascendencia, pero no por ello menos valiosos para ser investigados son Dawilow, de quien prácticamente no se sabe nada, quien publicó *En la estela de Magallanes*, en 1935 y Rudolf von Colditz, autor de *En el reino del cóndor. Incursiones por los desiertos de Sudamérica*, de

1925 y de Entre gauchos y colonos en Argentina, de 1928, en los que la Patagonia es uno de los destinos que el topógrafo militar prusiano presenta en su recorrido por el país. En un tono humorístico y de aventuras el primero, y más objetivo y preciso el segundo, ambos escritores ofrecen abundante material para un estudio imagológico.

Mi trabajo pretende completar los estudios de escritores migrantes y viajeros de lengua alemana por la Argentina, precisamente por la Patagonia. Por el perfil de los escritores y el público al que están dirigidos cada uno observa destinos similares con una mirada diversa que enriquece la investigación en este sentido.

**Palabras clave:** Patagonia; literatura de viajes; imagología.

### **Zusammenfassung**

Das patagonische Reiseziel war eines der beliebtesten Ziele für deutsche Reisende, die bis 1936 nach Argentinien kamen. Am bekanntesten sind vielleicht die Mitglieder der Familie Alemann, Moritz und Theodor, die ihre Reise nach Südargentinien sehr detailliert beschrieben haben. Zwei weniger wichtige, aber nicht weniger wertvolle Autoren sind Dawilow, von dem praktisch nichts bekannt ist, der 1935 Im Kielwasser des Magallanes veröffentlichte, und Rudolf von Colditz, Autor von Im Reiche des Kondors. Durchzüge durch die Wüsten Südamerikas(1925) und Unter Gauchos und Siedlern in Argentinien (1928), wobei Patagonien eines der Ziele ist, die der preußische Landvermesser auf seiner Landtour vorstellt. Der erste Autor in einem humorvollen und abenteuerlichen Ton, der Zweite objektiver und präziser, bieten beide Autoren reichlich Material für eine imagologische Forschung.

Meine Arbeit zielt darauf ab, das Studium von Schriftstellermigranten und deutschsprachigen Reisenden in Argentinien, genau in Patagonien, abzuschließen. Aufgrund des Profils der Autoren und der Öffentlichkeit, an die sie gerichtet sind, beobachtet jeder ähnliche Ziele mit einer unterschiedlichen Perspektive, die die Forschung in diesem Sinne bereichert.

**Schlüsselworte:** Patagonien; Reiseliteratur; Imagologie.

Para los migrantes y viajeros alemanes de fines del siglo XIX y principios del XX los lugares con menor población y, consecuentemente menor desarrollo, constituyeron inicialmente un destino más atractivo, al menos en teoría, que las ciudades, en las que aparentemente ya había actuado la civilización. En los primeros era posible dejar la impronta germana y además, se creía hasta cierto punto en el hecho de establecer una especie de “islas” de germanidad, en las que se pudiera vivir en el país de destino conservando la lengua, los usos y las costumbres del de origen, sin que el estado argentino les prestara demasiada atención en su otredad, ya que este se hallaba en pleno proceso de formación y ante todo le interesaba ocupar territorios que se iban ganando a los nativos y sobre los que se llevaba a cabo una especie de segundo descubrimiento, ya que los nuevos sitios que tanto en el sur como en el norte se iban habitando recibían nombre, se medían e inventariaban y pasaban a formar parte del territorio nacional. Recién entonces tenían una existencia concreta y era necesario poblarlos y crear condiciones mínimas para la habitabilidad y el desarrollo. En relación con los viajeros y

migrantes alemanes, este proceso se da de manera intensiva entre la fundación del II Imperio Alemán en 1871 y el ascenso de Hitler al poder en 1933. Después de esa fecha, la mirada de los viajeros que adhieren a la ideología nacionalsocialista es diferente, así como la de los exiliados que llegan a la Argentina. Cuando los alemanes, a partir de 1871, se sienten parte de una nación poderosa se convencen, según el pensamiento europeo de la época, de que es útil llevar su impulso civilizatorio a las naciones en formación, que son además ricas en materias primas para sus procesos industriales, tal como la Argentina. Por otro lado, se encuentran con un estado argentino receptivo de la inmigración europea, principalmente anglosajona, que acepta de buen grado la llegada de europeos que ocupen los territorios “ganados” a los nativos. En esta etapa migratoria se ubican los dos autores a los que me referiré.

La Patagonia tuvo un atractivo especial para los viajeros y migrantes alemanes, ya que se trataba, sobre todo en el último cuarto del siglo XIX, de un territorio por descubrir. Por otro lado, la semejanza del paisaje andino patagónico con el paisaje alpino constituía otra razón de peso para pensar en ese destino como posible para la colonización alemana. Wilhelm Lütge, en *Los alemanes en la Argentina* tiene una parte del capítulo VII de su obra titulado “La exploración de la Patagonia”, en el que se refiere la importancia de la participación alemana junto a Roca en su campaña al desierto, su exploración y en la solución de cuestiones limítrofes con Chile. Dice el texto: “Al éxito militar lo acompañó el resultado científico de la expedición: los profesores alemanes presentaron sus informes sobre la zoología, botánica y geología de la zona en tres tomos espléndidamente presentados, impresos en la imprenta de

Oswald y Martínez e ilustrada con litografías de Alberto Larsch, demostrando en ellos que era posible poblar la Patagonia” (2017; 296). Si los alemanes apenas estuvieron presentes con Ulrich Schmidl en el primer descubrimiento, llevado adelante por los españoles, en cambio su presencia en esta segunda conquista es relevante y decisiva para la nación, desde el punto de vista del autor.

Si nos concentramos en los escritos de los inmigrantes y viajeros, debemos considerar los textos de los diferentes miembros de la familia Alemann, fundamentalmente Moritz y Theodor, más tarde de Ernesto Fernando, que deben haber tenido muy probablemente una alta circulación dentro de la minoría alemana en la Argentina. Ellos eran los editores del *Argentinisches Tageblatt* y contaban con una editorial propia, lo que facilitaba su llegada a ese grupo. Sin embargo, pocos de los escritores que los suceden en el tiempo se refieren explícitamente a sus obras.

Dejaré de lado a muchos autores de relieve a quien no tendría sentido listar, ya que no es mi intención realizar un inventario exhaustivo de los viajeros- escritores alemanes hacia la Patagonia y me dedicaré en profundidad a dos poco investigados pero cuyos textos son de gran interés, como es el caso de Dawilow y Rudolf von Colditz, a quien ya me he referido en profundidad en otro estudio anterior. La razón de la selección obedece al hecho de que representan dos modalidades diversas en la observación y representación de la Patagonia que, según mi hipótesis, se relacionan con el tipo de viaje que realizan y el público al que se dirigen.

Sobre la biografía de Dawilow no se sabe prácticamente nada y hasta podría sospecharse que ese nombre se trata de un

seudónimo. Lo que puede decirse ciertamente sobre él es que escribió en alemán y publicó en la Argentina y que efectivamente debe haber recorrido los lugares que describe. Se identifica a sí mismo como un biólogo. En su obra titulada *Chaján* se pueden ver fotos del autor, lo que es una demostración certera de que existió realmente. Por lo que dice en sus obras, Dawilow conocía lo que se publicaba dentro del círculo de los que escribían en alemán desde la Argentina, por lo que probablemente estaba bien integrado dentro de la minoría alemana que habitaba el país, ya que nombra sus relaciones con otros miembros de la comunidad. Son tres las obras que se le conocen, todas publicadas en el país, en Buenos Aires, por Guillermo van Woerden: *En la estela de Magallanes*, de 1935, que contiene fotos y mapas. Sin fecha de edición, se conocen dos obras más: *Chaján y Coihue*. En el Prólogo de *En la estela de Magallanes* aclara que ha escrito este texto para rescatar del olvido la labor de los alemanes en la Patagonia. El narrador usa la primera persona y adelanta que va a llegar hasta Tierra del Fuego. El recurso sobresaliente es el humor y es prácticamente el único de los viajeros germanos a la Patagonia que tiene este recurso como dominante. Algunos momentos significativos de la narración son la visita a Comodoro Rivadavia, el encuentro del narrador con Ricardo Rojas en Ushuaia, las referencias al proyecto del gobierno para generar energía eólica, la caza de las ballenas, la batalla de Malvinas y la figura de Albert Pagels. El narrador se autodefine como alemán, critica a los ingleses y a los españoles, de los que cree robaron y mataron haciéndose la señal de la cruz. En sus impresiones de viaje, Comodoro Rivadavia le llama la atención por el orden y la limpieza. El autor se muestra conocedor de viajeros anteriores, a quienes nombra: Vespucio, Magallanes,

Darwin, Agostini, Humboldt y Moreno. Nombra también a von Colditz, quien dice fue traído por el General Uriburu. Cree que gracias a él los argentinos conocieron su cordillera, ya que mientras los chilenos tenían registrado cada rincón de la montaña, para los argentinos fue durante largo tiempo un territorio inexplorado y salvaje. Se refiere también a Carlos Bettfreund, autor de *Flora argentina*, lo que considera un material de consulta importantísimo. Critica duramente a Darwin por ser quien difundió la mentira de que los indios de Tierra del Fuego eran antropófagos. Dawilov era un conocedor profundo de la Argentina, no solo por sus lecturas, sino por sus experiencias como viajero. El manejo de las técnicas narrativas nos coloca frente a un autor que no domina su oficio a la perfección, sino más bien frente a un aficionado que siente la imperiosa necesidad de presentar lo que observa. Esto se evidencia, por ejemplo, en el constante salto temporal, y la consecuente mezcla entre el presente de la narración y el pasado, lo que a veces confunde al lector. Combina abruptamente el humor con una especie de discurso quasi-científico. Utiliza un recurso común en los textos de viaje, que consiste en intercalar narraciones en boca de otros interlocutores, y son también abundantes las palabras en castellano, sin explicación para un lector alemán:

Pero alto. Hacemos la historia así, aquí se irá a toda máquina, luego se junta mucha gente, se coloca una “piedra fundamental”, se dan “discursos” y se empotra, y después se dice tan bonito “encarpétese y archívese”. En 1000 años quieren tener todavía algo que hacer los que sigan viviendo.

En el texto las palabras “piedra fundamental”, “discursos”, “encarpétese y archívese”, tan caras al lenguaje de la



administración pública que Dawilow debe haber padecido ya en su época, aparecen en castellano. Otra característica de la obra es que tiene errores de ortografía en alemán, como por ejemplo “konzentrieren” en lugar de “konzentrieren”, paréntesis que se abren, pero no se cierran, entre otros, lo que muestra cierto descuido en la edición. También tiene notables errores, como afirmar que el Aconcagua tiene 8000 metros de altura.

El lector se encuentra explícito, está muy presente en el texto y se lo alude en forma directa, por ejemplo a través de preguntas retóricas, lo que es un recurso común utilizado ya en el texto de viaje de Moritz Alemann, al que me referí al comienzo como modelo posible de escritores posteriores. El narrador utiliza fórmulas como “querido lector” o “mi amigo” y se dirige a él alternando el trato de “du” (tú) con el de “Sie” (usted), es decir que no mantiene un trato unificado, lo que puede considerarse como un error del escritor o como un vaivén en la mayor o menor cercanía entre narrador y receptor.

Otra de las obras en las que aparece la Patagonia es *Coihue*, que parece haber sido anterior al último de sus relatos de viaje, *Chaján*, que se concentra en la zona central de Argentina y alude a *Coihue* y a la situación de Alemania durante el Nacionalsocialismo, lo que la ubica cerca de 1933. *Coihue* tiene un brevísimo prólogo, en el que el autor aclara que escribió este texto para sus amigos. Al narrador no le gusta la Estación Constitución, ni la ciudad de Carmen de Patagones. En cambio, se siente muy a gusto en Bariloche, donde además dice escuchar solamente la variedad del alemán que se habla en Suiza. Otra vez la arquitectura argentina le parece tan horrible,

que llega a llamar al país como “el infierno de la arquitectura”. En este texto vuelve el narrador a aludir a Rudolf von Colditz, a quien llama su amigo y vecino de habitación. También declara haber conocido al autor alemán Hermann Sudermann, a quien admira. *Coihue* es la menos estructurada de las tres obras de Dawilow, ya que ni siquiera el desplazamiento espacial sirve para vertebrar el relato, que tiene poca consistencia y también escaso valor estético, ya que los momentos de estilización de la experiencia vivida son prácticamente inexistentes. Se trata, sin embargo, de una obra de fácil lectura, con un lenguaje sencillo, poco cuidado, para un lector que entonces buscara un texto de entretenimiento.

Sobre la biografía de Rudolf von Colditz se dispone de más datos que sobre la de Dawilow. En *World Cat Identities* se lo sitúa entre los años 1861-1927. Pertenecía al ejército alemán y con el grado de Mayor vino a la Argentina antes de la Primera Guerra Mundial y participó de la comisión del gobierno para marcar la frontera entre Argentina y Chile. Su primera obra sobre el país, *Las perspectivas para el gran capital alemán en la Argentina* es de 1912. En *Entre gauchos y colonos en Argentina*, de 1928, se aclara en el Prólogo que el autor no vio esta segunda edición de su obra, ya que falleció el 19 de noviembre de 1927. Allí también se hace referencia a su labor como cónsul de Argentina en Düsseldorf. En *En el reino del cóndor*, de 1925, dice el autor que estuvo en su juventud en Holstein, Prusia, y que conoció al General Day –quien lo acompaña en su travesía por Uspallata– en la guerra contra España de Cuba y Puerto Rico. Se autodenomina un europeo cultivado, egresado de una academia militar. Afirma haber estado en Córdoba, en Belleville, para hacer un trabajo topográfico en 1899. Alude a su relación con Francisco

Moreno, con quien dice haberse encontrado en 1901 a orillas del Nahuel Huapi. Como dije anteriormente, Dawilow lo vincula con alguno de los presidentes Urriburu, aunque no aclara con cuál de los dos. Es más probable que la relación se haya dado con José Evaristo de Urriburu, quien ejerció la presidencia entre 1895 y 1898 y fue quien comisionó a Francisco Moreno para que se ocupara en la demarcación de límites. Por otro lado, José Felix Urriburu, quien presidió el país a través de un gobierno de facto entre 1930 y 1932, estuvo en una academia militar en Alemania entre 1907 y 1910, por lo que también es posible que este personaje histórico haya tenido algún tipo de relación con el autor antes de ser presidente. Ronald Newton (1977; 111) dice de Colditz que había servido en la Argentina antes de 1914 y que hacia 1924 formó parte de un cuadro de oficiales de civil, llamados “informantes”, dirigidos por W. Faupel.

De su obra total nos interesan fundamentalmente dos textos de viaje: *En el reino del cóndor* y *Entre gauchos y colonos en la Argentina*. Ambos fueron publicados en Alemania y son relatos de viaje, pero cada uno con una intención definida. El primero está pensado para describir las posibilidades que Argentina ofrece a los amantes de la caza, mientras que el segundo pone el acento en las oportunidades de colonización. En ambas obras, solamente algunos capítulos están dedicados a la Patagonia, que es parte de un recorrido mayor. *En el reino del cóndor* dedica a la Patagonia los capítulos 14, 15 y 16. El Capítulo 14 se titula “Con indios tras el huemul en los Alpes del Trafal – acechos y cazas a caballo”. Allí el narrador se ha desplazado al sur de la Argentina y se narran historias de bandidos, fundamentalmente chilenos, que se esconden en los bosques patagónicos, a las que se suman las aventuras en la

caza del huemul. El Capítulo 15 es “Vivencias con pieles rojas patagónicas y zorros en los bosques vírgenes del sur” y su tema central, además de la cacería, es la cercanía con los araucanos y tehuelches, que lo acompañan en su viaje, y que parecen al narrador más vistosos que los otros indígenas que ha conocido, inclusive en Estados Unidos. En este caso von Colditz se separa de la visión del indígena de los relatos de viaje de la época, que repetían una visión negativa a través de la cual se los presentaba como afectos a la bebida y con dificultades para integrarse en el mundo del trabajo. El capítulo dieciséis es “A caballo a través de la Patagonia, desde el lago Nahuel Huapi hasta Río Negro”: el narrador pasa por General Roca, cruza el río Negro a caballo y se queja del viento constante. Von Colditz utiliza recursos comunes a la literatura en alemán escrita en la Argentina, como comparar la nueva realidad del paisaje argentino con otras conocidas por el público lector: “Además de estas violentas corrientes debe nombrarse al río Negro que fluye en la frontera norte de la Patagonia, el que, en lo referido a su potencial, es comparable por ejemplo con el Rin y también navegable (1925; 515). También pone en relación a los fiordos patagónicos con los noruegos y a los Andes con los Alpes, marcando las diferencias entre ambas cadenas montañosas, lo que da pautas claras sobre el lector europeo en el que piensa von Colditz cuando escribe su obra. No se refiere a las montañas solamente como un cazador, sino que posee conocimientos de Geología profundos. El autor ha leído a otros viajeros, como Darwin, a quien cita, Tschudi, con quien concuerda en sus observaciones o Humboldt, a quien corrige en su medición sobre el cóndor con las alas extendidas (2,50m en lugar de 2,75m, como decía Humboldt). Ha leído también a Fitz Gerald y al geógrafo alemán Güssfeldt, que intentó el

ascenso del Aconcagua desde el lado chileno en 1883, por el valle de Putaendo y se refiere también a Reichert. Evidentemente se trata de un viajero formado, no solo por la cantidad de lecturas a las que alude, sino también por su experiencia práctica como topógrafo y militar (Garnica; 271).

En *Entre gauchos y colonos en la Argentina*, que tiene una segunda edición en 1928, pero no contamos con la fecha de la primera, los capítulos no están numerados y tampoco hay un orden previsto en el desplazamiento, pero sí llevan un título. En el que se nombra como “Con criadores de ovejas en el *Königsee* argentino”, el narrador cuenta que viene desde el sur de Chile, y que hace casi un cuarto de siglo (22 años exactamente), estuvo en ese mismo lugar con Francisco P. Moreno, quien le preguntó si realmente el lago Frías era tan parecido al *Königssee* de los Alpes bávaros, a lo que respondió que efectivamente el parecido es asombroso. Pero afirma que no le agradan las comparaciones, y que lo que le gusta de esta “Suiza argentina”, como ha dado en llamársele, es la poca presencia humana y la abundancia de su flora, aunque cree que la fauna es escasa. El autor aclara el propósito del viaje: buscar tierras propicias para futuros colonos. Por ello duda si dirigirse o no al sur argentino, ya que los posibles colonos le han dicho que tienen ya suficiente mal clima en Alemania, y que preferirían tierras soleadas. Lo acompañan dos austriacos con la intención de migrar. En una posada se encuentra con un inglés que había conocido en Estados Unidos en 1898, y el narrador dice que han transcurrido 26 años desde entonces, por lo que este viaje se puede datar hacia 1924, ya que puede concluirse que no existió una considerable distancia temporal entre la primera –a partir de 1924 y hasta 1927– y segunda edición, de 1928. El inglés habla sobre la riqueza petrolera del

sur argentino y cree que allí trabajan muchos alemanes. El narrador le pregunta sobre si le parece una tierra apta para la colonización alemana, pero Mr. Quirk le responde que no, debido a las inclemencias del tiempo, la falta de agua y el hecho de que debe contarse con un capital inicial para la cría de ganado. En la zona central del Chubut cree que se aclimatan mejor los rusos y los provenientes de países nórdicos, pero para los alemanes recomienda los valles cordilleranos, donde las condiciones de vida son menos duras. El narrador se interesa también por las posibilidades de canalización del agua, que estaban por entonces en marcha, y compara a esta región de la Argentina con la Lombardía italiana. Cree que cuando estas obras se terminen, el país será uno de los más ricos del mundo. El otro capítulo dedicado a la Patagonia se llama "En los Alpes de Traful" y allí el narrador reflexiona sobre cómo los bosques de la zona fueron testigos de la lucha entre araucanos y tehuelches y en 1875, entre el ejército del General Roca y los indios. Refiere haber conocido al cacique Namuncurá, quien lo impresionó por la belleza de su cabeza y su mirada penetrante. En el viaje se encuentran con otro alemán, con quien el narrador habla sobre las posibilidades para los colonos en el sur y sobre la riqueza vitivinícola de Mendoza. Von Carnerow se queja del robo de ganado y dice que las leyes argentinas son muy livianas, por lo que los propietarios deben defenderse entre ellos. El capítulo siguiente, "Rosa Domínguez, la cocinera a caballo de los soldados" está situado en una estancia cerca de San Martín de los Andes, entonces sede de un regimiento, pero no un asentamiento de población. El narrador ve en el lugar buenas posibilidades para los colonos. Expresa que la mano de obra, tehuelche o araucana, es barata, y que los indios no dan

mayores problemas a sus empleadores. Concluye su obra afirmando que los alemanes son muy bien vistos en la Argentina, que el gobierno protege la inmigración y otorga derechos a los inmigrantes, pero también que no es conveniente viajar sin capital. Advierte sobre el clima distinto al alemán y la poca vida cultural en comparación con la patria, y sobre el hecho de que los alemanes terminan asimilándose, tarde o temprano, a los argentinos, a diferencia de los ingleses. Aclara también que no existe una colonia puramente alemana, pero que tampoco se pierde totalmente el sentir patriótico, fundamentalmente gracias a las organizaciones como la “Unión alemana para la Argentina”. Afirma tener cierta envidia por el patriotismo que muestran los argentinos, sobre todo en la jura de la bandera y en las fiestas patrias. Destaca, finalmente, el hecho de que Argentina está llamada a ser la nación más grande de Sudamérica, y vuelve a marcar la posición amistosa del país hacia Alemania durante la Primera Guerra Mundial, dos motivos que ya aparecían en la obra anterior.

Deseo concluir mi trabajo poniendo de relieve algunas cuestiones en relación con los autores y sus textos:

1. Si bien ambos componen textos de viaje que no sigue un itinerario presentado al principio de la obra, sino llevado adelante de manera poco previsible, la diferencia fundamental radica en que para Dawilow el recorrido representa una aventura. Se deja sorprender por lo extraño y en general reacciona con humor frente a lo que no le agrada. Von Colditz, en cambio, tiene la mirada precisa del topógrafo y la conciencia de que está descubriendo con sus palabras una zona

inexplorada y a la que él da forma con su texto. Es muy probable que el segundo haya llevado un registro más ordenado de lo observado, mientras que en el caso de Dawilow la fuente del texto parece estar en los recuerdos del narrador. Esto le da más frescura al relato, pero menos orden.

2. Me parece muy relevante el hecho de que la obra de Dawilow se haya publicado en su totalidad en la Argentina, mientras que la de von Colditz haya sido editada en Alemania. Esto tiene que ver directamente con el público en el que piensan los autores en el momento de componer su texto. Dawilow escribe básicamente para un público germanohablante de Argentina, variado culturalmente y al que le interesa distraerse leyendo sobre el nuevo país en el que se encuentra. En este sentido, el aporte del autor es valioso, ya que aun ante lo negativo, reacciona con humor.
3. En el caso de von Colditz, su obra está pensada para un público alemán interesado por la Argentina. El autor compone relatos de viaje pensados para cazadores y para posibles colonos. Tiene una mirada científica sobre su recorrido y le interesan también, por sobre todo, las posibilidades de colonización que ofrecen las diversas zonas.
4. De los autores y obras analizados, el único que dedica una obra entera al recorrido por la Patagonia es Dawilow en *En la estela de Magallanes*. En los otros textos, la Patagonia es solamente parte de un recorrido mayor.



Como aclaré al principio, este estudio representa solamente una de las perspectivas posibles desde las que pueden ser abordados estos textos. Deseo firmemente que estudios como este sirvan para captar la riqueza de los textos en alemán sobre la Argentina, que esperan todavía seguir siendo inventariados y mejorar las condiciones de accesibilidad para permitir más y mejores investigaciones en profundidad.

## **Bibliografía**

COLDITZ, Rudolf von. *Im Reiche des Kondor* (En el reino del cóndor). Berlin: Paul Parey, 1925.

-----, *Unter Gauchos und Siedlern in Argentinien* (Entre gauchos y colonos en la Argentina). 2ed. Berlin: Paul Parey, 1928.

DAWILOW, *Chaján*. Buenos Aires: Guillermo van Woerden, s/f.

-----, *Coihue*. Buenos Aires: Guillermo van Woerden, s/f.

-----, *Im Kielwasser des Magallanes*. Buenos Aires: Guillermo van Woerden, 1935.

GARNICA DE BERTONA, Claudia, *Literatura en lengua alemana de viajeros y migrantes a la Argentina*. Saarbrücken: Publicia, 2016.

LÜTGE, Wihelm y otros, *Los alemanes en la Argentina. 500 años de historia*. Trad. y ed. R. Rohland de Langbehn. Buenos Aires: Biblos, 2017.

NEWTON, Ronald, *German Buenos Aires 1900-1933: Social change and cultural crisis*. Austin and London: University of Texas Press, 1977.

LO FEMENINO COMO  
DECONSTRUCCIÓN: EL MODELO  
DE FORMACIÓN Y LA DISIDENCIA  
FEMENINA COMO HERENCIA  
HEREJE EN *NACHRICHTEN ÜBER  
CHRISTA T.* DE CHRISTA WOLF

The Feminine as Deconstruction: the  
Education Novel's Model and the feminine  
Dissidence as heretic Inheritance in Christa  
Wolf's *Nachrichten über Christa T.*

**Mariela Ferrari**

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

Instituto de Estudios Iniciales

Universidad Nacional Arturo Jauretche

[mariela\\_c\\_ferrari@hotmail.com](mailto:mariela_c_ferrari@hotmail.com)

**Resumen**

Desde las bases culturales ilustradas de la novela de formación tradicional [Bildungsroman], el protagonista masculino constituye el foco del proceso formativo. Pese a

que la concepción del aprendizaje, su desenlace y el modo en el que se resuelven los conflictos son variados, el género histórico de raigambre alemana colocó al personaje masculino en el centro de dicho proceso. Si el artista cobra relevancia en las novelas de formación románticas, escritas como “respuesta” crítica y rechazo del ideal de formación ilustrado-clasicista configurado en *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96), de J. W. Goethe, lo femenino resulta doblemente excluido en ambos tipos novelísticos. Como observa Hamann, en su crítica a Kant, el proyecto ilustrado exceptúa de la idea de emancipación “al bello sexo en su totalidad” (Hamann, en Rühle, 1997: 11). Así, la emancipación posible a través del proceso formativo-educativo atañe inherentemente al género masculino.

Tres siglos después, las objeciones a la existencia de una “novela de formación femenina” son ecos de ese inicial movimiento excluyente. La presente exposición pretende esbozar un análisis de *Nachrichten über Christa T.* (1969), de Christa Wolf, como herencia y cuestionamiento del género alemán tradicional, en tanto, en ella, como en el resto de la obra de la autora, focalizada en los conceptos de experiencia, experimentación y “autenticidad subjetiva” no sólo se cuestionan las limitaciones de la sociedad patriarcal, sino que también se subvierten las estructuras lingüísticas y estilísticas heredadas del modelo clásico, como apunta Melgar Pernías (2012), respecto de la novela de formación femenina.

**Palabras clave:** Bildungsroman tradicional y Bildungsroman femenino; Christa Wolf; experiencia.

## Abstract

From the cultural Enlightened origin of the traditional Bildungsroman, the male main character was established as the focus of the development or educational process. Even though the conception behind his education, the outcome and the way the conflicts are solved are very dissimilar, the historic genre with German roots placed the male protagonist in the center of this process. If the artist will become relevant in the romantic educational novels, written as critical “answer” and rejection of the ideal of the education of Enlightenment and Classicism, exemplary represented in J. W. Goethe’s *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96), the feminine is excluded in both novel types. As Hamann remarks, in his critics to Kant, the Enlightened project excludes of the emancipation idea “the beautiful gender in general” (Hamann, in Rühle, 1997: 11). So the possible emancipation through the educational process concerns inherently the masculine gender.

Three hundred years later, the objections to the existence of a feminine Bildungsroman are echoes of that first excluding movement. The present paper analyzes the novel Christa Wolf’s *Nachrichten über Christa T.* (1968), as inheritance and questioning of the traditional German genre, since in it, as in the rest of her works, focused in the concepts of experience, experimentation and “subjective authenticity” not only question the limitations of the patriarchal society, but also subvert the linguistic and stylistic structures inherited from the classical model, as Melgar Pernías (2012) points out, on the feminine educational novel.

**Keywords:** traditional Bildungsroman; feminine Bildungsroman; Christa Wolf; experience.

En el comienzo de su ensayo sobre Karoline von Günderrode, “La sombra de un sueño”, Christa Wolf inicia su esbozo de la trágica figura, afirmando: “Para poder escribir, uno debe vivir; esto, que es un lugar común, puede aplicarse a los dos sexos. Las mujeres han vivido mucho tiempo sin escribir; después escribieron –si se admite la expresión– con su vida y por su vida. Lo hacen todavía hoy, o mejor, hoy lo hacen de nuevo” (Wolf, 1992: 7). En este sentido, para la escritora de la DDR, la poeta alemana de finales del siglo XVIII expresa la incongruencia de su época, ya que “con ser una mujer, mis afanes son varoniles” –dice Günderrode en su correspondencia, reproducida por Wolf. Lo que Günderrode denomina “el equívoco de su alma” es la vivencia de un dilema insoluble de una época de transición: el poco femenino deseo (salvaje y heroico, literario y suicida) de escribir, de lanzarse a una feroz batalla y de morir; un anhelo de plenitud y de realización del yo, hasta la muerte; es decir, vivir, escribir y morir heroicamente, siendo mujer.

No es casual la elección de la figura de Günderrode, hacia 1979, ni lo es el intento o experimento (fallido y simultáneamente exitoso) de representación de la vida de Christa T., años antes, en *Reflexiones sobre Christa T* [*Nachdenken über Christa T.*], por parte de la narradora y amiga de la infancia, en la novela de 1968. Esta serie literaria femenina, presentada aquí en una cronología inversa, puede completarse con el resto del recorrido de la obra de la autora y establece, quizás, la continuidad más clara en su producción, como interrogante y experimentación de la propia subjetividad (femenina, aunque no en un sentido unívoco). El dilema vivencial e histórico-coyuntural de la escritora marginalmente romántica, tres siglos antes, en otra transición o encrucijada histórica,

retorna en ese otro avatar, Christa T., en su devenir mujer, escritora y “yo”. Para la protagonista de las reflexiones de la narradora, reflejo elusivamente biográfico y negado por la autora, convertirse en mujer, devenir “yo” solo puede realizarse de manera sesgada, oculta, en un nosotros, en el “se” impersonal y en otras figuraciones literarias. En el mismo sentido, devenir “yo” solo es concebible escribiendo: “ella, la escritora, únicamente puede llegar a las cosas escribiendo”, porque penetrar el núcleo de las cosas, el núcleo del sí, solo es posible configurándolas en la escritura, como se afirma más adelante la novela: “Christa T. tuvo suerte, se creó a sí misma, como todos nosotros, en una edad en la que contaban las pasiones (...)” (Wolf, 1972: 130). A diferencia de la vivencia de la Günderrode, que vive un dilema sin salida, en aquella otra edad o época de transición, Christa T. le da forma a su vida y se da forma a sí misma, revelando esa configuración, en la escritura que la configura (la propia y la de la narradora). Así, la frase parece responder y realizar aquel anhelo de la poetisa romántica, irresoluble en su tiempo: ese afán “masculino” y paradójicamente femenino, de heroísmo y escritura, de realización y de vida, que, a finales del siglo XVIII, también fuera, para Karoline von G., en la escritura como en la existencia, melancólico y necesario afán de muerte.

*Nachrichten über Christa T.*, la segunda novela de Wolf, publicada luego del éxito de *Der geteilte Himmel*, tuvo una recepción bastante más controversial y compleja que la obra que consagró a la autora. Considerada como novela de formación, según Richard Struc y Ester Labovitz, ya desde su epígrafe, de Johannes Becher, posterior ministro de cultura de la RDA, la novela se sitúa en este paradigma, en la explicitación de algo que podríamos denominar uno de los problemas

centrales del género: „Was ist das, dieses Zu-sich-selber-Kommen des Menschen?“ [¿Qué es este devenir uno mismo, para uno mismo/por sí mismo del ser humano?]. Sin embargo, este posicionamiento en el género se realiza en términos de problemáticos.

Pretendemos entonces, experimentar algunas líneas de análisis de la novela de 1968, en el sentido de su parentesco con la novela de formación, como herencia y simultáneo cuestionamiento del género alemán tradicional, en tanto en ella, como en el resto de la obra de la autora, focalizada en los conceptos de experiencia y experimentación, no solo se plantea, aunque de manera elusiva, el desarrollo del individuo en términos de proceso de formación o aprendizaje, cuestionando las limitaciones de las instituciones y la sociedad patriarcal, sino que también se experimenta con estructuras lingüísticas y estilísticas heredadas del modelo clásico. Influida por la noción de “herencia”, que rescata de la obra de Ernst Bloch, con la mediación de Anna Seghers, la novela plantea lo que podríamos denominar una “experimentación hereje” respecto a esas formas recibidas de la novela de aprendizaje tradicional, en diversos niveles: a nivel genérico-representacional (en la elección de su protagonista femenina y el vínculo entre individuo, sociedad e historia); a nivel estructural y formal, con respecto a la trama y, finalmente, a nivel lingüístico, mediante la indagación abierta sobre las formas de narración y lenguaje, en la obra.

Con respecto al nivel genérico-representacional, hasta hoy en día, las objeciones a la existencia de una “novela de formación femenina” son ecos de un movimiento inicial excluyente, pero que ha tenido continuidad en la delimitación genérica. Por una

parte, la novela de aprendizaje [*Bildungsroman*] tradicional sitúa como centro del proceso de formación al protagonista masculino, a la búsqueda de sí mismo, o en el paradójico proceso de convertirse en lo que realmente “es”, en lo que suele ser la elección de la herencia del linaje paterno, respecto de la más o menos exitosa integración del protagonista en la sociedad burguesa. Pese a que la concepción del aprendizaje, su desenlace y el modo en el que se resuelven los conflictos son muy variados en diversos ejemplos, el género, de raigambre alemana y bases culturales ilustradas, erigió en sus bases al personaje masculino (al joven) como foco de dicho desarrollo, en su pasaje hacia la madurez. Por otra parte, en un segundo estadio de desarrollo del género, la figura del artista toma relevancia en las novelas de formación románticas, escritas como “respuesta” crítica y rechazo del ideal de formación ilustrado-clasicista de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96), de J. W. Goethe. En este sentido, lo femenino resulta doblemente excluido como protagonista del proceso ilustrado clásico y posteriormente, artístico romántico, así como en la mayor parte del desarrollo del género histórico.

Esta exclusión inicial, en cuanto al primer aspecto, atañe al concepto de formación y al proceso de individuación y simultánea socialización que la *Bildung* supone, aun cuando este se trate de un ideal de realización, que revela, en la representación novelística, la resignación o la renuncia que implica dicha socialización (renuncia a la vocación artística, para la concreción de una vida burguesa). Desde este punto de vista, tal como observa Hamann, en su crítica a Kant, el proyecto ilustrado exceptúa de la idea de emancipación “al bello sexo en su totalidad” (Hamann, citado por Rühle, 1997:11) y la emancipación que se logra a través del proceso



formativo o *Bildung*, atañe inherentemente al género masculino, con lo que se encubre el mecanismo de poder inherente a la dinámica entre uso público y uso privado de la razón.

Para Carmen Gómez Viu, las definiciones sobre la novela de formación femenina apuntan como característica común “la lucha de la mujer contra las normas de la sociedad” (Clifford, 2001: 125), una descripción que no diferencia demasiado específicamente aquello que, a partir de la novela realista decimonónica, entendemos por novela y el subgénero que nos ocupa. Pero, según la autora, en los últimos años del siglo XX, se observa en las distintas literaturas una evolución en cuanto a la actitud de las protagonistas ante las adversidades y el tipo de desarrollo que experimentan: se trata de heroínas que reconocen las limitaciones de la sociedad patriarcal y aprenden a vivir sus circunstancias, sin por ello renunciar a completar con éxito su búsqueda de autorrealización e integración personal.

En tal dirección, según Dorothee Schmitz-Köster, la novela sobre Christa T., tal como ocurrirá posteriormente con la narración *Bajo los tilos*, se centra en el autodescubrimiento de un individuo de sexo femenino [*Die Selbstfindung eines weiblichen Individuum*] (Schmitz-Köster, 1989: 39), a partir del interrogante básico acerca de qué ocurre con un ser humano que debe reprimir necesidades importantes, que no puede desarrollar ciertas facultades, y que no encuentra ningún lugar para realizarse (ibíd.: 28): ¿puede vivir como un ser humano completo? [*als ganzer Mensch leben*], una problemática que también retomará la novela corta dedicada a la Günderrode y a Kleist, en términos que clausuran esa posibilidad. Una respuesta que se ofrece en la novela del 1968 es la de la

posibilidad concreta de la escritura como realización, tanto para la protagonista como para la narradora.

En segundo lugar, a nivel estructural y en cuanto a su trama, para Gómez Viu, las etapas que caracterizan al *Bildungsroman* masculino no pueden aplicarse de la misma manera al femenino. Si, de acuerdo con Martín Koval (2018), la noción de *Bildung* puede enmarcarse en el concepto de iniciación, que brinda una estructura triádica típica al género, al remitir a la idea de un ritual de paso, por el contrario, en las novelas de formación de protagonista femenina se subvierten los valores que se subrayan en su contrapartida masculina. El desarrollo femenino es menos directo y más conflictivo que el masculino y el proceso “no es gradual, sino que se produce a través de momentos epifánicos, y no se limita a la etapa de la adolescencia” (Lagos, 1996: 46). En nuestra novela, si bien las figuras paterna y materna no poseen ninguna relevancia (solo se menciona a la hermana de Christa), las instituciones vinculadas al aprendizaje formal y a la comunidad son fundamentales. A la idea de la formación tradicional, institucionalizada, asociada al colegio Hermann-Göring y a la comunidad, durante el Nacionalsocialismo y, luego, en los primeros años de la Posguerra, se contraponen por un lado, la formación sentimental de Christa y, por otro, su formación literaria. Respecto de la primera, durante la guerra y la posguerra, el incidente del periódico-trompeta en el primer encuentro entre narradora y protagonista marca el rechazo conjunto de instituciones y modelos adultos vinculados al rigor del autoritarismo y al abandono de los valores humanos; algo que, en el reencuentro hacia el final de la adolescencia, se establece como la complicidad en la “desconfianza contra el adulto en sí... proceder contra él, por fin, con toda energía”

(Wolf, 1992: 35). Así, en el recuerdo, el episodio de la delación de Horst Binder, el hijo, respecto de su padre, o los incidentes que representan la crueldad adulta hacia los animales así como la infantil que la imita denotan su modelo autoritario e inhumano, ese origen y herencia histórica rechazados en hermandad, por Christa y la narradora. En contraposición, respecto de su educación sentimental, el recorrido amoroso de Christa T. muestra el pasaje desde una forma de amor “romántico” hacia una forma de amor burgués (sin obviar el desengaño y la frustración más allá del final feliz). Desde el profesor de música, al que le siguen el maestro, y luego director reencontrado (amor de verano), el singularmente alusivo Klingsor (ibíd.: 58); Kostja (ibíd.: 64), Justus, el esposo, médico veterinario con quien formará una familia, y más allá de este, quizás, solo en fantasías, el cazador amigo de su esposo, cuando coquetea con la idea de ser una “Madame Bovary”, sin serlo. Aprendizaje o formación son una preparación para desempeñar un papel o rol social, que se presenta como proceso a lo largo de la novela del género, y se evalúa como resultado respecto de la más o menos exitosa integración del protagonista en la sociedad burguesa. Aquí, sin embargo, la narradora y amiga de la infancia afirma: “Christa T. no podía alegar que no había elegido su papel. Por el contrario, en una de sus escasas cartas se denominaba a sí misma, con ironía, naturalmente: mujer de veterinario en pequeña ciudad de Brandenburgo”, a lo que añade, algo más adelante, “una duda como para mitigar su turbación ¿Lo aprenderé?” (ibíd.: 135). El rol social que se elige (porque la época lo permite) y que se aprende conscientemente, aquí, también se performa, en una inversión irónica de la renuncia a la vocación teatral de los antecesores novelísticos. Así, al

casarse, Christa afirma en sus cartas: “el juego con variantes ha acabado. No puede hablarse ya de cambiar a voluntad el escenario o de permanecer simplemente detrás de las cortinas. Existía un resultado de cinco palabras que era preciso aceptar como denominación de sí misma” (í.d.). Eso que en la novela de formación modélica se revela como resultado final del proceso de aprendizaje, aquí se plantea como duda y como una etiqueta identitaria que hay que aceptar, pero que no clausura la pregunta por el devenir y el deseo de “ser uno mismo, profundamente” (ibíd.: 147).

En cuanto al espacio de la literatura, antes de cualquier aprendizaje, preexiste el deseo infantil de convertirse en poeta y contar historias, expresado en sus escritos infantiles, historias como aquella de Malina, la frambuesa (ibíd.: 90) o el manuscrito del sapo (ibíd.: 110). Su amor por lo sobrio, lo austero, y el pequeño mundo de un Raabe, un Keller o un Storm, se contraponen a su vicio por la complejidad, la ambigüedad, el refinamiento y los sentimientos últimos de un Thomas Mann, de la misma forma que estos modelos realistas se enfrentan a su caracterización como Krischan, “la romántica del bosque” (ibíd.: 14), como la llama la narradora en el inicio de la novela, o espíritu afín a Klingsohr. Estas alusiones remiten de manera directa a una diferenciación más que atañe a la novela de formación, según Martín Koval, “la patriarcal novela de formación –ilustrada y burguesa– y la matriarcal novela de artista-romántica” (Koval, 2018: 312). Se trata de dos géneros afines y emparentados, que mantienen un nexo de continuidad, pero que pueden diferenciarse en tanto el héroe de la primera es un joven que, influido por su madre, quiere ser artista, pero renuncia a esa pretensión y elige el modelo paterno (el modelo burgués), a fin de desempeñar un rol útil

en la sociedad; en el caso de la segunda, el artista típico es aquel que logra superar la necesidad de la renuncia de un Wilhelm Meister. La renuncia a la vocación artística, en tanto gesto maduro del héroe mediante la cual este acepta los condicionamientos sociales, es aquello que a los románticos les resultaba imposible de tolerar en la novela de Goethe, y sus figuraciones de artistas expresan ese rechazo (ibíd.: 187ss.). También en este sentido, la novela de Wolf alude y, simultáneamente, elude la tradición patriarcal-burguesa del *Bildungsroman*, en la pareja que configuran Klingsohr y Krischan, la “romántica del bosque”, remisiones al *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, cuya novela de artista es en sí misma un cuestionamiento a la novela de aprendizaje goetheana.

En términos generales, respecto del concepto de novela de formación o aprendizaje, en su texto clásico, Bajtin se dedica a la tipología de la novela, analizando el vínculo entre héroe y sociedad. Si en la novela biográfica hasta el siglo XVIII, los rasgos del protagonista poseen aun un carácter preconcebido, y se dan como tales desde el inicio sin mutaciones, en la nueva novela de formación, el hombre se transforma junto con el mundo y refleja en sí ese desarrollo histórico del mundo. El hombre no se ubica dentro de una época, sino sobre el límite entre dos épocas, en el punto de transición entre ambas. En tal sentido, la elección novelística de Wolf respecto de las épocas de transición dialoga con esta característica de la novela de formación. En la misma orientación, para Bajtin, el héroe de la novela de desarrollo se ve obligado por esto a ser un nuevo tipo de hombre, aún inexistente. El desarrollo de un hombre implica un cambio en los fundamentos de un mundo (Bajtin, 1998: 214ss.). El último tipo de novela de desarrollo, la realista, es aquella en la que el desarrollo del hombre no es un asunto

particular, sino que refleja en sí el desarrollo histórico como totalidad.

Ahora bien, si la novela de aprendizaje se asienta como tal en términos del proceso de desarrollo o formación burguesa del héroe masculino, Christa T. se plantea como desafío, en tanto novela de formación femenina socialista, en la que la diferencia entre novela de formación y novela de artista se resuelve en la evidenciación de la idea de proceso, en este caso, de escritura (su aspecto metaliterario, la explicitación iterativa acerca de la pregunta sobre cómo contar, por parte de la narradora) y la negación de la clausura final (el éxito o el fracaso del aprendizaje, como productos de tal proceso). Según apunta Melgar Pernías (2012), las novelas de formación femenina son escritas generalmente por mujeres que tienden a subvertir las estructuras lingüísticas y estilísticas heredadas del modelo clásico. En este último sentido, a nivel lingüístico, la indagación en las formas de narración y lenguaje, en la obra, se conectan, por un lado, con la ostentación del cuestionamiento sobre la propia narración como reflexión, que no deja de pretender dar forma a lo informe, a las cartas, papeles y anotaciones de Christa T., a su escritura y a sus silencios, pero, sobre todo, a ella misma, su vida y su muerte. La reflexión (reflejo narrativo y pensamiento) se muestra así en la novela como la revelación de la propia estructura metaliteraria, como reflexión, por un lado, sobre el lenguaje y las formas verbales y, por otro, sobre el problema de la configuración de la identidad, en dos sentidos: uno, fenomenológico o fáctico (la vida y muerte de Christa T.) y el otro, representacional (exponer o reflejar en la reflexión y el lenguaje ese devenir del personaje y de la novela, como tal). Así, finalmente, tal como, en el inicio de esta exposición,

Karoline von Günderrode expresaba la falta de identificación entre sujeto y género, en la novela, la identidad también se manifiesta como lo no natural, entre el anhelo utópico de experiencia y el proceso de aprendizaje y formación que lleva a su realización: en la melancólica reflexión narrativa, la cicatriz de una pérdida, que el hilo de la escritura procura suturar.

## Bibliografía

BAJTIN, Mijail, *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México DF: Siglo XXI, 1998.

GÓMEZ VIÚ, Carmen, "El Bildungsroman y la novela de formación femenina hispanoamericana contemporánea". En: *Epos. Revista de filología*. 25, (2019): pp. 107-117.

HILMES, Carola/ NAGELSCHMIDT, Ilse (eds.). *Christa Wolf Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 2016.

KOVAL, Martín, *Vocación y renuncia. La novela de formación alemana entre la Ilustración y la Primera Guerra Mundial*. Buenos Aires: FFYL, 2018.

LABOVITZ, Esther, *The Myth of the Heroine: The Female Bildungsroman in the Twentieth Century: Dorothy Richardson, Simone De Beauvoir, Doris Lessing, Christa Wolf*. New York: Peter Lang Publishing Inc, 1986.

MELGAR PERNÍAS, Yolanda, *Los "Bildungsromane" femeninos de Carmen Boullosa y Sandra Cisneros. Mexicanidades, fronteras, puentes*. Tamesis, London, 2012.

SCHMITZ-KÖSTER, Dorothee, *Trobadora und Cassandra und... Weibliches Schreiben in der DDR*. Colonia: âhl-Rugenstein, 1989.

STRUC, Roman, "Nachdenken Über Christa T. and the Bildungsroman". En: BATTIS, Michael/ RILEY, Anthony, *Echoes and Influences of German Romanticism: Essays in Honour of Hans Eichner*. New York, Bern, Frankfurt/M.: Peter Lang Inc, 1987.

VARSAMOPOULOU, Evy, "The Conundrum in Authorization. Christa Wolf's Nachdenken über Christa T.". En su: *The Poetics of the Künstlerinroman and the Aesthetics of the Sublime*. Gran Bretaña: Routledge, 2018.

WOLF, Christa, *Gesammelte Erzählungen*. Berlin/Weimar: Aufbau, 1985.

-----, *Nachrichten über Christa T.* Berlin/Weimar: Aufbau, 1988 [*Noticias sobre Christa T.* Trad. de Maria Nolla. Barcelona: Seix Barral, 1992].

-----, *Kein Ort. Nirgends.* Berlin/Weimar: Aufbau, 1988 [*En ningún lugar. En parte alguna.* Trad. de Marisa Presas. Barcelona: Seix Barral, 1992].



# LOS PERSONAJES ARTISTAS EN LOS *LETZTE ERZÄHLUNGEN* DE E.T. HOFFMANN

The artist characters in E. T. A. Hoffmann's  
*Letzte Erzählungen*

**Gabriel Darío Pascansky**

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

gd Pascansky@gmail.com

## **Resumen**

El estudio de los personajes artistas en la obra de E.T.A. Hoffmann se ha centrado mayoritariamente en *Fantasías* a la manera de Callot (1814/1815), su primera compilación de novelas cortas, y *Opiniones del gato Murr* (1819/1821), su novela inconclusa; es decir, en torno a la figura del compositor Johannes Kreisler. El presente trabajo se propone analizar los caracteres artistas de los *Letzte Erzählungen*, aquellas novelas cortas de la producción tardía del autor que no fueron incluidas en ninguna de sus tres compilaciones (*Fantasías...*, *Nocturnos*, *Los hermanos de San Serapión*) y que se publicaron de manera dispersa o

póstuma. Intentamos demostrar que el estilo hoffmanniano varía significativamente en estas obras con respecto a su producción anterior, que ha acaparado mayoritariamente los estudios críticos sobre este autor, y que ha configurado la imagen tradicional (muchas veces exagerada e imprecisa) del artista hoffmanniano como una personalidad genial, enfermiza y solitaria.

**Palabras clave:** artista; romanticismo; comunidad; genio; outsider.

### **Abstract**

E.T.A. Hoffmann's artist characters studies have been mainly focused in *Fantasies in Callot's manner* (1814/1815), his first compilation of short novels, and in *The life and opinions of the tomcat Murr* (1819/1821), his unfinished novel; i.e. regarding the character of the composer Johannes Kreisler. In this work we attempt to study the artist characters in the *Letzte Erzählungen* – those short novels from the author's last period which were not included in any of his three compilations (*Fantasies...*, *Nocturnes*, *The Serapion Brethren*) and which were published dispersedly or posthumously. We try to demonstrate that, in contrast with the widespread and most accepted critical statements that describe Hoffmann's artists (exaggeratedly and inaccurately) as sickly and lonely geniuses, the author's latest style demands a different and more complex reading.

**Key words:** artist; romanticism; community; genius; outsider.

En *Die Jesuiterkirche in G.* [La iglesia jesuita de G] (1816, *Nocturnos*) aparecen resumidos algunos de los motivos que caracterizan a los personajes artistas de gran parte de la obra de Hoffmann. Aloysius Walther, profesor del colegio de los jesuitas, encarna la visión del arte filisteo, con la que discute el narrador en primera persona, representante de la concepción romántica de la mayoría de los artistas hoffmannianos. Frente al “espíritu material del mundo clásico” que defiende Aloysius, el narrador reivindica la sobrenatural majestad de las construcciones góticas y las creaciones que surgen de la fantasía de una mente genial, liberada de las limitaciones de la especulación matemática, de la norma. En este sentido se expresa también el maestro Stephan Birkner cuando aconseja a su alumno Berthold abandonar la pintura de paisajes para dedicarse a “la captación de la Naturaleza en su más profundo significado, el que eleva a todos los seres a una vida superior” (Hofmann, 2014: 438). La historia enmarcada de Berthold muestra las consecuencias de seguir este camino, que son las mismas -con pequeñas variantes- que experimentan otros personajes artistas como Gluck (*Ritter Gluck*), Kreisler (*Kreisleriana y Lebens-Ansichten des Katers Murr*), Traugott (*Der Artushof*), o Edmund Lehsen (*Die Brautwahl*). Lo que sucede es que las aspiraciones celestiales de la vocación artística no pueden desarrollarse junto con las vulgaridades terrenales; el artista, desgarrado entre su anhelo por lo superior y las obligaciones mundanas de la vida familiar se torna melancólico, solitario y delirante.

Si bien este es, sin lugar a dudas, el tipo de personaje artista más desarrollado por Hoffmann, pretendemos demostrar que en sus obras tardías, especialmente en los últimos relatos que no fueron compilados –los llamados *Letzte Erzählungen*–, es

posible observar el predominio de un nuevo modelo. Los personajes artistas de estos relatos ya no se corresponden con los solitarios exaltados de las obras anteriores, sino que, mediante la cancelación de la oposición entre la vocación artística y la vida social, pueden desarrollarse como artistas sin necesidad de renunciar a las relaciones familiares y comunitarias.

Este nuevo tipo de personaje aparece por primera vez en una obra de 1818, *Meister Martin der Kufner und seine Geselle*, incorporada en el segundo tomo de *Die Serapions-Brüder*. Esta novela corta nos resulta especialmente pertinente, además, porque aquí aparece, juntamente con el nuevo artista, el viejo tipo del *outsider*. En esta narración, ambientada en Nürnberg en el siglo XVI, dos artistas, el pintor Reinhold y el orfebre Friedrich, se hacen pasar por toneleros para poder ingresar como aprendices en el taller del maestro Martin y ganarse el favor de su hija Rosa. La oposición entre ambos se estructura a partir de sus respectivas relaciones con la comunidad y el trabajo. En relación con lo primero, en el banquete al que los dos amigos asisten al llegar al taller, Reinhold cautiva a todos los comensales con su canto. Sin embargo, se señala despectivamente que su estilo contenía “demasiados rasgos itálicos” (ibíd.: 1024); en cambio, el auditorio alaba calurosamente a Friedrich, de quien se afirma –incluso sin que este haya cantado– que “entonaba el hermoso modo alemán” (íd.). Un posicionamiento similar es expresado, en otros términos, por la señora Marthe. Esta anciana aya de Rosa prefiere a Friedrich entre los pretendientes de la hija del tonelero porque lo percibe como un espíritu afín: “da la sensación de ser el más semejante a nosotros; entiendo todo lo que dice” (ibíd.: 1033). En cuanto a Reinhold, Marthe

atribuye a este la más bella apariencia externa, pero le repele una cualidad asombrosa e indefinida, presiente que el pintor “tiene tratos con espíritus superiores, como si en realidad perteneciera a otro mundo” (ibíd.: 1034). Además, afirma que no comprende lo que dice y que no pertenece a la comunidad del taller (ibíd.: 1033). En segundo lugar, si bien ambos artistas se muestran como aprendices hábiles y obedientes, Friedrich supera nuevamente a Reinhold en constancia y resistencia. Si este se cansa demasiado pronto, aquél “cepillaba y martilleaba con total frescura sin cansarse en absoluto” (ibíd.: 1025). Luego, Reinhold debe abandonar el trabajo cuando resulta herido accidentalmente por un aro del tonel. Esto resalta simbólicamente su falta de afinidad con el oficio, que ahora recae enteramente en Friedrich. Aquel episodio aleja definitivamente a Reinhold del trabajo de tonelero, un oficio que le resulta tanto más indigno cuanto más se dedica a sus cuadros. Vemos en este personaje, entonces, la brecha habitual entre la vocación artística y la vida en sociedad. El pintor no solo abandona el taller sino que desprecia a su antes amada Rosa y compara el estilo de vida familiar con una cárcel. En este punto, Friedrich se distancia de la postura de su amigo y lo amonesta: “no te burles de la vida sencilla e inocente del buen burgués” (ibíd.: 1043). A partir de aquí, el orfebre se independiza definitivamente del modelo de Reinhold e inaugura un nuevo tipo de artista. Aunque Friedrich, eventualmente, también siente el impulso de abandonar el oficio de tonelero para dedicarse a su arte, concluye tanto la construcción del tonel de doble cuba, como la fundición de la copa de plata. Esta obra de Friedrich se contrapone a la obra de Reinhold, el cuadro de Rosa, un objeto simbólico en el cual la duplicación de la imagen de la amada construye un juego de

dobles que clarifica la relación entre los dos tipos de artista: los amigos no compiten por el mismo premio, sino que aspiran a planos de realidad diferentes. Por un lado, Reinhold busca el arte más elevado, consigue a la Rosa ideal, pero debe renunciar al matrimonio y la vida en sociedad; Friedrich, por otro lado, consigue la Rosa terrenal y la unión con la comunidad, y también conserva su disciplina artística, la orfebrería.

Este nuevo tipo de artista que representa Friedrich no se encuentra en ninguna de las otras *Novellen de Die Serapions-Brüder*, en las que sigue predominando el modelo del *outsider*. No obstante, el tema de la confrontación de dos modelos de artista reaparece en las discusiones del marco externo entre los cofrades serapiones. En el último libro de la compilación, los amigos debaten sobre las características del autor genial. Cyprian, el más místico del grupo, postula la existencia de jóvenes talentos, entre los que destaca a Zacharias Werner. Frente a la grandeza de un Werner, asociada a lo extraordinario, lo sobrenatural y la fragilidad, Lothar defiende un tipo de personalidad más equilibrada, que identifica con Goethe. Para él, el verdadero autor genial “debería estar completamente sano, libre de achaques, como podría ser una debilidad psíquica, o, por decirlo así, de cualquier tóxico congénito ¿Quién podría y puede ponderar mejor esta salud de alma que nuestro patriarca Goethe?” (ibíd.: 1393). Este tipo de artista, finalmente, es el que aparece más valorado en el último diálogo de la compilación. Aquí, Ottmar concluye que “un estado anímico excitado [...] es capaz de lograr un pensamiento afortunado y hasta genial, pero no la obra completa y acabada de contenido que exige precisamente la máxima sensatez” (ibíd.: 1531). Vemos así que

las últimas líneas de *Die Serapions-Brüder* plantean un distanciamiento del tipo de artista *outsider* que predomina en toda la prosa anterior del autor, y, al mismo tiempo, anuncian el nuevo modelo que, tras el ejemplo de Friedrich, encuentra mayor desarrollo en los *Letzte Erzählungen*.

En estas obras tardías, al disminuir la prevalencia del tipo de artista *outsider*, se ve necesariamente modificada la caracterización del otro grupo de personajes que le servía como antagonista: los filisteos. Las familias tradicionales, los burgueses de la administración pública, abogados y doctores ya no conforman un ridículo conjunto de seres superfluos e insensiblemente materialistas, sino que constituyen una comunidad de personas honradas y pueden incluso ocupar el lugar del héroe protagonista o de confidente del nuevo tipo de artista equilibrado. Así sucede, por ejemplo, en las dos últimas *Novellen* de Hoffmann, con los personajes del abogado Jonathan Engelbrecht y el doctor Mathias Salmasius.

La reivindicación del burgués es patente en *Meister Johannes Wacht*, la última novela corta concluida por Hoffmann y publicada póstumamente en 1823. Aquí, el rol del héroe protagonista es ocupado por el abogado Jonathan Engelbrecht. Este es descrito como un joven frágil, estudioso e inteligente, en oposición a su hermano Sebastian, fuerte, trabajador e impulsivo. El padre adoptivo de ambos, el maestro carpintero Johannes Wacht, detesta la profesión que ha elegido el primero, la abogacía, porque la considera una ocupación de miserables mentirosos y ventajistas, y prefiere apadrinar al disperso Sebastian, que continúa el oficio paterno de carpintero. Además de jurista, Jonathan es descrito como un poeta. Durante sus visitas a la casa de Wacht, escribe y

dibuja con su amada Nanni; lee a Goethe y a Schiller; y se cuenta que tras los primeros rechazos a su pedido de matrimonio, estuvo a punto de suicidarse “à la Werther”<sup>1</sup> (Hoffmann, 1983a: 437) y luego de huir a América (ya no a Italia, habitual destino romántico). El comportamiento constantemente virtuoso y honrado de Jonathan se sobrepone a los prejuicios de Wacht, que termina por aceptarlo como yerno. El desenlace de esta obra, con el anuncio de la boda entre el honrado pretendiente y la hija del maestro artesano, recuerda al de *Meister Martin*. Otra similitud entre las dos *Novellen* consiste en el equilibrio que tanto Friedrich como Jonathan logran entre el trabajo profesional y la vida familiar, y la vocación artística.

Por último, el estudio del fragmento *Der Feind*, obra inconclusa en la que Hoffmann trabajó las últimas semanas de su vida, entre mayo y junio de 1822, nos brinda una evidencia suplementaria para considerar que aquella caracterización de un nuevo tipo de artista es una verdadera tendencia de la etapa final de su narrativa y que no se trata de casos aislados. A pesar de que solo poseemos dos capítulos y medio de una obra que debía ser bastante más extensa, no es arriesgado sacar algunas conclusiones si nos enfocamos en el análisis de un episodio insertado como una historia enmarcada, narrada íntegramente en el segundo capítulo.<sup>2</sup> Aquí, el señor Harsdorfer le relata a su hija Mathilde la juventud de dos artistas de Nürnberg: Dietrich Irmshöfer y Albrecht Dürer. Ambos son hijos de herreros, y en ambos se despierta una vocación artística por la pintura. A continuación, se desarrollan

---

<sup>1</sup> En francés y sin resaltado en el original.

<sup>2</sup> Cfr. Hoffmann, 1983b: 500-521, especialmente pp. 518 y ss.



un conjunto de diferencias entre los dos jóvenes (por ejemplo en relación con la personalidad de cada uno, sus maneras de conjugar el deber familiar con la inclinación artística, el estilo de sus cuadros) que los definen como representantes de dos tipos de artista opuestos. En primer lugar, mientras que Albrecht lleva a cabo de manera diligente y conjunta el trabajo como herrero y su vocación, Dietrich deshecha en un arrebato todas sus herramientas y le exige a su padre que lo deje aprender el arte de la pintura, de lo contrario, lo amenaza con huir a recorrer el mundo entero. En segundo lugar, Harsdorfer señala una diferencia en el estilo de cada pintor. Albrecht se caracteriza por su comprensión del piadoso espíritu de los maestros del pasado y por la verdad de expresión con que representa temas religiosos o ciudadanos ilustres. Dietrich, en cambio, busca para su arte únicamente lo más elevado, sus temas incluyen el universo de las fábulas paganas y los defectos del deseo terrenal. Finalmente, el primero se describe como un hombre de familia, religioso, participativo en su comunidad, y sus obras son reconocidas por el público; Dietrich, en cambio, se torna iracundo y envidioso frente al desprecio que despiertan sus cuadros. Como en *Meister Martin*, observamos aquí la contraposición de dos tipos de personajes, el artista *outsider* (Dietrich) y el artista equilibrado (Albrecht). Solo que ahora, el modelo que encarnaba Reinhold aparece con rasgos más negativos.

En conclusión, a diferencia del modelo del artista *outsider* que predomina en la mayor parte de la prosa hoffmanniana, en estas tres obras de su último período, *Meister Martin der Kufner und seine Geselle*, *Meister Johannes Wacht* y *Der Feind*, encontramos un nuevo tipo de personaje que logra conciliar la vida social (del trabajo y la familia) con la vocación artística. Al

mismo tiempo, estos caracteres ya no se describen en oposición a una sociedad filistea sino como participantes de una comunidad virtuosa. A partir de esto, podríamos hacer extensiva a las tres obras el dictamen que Detlef Kremer le dedica a la primera de ellas: „[d]er Versuch, diesen Ausgleich als sozial lebbares Modell zu entwerfen, überschreitet die Grenzen der Romantik in eine biedermeierliche Richtung“ (Kremer, 2009: 308). Ahora bien, creemos que Hoffmann no hace más que insinuarse en esa dirección, y la explicación de que permanezca aún en la órbita del Romanticismo puede encontrarse en su visión del proceso histórico. Esta la encontramos resumida en el siguiente pasaje de una de las novelas de *Die Serapions-Brüder*:

En los tiempos antiguos teníamos una fe piadosa y sencilla, reconocíamos la existencia del más allá, pero también la tosquedad de nuestros sentidos. Después vino la Ilustración, que lo hizo todo tan claro que, de tanta claridad, no se veía nada y uno se daba de bruces con el primer árbol del bosque. Y ahora hay que captar el más allá con los propios brazos, bien extendidos. (Hoffmann: 2014: 724)

Si bien la caracterización de los personajes artistas en los textos analizados se aleja de los ya anquilosados esquemas románticos tradicionales, el autor no se decide por una reconciliación con el presente. La síntesis que ensaya en los *Letzte Erzählungen* entre el artista y su entorno no sucede sino en un pasado utópico, y esto reafirma el lugar de Hoffmann en la órbita de los últimos románticos, y lo previene de inaugurar el próximo capítulo de la historia de la literatura alemana.

## Bibliografía

HOFFMANN, E. T. A., Cuentos. *Fantasías a la manera de Callot. Nocturnos. Los hermanos de san Serapión*. Trad.: Celia y Rafael Lupiani / Julio Sierra. Madrid: Cátedra, 2014.

-----, „Der Feind“. En: –, *Letzte Erzählungen. Kleine Prosa. Nachlese*. Leipzig: Aufbau-Verlag, 1983b. pp. 482-530.

-----, „Mesiter Johannes Wacht“. En: –, *Letzte Erzählungen. Kleine Prosa. Nachlese*. Leipzig: Aufbau-Verlag, 1983a. pp. 386-440.

KREMER, Detlef (ed.). *E.T.A. Hoffmann. Leben - Werk - Wirkung*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.

# ALFREDO BAUER Y SU NOVELA SOBRE STEFAN SWEIG. UN CASO DE AUTOTRADUCCIÓN EN EL EXILIO

Alfredo Bauer's Novel about Stefan Zweig. A  
Case of self-translation in exile

**Lila Bujaldón de Esteves**

Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional de Cuyo  
lilabujaldon@gmail.com

## **Resumen**

En 1990 Alfredo Bauer publicó en Buenos Aires la novela sobre Stefan Zweig *El hombre de ayer y el mundo*. En Viena, *Der Mann von gestern und die Welt* apareció tres años más tarde traducida al alemán por su propio autor. El objetivo de este trabajo es analizar en estas versiones el fenómeno de la autotraducción considerando en primer lugar el marco del exilio que, desde diversas perspectivas, atraviesa la vida y la obra de ambos austríacos.

**Palabras clave:** autotraducción; exilio; Alfredo Bauer; Stefan Zweig.

### **Abstract**

In 1990, Alfredo Bauer published in Buenos Aires a novel about Stefan Zweig titled *El hombre de ayer y el mundo*. In Vienna, *Der Mann von gestern und die Welt* appeared three years later, translated into German by the author himself. The purpose of this work is to analyze the phenomenon of self-translation in these versions, considering, first, how the experience of exile, from different perspectives, traverses the life and work of both austrian writers.

**Keywords:** self-translation; exile; Alfredo Bauer; Stefan Zweig.

En varias bio-bibliografías se presenta a Alfredo Bauer, además de médico, escritor y ensayista como traductor, ya que una parte de su larga lista de publicaciones está dedicada a traducir obras de autores alemanes al castellano, como Heinrich Heine, Peter Hacks y Jura Soyfer, con el valor añadido de tratarse en muchos casos de versiones en verso, emparejadas con el metro y por ende entonación del texto original. *Alemania, un cuento de invierno* es una excelente muestra de ello, en que su prologuista, Jorge Luis Borges destaca precisamente ese logro (Heine, 1984: 12).

Además, como es usual entre los escritores exiliados, la intermediación también se emprende en el sentido inverso, es decir, productos selectos de la cultura del país de acogida se

hacen conocer en el país de proveniencia, muchas veces en una etapa de madurez o re-emigración del exiliado, a través en primer término de la forma más directa de conseguirlo: la traducción. Para citar otra vez a Jorge Luis Borges, recordemos cómo Werner Bock, quien vivió casi veinte años en la Argentina, se dedicó en su retorno a Suiza en 1958 a difundir la poesía del argentino a través de la versión de algunas de sus poesías y ensayos de interpretación (Bock, 1961: 98). Alfredo Bauer por su parte emprendió la tarea nada fácil de traducir al alemán en verso el poema *Martin Fierro*, así como el *Fausto* de Estanislao del Campo.

Recordemos que Alfredo Bauer había llegado con su familia a la Argentina en 1939, debido a la persecución racial, formalizada y extendida a Austria desde su anexión al III Reich en 1938. Por entonces contaba con 14 años y esa edad temprana, si bien ofrecía los riesgos de la fragilidad que es propia de la adolescencia, por otro lado aseguraba una incorporación plena a la lengua y cultura del país de acogida a través en primer término de la escolarización. Alfredo Bauer cursó los estudios completos de Medicina en la Universidad de Buenos Aires en la década del 40 y había asistido a la Escuela Pestalozzi, durante los años de secundaria, que ofrecía una enseñanza bilingüe catellano-alemana. De allí que no nos sorprenda que la lista de obras escritas por Alfredo Bauer sea una alternancia entre ambos idiomas, como muestra de su bilingüismo. Muchas de las obras que escribió en su lengua materna, según confirman los críticos y es visible en las distintas ediciones, aparecieron en la ex República Democrática Alemana, en coincidencia con su pensamiento marxista y adhesión al Partido Comunista. Si bien la primera visita que hizo a Austria se consigna en 1957, sin embargo

creemos poder constatar un mayor acercamiento y presencia de Alfredo Bauer en el medio cultural austríaco desde la década del 90, ya que como sabemos, él nunca volvió a reinstalarse en su país natal, y falleció en Buenos Aires en el 2016. Podemos pensar así en un doble movimiento: uno emprendido por parte del antiguo adolescente vienés convertido en un escritor argentino-germano y otro movimiento, gestado por parte de autoridades e intelectuales austríacos que asumieron la necesidad de recuperar lo que quedaba en pie de la emigración causada por el Nazismo y con ello todo aquel gran patrimonio cultural austriaco desperdigado por el mundo desde 1933. Como muestra de ello recordemos el Premio Theodor Kramer que recibieron conjuntamente en Viena en 1994 dos escritores emigrados a Sudamérica, Fritz Kalmar y Alfredo Bauer, uno a los 83 y el otro a los 70 años (Dornheim, 2014: 112)<sup>1</sup>.

Precisamente en los libros que empezaron a dar cuenta del exilio austríaco, como es el caso de la obra de referencia de J. P. Strelka *Des Odysseus Nachfahren: Österreichische Exilliteratur seit 1938* (1999) y el hermoso tomo de fotografías y textos *Wie weit ist Wien. Lateinamerika als Exil für österreichische Schriftsteller und Künstler* (1995), encontramos tanto a Stefan Zweig (al final por la letra “Z”) como a Alfredo Bauer (al comienzo por la “B”), objetos en conjunto de este aporte.

Que un escritor exiliado se ocupe literariamente de otro exiliado es casi un lugar común, una constante que Bertolt

---

<sup>1</sup> El *Anuario Argentino de Germanística* ha dedicado el nr. VIII (2012) a un “Homenaje a Alfredo Bauer” con 24 artículos de colegas argentinos y extranjeros, especialistas en Literatura de exilio.

Brecht tan agudamente captó en su poema „Besuch bei den verbannten Dichtern“, “Visita a los poetas desterrados” según la traducción de Víctor Casaus (Brecht, 1975: 124). Alfredo Bauer y Stefan Zweig compartieron el común nacimiento en Viena, su origen judío y el destino final de su emigración en Sudamérica.

Quizá con el mismo gesto institucional de recuperación del patrimonio cultural propio, Alfredo Bauer –en fechas próximas a cumplirse el cincuentenario del fallecimiento en Petropolis– a nivel personal se propuso narrar los últimos años de Stefan Zweig fuera de Austria, el “desarraigo” a que alude el subtítulo de la novela, en Inglaterra, los Estados Unidos y Brasil, y capitalizar así la cercanía geográfica, documental y de historia oral que enmarcaban las visitas del escritor austriaco a la Argentina, especialmente en la visita de 1936.

En 1990, apareció en Buenos Aires *El hombre de ayer y el mundo. El trágico desarraigo de Stefan Zweig* (1990), premiado con la Faja de Escritores de la SADE al año siguiente. Tres años más tarde, en Viena, publicó, traducido por él mismo, *Der Mann von gestern und die Welt. Ein biographischer Roman um Stefan Zweig* (1993). A primera vista surge la divergencia en ambos subtítulos, ya que en la versión en alemán se apunta a delimitar el género del texto, una novela biográfica, mientras que en castellano se califica de “trágico” el exilio de Zweig y así se anticipa el final amargo del biografiado.

Todavía no exhaustivamente, pero de manera creciente, aparecen investigaciones que enlazan “autotraducción” y “exilio”, valiéndose de la terminología, tipología y



herramientas de reflexión que ya provee la autotraducción como nueva rama de los estudios traductológicos.

Desde una definición simple de autotraducción, como es “traducción de un original a otra lengua por su propio autor” (Popovic, 1976) e incentivada la investigación por la aparición de casi incontables casos, a lo largo y ancho de todas las lenguas y desde los albores de la cultura escrita, esta nueva área de la Traductología ha puesto en crisis las categorías “fundantes” de original y traducción. Podemos brevemente adelantar que la indistinción que provoca un autor-traductor que elabora, edita y modifica ambas versiones en un camino bidireccional, conduce inexorablemente a considerar la existencia de dos originales, dos versiones o variantes, sin la jerarquización tradicional de original y traducción.

También la bidireccionalidad de la tarea supone tanto el bilingüismo como la biculturalidad de los autotraductores. De la actual bibliografía existente en torno al tema de la autotraducción, ya con más de 193 páginas en la recopilación de Eva Gentes (2019), nos es útil pensar, en el caso que nos ocupa hoy, en los “teloi” o sea las razones o motivaciones tanto estéticas, editoriales, políticas o éticas que llevan a un autor a traducir su obra. También para nuestra reflexión, tiene que estar presente en el análisis pormenorizado de esta práctica autotraductora, el reconocimiento de la diversidad de estrategias discursivas y agenciamientos lingüísticos y políticos que sostienen una obra bilingüe.

Además del cambio en el subtítulo de la novela, existen otras modificaciones paratextuales evidentes, como son las que hacen a los títulos y número de los capítulos, la incorporación de un epílogo en la versión en alemán, y pequeñas

modificaciones en epígrafes y dedicatorias. El epílogo por su parte nos provee de un elemento epitextual importante, como es la confesión del autor respecto de la circulación restringida que ha tenido la obra en castellano, suponemos en los tres años transcurridos desde 1990 a 1993, y la crítica recibida en torno a las imprecisiones sobre la vida del biografiado. La respuesta del autor es la defensa de lo ficcional como parte del género “novela biográfica” y su apuesta a la verdad del arte frente cualquier registro documental realista. En los epígrafes, añade en alemán el apellido Szarasgat del amigo Alex como para darlo a conocer en aquel ámbito europeo. Las imágenes de las tapas son absolutamente diferentes: Colihue apunta a sintetizar el contenido: las caras de los tres protagonistas (Stefan, Friderike y Lotte), la cruz svástica y cruces de tumbas por doquier. La edición en alemán se concentra en un sobrio retrato fotográfico del autor austríaco.

El autor-traductor mantiene la distribución en capítulos breves, pero establece una variante al subdividir el capítulo IX, “Encuentros en Buenos Aires” (Bauer, 1990: 59)<sup>2</sup> en dos capítulos en alemán que denomina, por una parte: „Deutsche Kultur, die Hosen des Juden und eine Begegnung“ (Bauer 1993: 67) y por otra: „Schriftsteller-Kongress“ (b: 75) con lo que destaca el relato del Congreso al dedicar al PEN 1936 un capítulo exclusivo. Los títulos de los capítulos varían y muestran la reelaboración realizada por el traductor al elegir algunos nuevos que guíen mejor al lector de habla alemana en el contenido del relato: “Prosiguiendo el viaje” (a: 35) pasa a denominarse „Nach Buenos Aires“ (b: 36), o “Es todo como

---

<sup>2</sup> A partir de esta cita, las correspondientes al libro de Bauer en castellano se harán como a, y las correspondientes a la versión alemana como b.

antes" (a: 87) se transforma en „Wieder bei Lotte" (b: 102). En otros casos el traductor se decide por resaltar la atmósfera opresiva emocional de las páginas que seguirán: "Paul Zech" (a:39) en la versión castellana es remplazado por „Ein trauriges Gespräch" (b: 42). El capítulo „Gang durch die Stadt" (b: 121) sorprenderá al lector austríaco desprevenido por la violencia narrada que sufre Friderike, la primera mujer de Zweig, a manos de unos matones nazis, en tanto que la designación del mismo como "Asalto" (a: 105), con que lo anuncia en castellano, no es unívoca y puede llevar a confusiones.

Evita el traductor calificar negativamente a los intelectuales vieneses "a priori", como sucede con el título castellano del capítulo "Obsecados y perdidos" (a: 141) para llamarlos simplemente "Die Elite" (b: 163) en alemán y mostrar dicho círculo a través de sus conversaciones y tipos humanos.

A través de la lectura estereoscópica de ambas versiones, es decir en su consideración simultánea, o lectura comparativa se observan diferentes tipos de cambios que pasamos a señalar, más allá de los títulos de capítulos mencionados.

Como trasfondo se halla la tarea de recontextualización de la novela en la cultura de llegada, paradójicamente esta vez la de origen del autor, que presupone su amplio conocimiento de los lectores austriacos a que está destinada. Quizás esta tarea fuera menos ardua para Alfredo Bauer que la que emprendió al escribir la versión castellana de *Der Mann von gestern und die Welt* para los lectores argentinos en los años 90. El relato del exilio de Stefan Zweig apelaba desde Buenos Aires a un contexto extraño y lejano (aquel político austríaco y europeo cercano a la Segunda Guerra Mundial), y solo se acercaba a la Argentina en los capítulos destinados al viaje de Stefan Zweig

en 1936, en que el autor Alfredo Bauer se dedicaba al encuentro con Paul Zech, a las visitas a la Escuela Pestalozzi y a la quinta de Victoria Ocampo.

De modo que una parte de las variantes introducidas por Alfredo Bauer en la versión en alemán responden a la “naturalización” del texto en vistas a sus compatriotas austríacos. Notamos en la versión alemana, por ejemplo, la omisión de nombres de pila de autores muy conocidos, como Gorki, así como la omisión de la designación de “europeo” como redundante. Por otra parte, los anfitriones de los escritores extranjeros en el campo bonaerense durante el congreso en 1936 (a: 45), calificados en castellano de “ranciamente aristocráticos”, son designados como “argentinische Aristokratie” en la versión alemana. Para los lectores austríacos está destinado el añadido de referencias a instituciones cercanas como el Ministerio de Guerra y la Comisión de Admisión ausentes en la versión castellana. “En setiembre del año 14, (Lissauer) lo había ido a ver pidiéndole que intercediera ante la autoridad militar austro-húngara para que fuera revocado el dictamen de “no apto” (a:10). En alemán traduce: „Im September des Jahres 1914 war er mit der Bitte zu ihm gekommen, er möge im Kriegsministerium vorstellung werden, um die Musterungskommission, die ihn für untauglich erklärt hatte, zur Zurücknahme ihrer Entscheidung zu bewegen“ (b: 6)<sup>3</sup>. La descripción burlesca de la burocracia que se despliega en un chiste de salón vienés tiene incorporado en

---

<sup>3</sup> “En setiembre del año 1914 había llegado hasta él con el pedido de que intercediera en el Ministerio de Guerra para que la Comisión de Admisión que lo había declarado como “no apto”, retirara su decisión”. Las traducciones del alemán al castellano son de la autora de este artículo.

el caso de la versión castellana el imprescindible paso por la mesa de entradas (a: 142), mientras que en la versión alemana se apela al requisito indispensable de los tres formularios completados con letra de imprenta, con estampillado y en horario de 13 a 18 hs. (b: 164). Introduce comparaciones que solo están al alcance de la mirada europea: las cúspides de Teresopolis, cercanas a Rio de Janeiro, no solo se asemejan a mástiles de naves idas a pique en la versión castellana, sino también a „Zinnen einer Burg“ (b: 33)<sup>4</sup> en la versión alemana. La altura del obelisco porteño supera a la del resto de los edificios que lo rodean en la versión castellana, mientras que en la descripción alemana lo equipara con precisión a edificios de ocho pisos de alto. Para los lectores argentinos cuida el detalle en las ubicaciones de Buenos Aires: Paul Zech vive en una casa que casi hace esquina, mientras los austriacos leen: „Das Haus bildete die Ecke“ (b: 40)<sup>5</sup>. El capítulo “Paseando por Viena” en la edición castellana y „Wiener Erinnerungen“ (b: 146)<sup>6</sup> en la alemana, ofrece interesantes variantes que al tener en cuenta al receptor austríaco, comprueban la biculturalidad del autor empeñado en la domesticación o naturalización del texto. El traductor cambia “primavera” del castellano por el consagrado mes de mayo, “Mai”, y omite en alemán la mención del “espléndido cielo azul” que integra en español el consabido espectáculo primaveral. En la versión alemana omite las explicaciones que ha dado a los lectores hispanohablantes sobre la plaza Freyung: “el nombre significaba ‘liberación’ (a: 130), omitido en la versión alemana. Incorpora

---

<sup>4</sup> “almenas de un castillo”.

<sup>5</sup> “la casa hacía esquina”.

<sup>6</sup> “recuerdos vieneses”.

en ella varias líneas sobre el escritor Grillparzer y los puntos en común que lo acercan a Stefan Zweig como autor, quien está recorriendo Viena, con el comentario hecho propio en el personaje Zweig sobre la extrañeza que le causa que ningún crítico lo haya todavía puesto en evidencia. La historia del primer café vienés, en el marco del sitio de los turcos, es mucho más detallada y completa que en la versión castellana (a: 130). Pero omite, quizás por ser una frase demasiado repetida para los oídos vieneses, la aseveración “desde todos los puntos de la ciudad se veía la majestuosa catedral de San Esteban” (a: 130) o quizás lo elimina en alemán por respetar el ojo a ras de suelo de quien va caminando y describiendo un itinerario capitalino. „Wiener Erinnerungen“, el título alemán del capítulo 23 se vuelve así ambiguo: ¿son recuerdos del escritor Zweig o del traductor Bauer?

Sustituye en alemán la designación de “artesanos”, desglosándola en „Schneider“ y „Schuster“ (b: 78), para hacerla más concreta para el lector compatriota. La descalificación para Horst Wessel, “rufián nazi” lo llama, muerto de una puñalada en una reyerta por una cuestión de hembras en la versión castellana (a: 30), se transforma sin siquiera mencionar su nombre en “jener Zuhälter, der bei einer Messersticherei umgekommen war” (b: 30).

En mucha mayor proporción, encontramos un caudal de transformaciones que se explican por las mejoras estilísticas y de progresión narrativa que el autotraductor emprende durante la relectura de la obra propia ya publicada en castellano. Estamos aquí en presencia de la autotraducción como técnica y herramienta de desarrollo estético. Citaremos algunos pocos ejemplos de esta tarea.

Para describir el momento de indecisión frente a la Guerra Civil Española que vivencia Stefan Zweig en la escala del barco en Vigo, en cuanto a seguir o no aquel viaje decisivo a Sudamérica para participar en el congreso del Pen Club ya que en él experimentará decisivamente su fascinación por Brasil, Alfredo Bauer ha escrito en castellano:

“Stefan Zweig había pensado seriamente en desistir del viaje y cancelar su participación en el Congreso. Por fin desechó la idea” (a: 22). En cambio, en alemán da cuerpo a la inseguridad de continuarlo a través del telegrama que si bien ha preparado, no envía: „Zweig hatte ernstlich daran gedacht, von seiner Reise Abstand zu nehmen. Er hatte schon das Telegramm an den Kongress aufgesetzt. Aber er sandte es nicht und blieb an Bord“ (b: 20)<sup>7</sup>.

El capítulo “Brasil” dedicado al amor a primera vista por el país que atrapa al escritor, termina con la invitación que hace a su anfitrión y cicerone Claudio de Souza de acompañarlo a la audiencia a que ha sido citado por el Presidente Vargas.

“De Souza estaba muy sorprendido al pedirle Zweig que, a la mañana siguiente, lo acompañara a la audiencia que le había concedido el presidente de la República” (a: 33).

En la versión alemana, el autotraductor Bauer, luego de traducir casi literalmente: „Da Souza war überrascht, als Zweig ihn bat, ihn am nächsten Tag zu der Audienz zu begleiten, die der Präsident der Republik ihm gewährte. Er sagte zu“, añade: „und Zweig merkte nicht, dass dabei ein harter Zug auf seine

---

<sup>7</sup> “Zweig había pensado seriamente en desistir de su viaje. Ya había redactado el telegrama al congreso. Pero no lo mandó y permaneció a bordo”.

Lippen trat“ (35)<sup>8</sup>. Con este gesto, en la pluma del novelista Bauer, el importante intelectual brasileño manifiesta el rechazo, la incomodidad con el régimen de Vargas, y por otro lado, el autor- traductor deja a Zweig en la ignorancia frente a dicho rechazo, con el añadido de ese: „merkte nicht“<sup>9</sup>, ese no darse cuenta que se va a extender, en lo histórico-biográfico, a toda la estancia del escritor exiliado en Brasil y que tuvo una crucial importancia en el vacío que los círculos intelectuales tejieron en torno al famoso escritor europeo, comenzando por la recepción negativa en torno a la aparición de su obra *Brasil, país del futuro* (1941). Sin embargo, en la novela de Alfredo Bauer, la dictadura de Getulio Vargas sí va a mostrar su peor rostro al escritor austríaco en los capítulos 51 y 52, “Petropolis y la mulata” y “Rigoberto”, con lo que se cierran en él las esperanzas de haber encontrado un mundo incontaminado de la brutalidad y horrores ya padecidos por los regímenes totalitarios europeos.

Las mejoras en el texto en alemán también se logran por las omisiones, caso notorio del final del capítulo “Endlich die Ruhe” (b: 414) dedicado al suicidio de Stefan y Lotte Zweig, donde la versión alemana elimina largos párrafos en que en la versión castellana se describen con detalles minuciosos los últimos preparativos de los esposos en torno a la muerte, seguramente inspirados en la luctuosa fotografía policial de los suicidas que circuló por todo el mundo. En cambio, en la

---

<sup>8</sup> “Da Souza estaba sorprendido cuando Zweig le pidió que lo acompañara a la audiencia que el Presidente de la República le había concedido. El aceptó y Zweig no notó que aparecía un rictus duro en sus labios”.

<sup>9</sup> El verbo *sich merken* pueden ser traducido como “darse cuenta, notar, percatarse”



versión alemana hay solo unas últimas líneas pudorosas ofrecidas por el traductor-autor Alfredo Bauer: „Sie treten in ihr Haus und schliessen die Tür. Und sie umarmen einander. Es ist eine lange Umarmung. Die letzte“ (416)<sup>10</sup>.

Entre otras variaciones que introduce Alfredo Bauer al releer la novela para traducirla, se halla el cambio de título del capítulo destinado a presentar a Lotte, la segunda mujer, y a través de ello el reforzamiento de la incidencia negativa que ella tendrá para la evolución de la depresión de Stefan Zweig y la concreción de su suicidio. En castellano el capítulo segundo se denomina “La agresiva debilidad” (a: 15). En el transcurso del mismo el novelista demuestra cuánto dependía Lotte en su enfermedad crónica de Stefan Zweig, resumiéndolo así: “Ella era tiránica en sus flaquezas” (a: 16), expresión relacionada con el título escogido para este capítulo. Pero en la versión alemana encuentra como denominación más ajustada y expresiva para esta relación negativa „Tyrannei der Schwäche“ con que traduce “tiránica en sus flaquezas” del castellano, y así el autotraductor la aprovecha para titular el capítulo en alemán (b: 14).

También observamos variantes en el tratamiento del protagonista en la versión alemana, siempre con un mayor saldo positivo a favor del protagonista Stefan Zweig. En la carta ficcional de quejas sobre su ex marido que Friderike escribe a Romain Rolland, transcrita en el capítulo “Dos cartas”, así se expresa la mujer crudamente en castellano respecto de la convivencia con este artista: “Y no era siquiera, lo notábamos

---

<sup>10</sup> “Entren en su casa y cierran la puerta. Y se abrazan uno al otro. Es un largo abrazo. El último”.

bien, una verdadera necesidad de contacto interhumano, sino una actitud netamente egoísta y autista: ventilar el espíritu en busca de inspiraciones nuevas. Para ello, los que lo rodean, son meros instrumentos” (a: 51). En alemán, en cambio, elimina la calificación de “egoísta y autista” para describir la conducta escritor (b: 59).

El autor y traductor no deja pasar la oportunidad de explicitar el paralelo entre Magallanes y su protagonista Stefan Zweig, desdibujado en la versión castellana por la exclusiva denominación de “epígono” con que se lo vincula con el navegante al seguirle los pasos. En la versión alemana, en cambio, refuerza este parentesco explicitando que él era ese epígono „der ein halbes Jahrtausend später hierher kam“ (b: 26)<sup>11</sup>.

En la tarea de autotraducirla se pone en juego el bilingüismo y biculturalidad que Alfredo Bauer pone en marcha para un nuevo público lector al que llegar por razones éticas –de conservar la memoria– y editoriales, en un momento auspicioso para tales emprendimientos. Pero a la vez la autotraducción favorece un notorio mejoramiento estilístico de la obra en su versión alemana.

Por otra parte, los capítulos de la novela destinados a la poética de Stefan Zweig, como el 20. „Das Problem des Helden“ 134 (XIX. El hombre de acción 115), constituyen un verdadero aporte para el estudio crítico-literario de toda la obra del famoso autor. En ese sentido es que comprendemos en la versión alemana las palabras finales del epílogo:

---

<sup>11</sup> “que medio milenio después llegaba acá”

La continuación del análisis estereoscópico aportaría muchos más pasajes que muestran cómo el autor afina –con todas las posibilidades que le ofrece traducción al alemán– el objetivo de lograr una biografía novelada en torno a los últimos años de Stefan Zweig, enmarcada en el corazón de la Literatura de Exilio por hacer del desarraigo del escritor compatriota el centro de la misma, compartiendo a la vez con él lugar de nacimiento, lengua y origen judío.

„Ich weiss, dass im Augenblick Exilliteratur ‘modern’ und gefragt ist. So mag denn nun vom deutschsprachigen Leserkreis auch dieses Buch wohlwollend aufgenommen werden, das –vom Autor und vom Sujet her– zu dieser Literatur gehört: das zugleich aber auch den Anspruch erhebt, deren Rahmen zu sprengen“<sup>12</sup> (434).

Aquello que se escapa, que sobrepasa los márgenes de la Literatura de Exilio, podemos encontrarlo por ejemplo en el brillante aporte que realiza Alfredo Bauer a la poética de Stefan Zweig a la concepción del héroe, a la que dedica un capítulo esencial de su novela, titulado: “El hombre de acción” (a: 115) en castellano y más ajustadamente „Das Problem des Helden“<sup>13</sup> (b: 134) en alemán.

---

<sup>12</sup> “Sé que en la actualidad la literatura de exilio está de moda y es demandada. De modo que es posible que este libro sea recibido también en forma favorable por el círculo de lectores de habla alemana, ya que por el autor y el tema pertenece a esta literatura, pero que a la vez pretende sobrepasar su marco”.

<sup>13</sup> “El problema del héroe”.

## Bibliografía

ANSELM, Simona. *On Self-Translation. An exploration in self-translators' teloi and strategies*. Milan: LED, 2012.

BAUER, Alfredo, *El hombre de ayer y el mundo. El trágico desarraigo de Stefan Zweig*. Buenos Aires: Colihue, 1990.

-----, *Der Mann von gestern und die Welt. Ein biographischer Roman um Stefan Zweig*. Wien: Atelier, 1993.

BOCK, Werner. „Begegnung mit Jorge Luis Borges“. En: *Humboldt* 6, año 2 (1961): pp. 98-101.

BRECHT, Bertolt, *Poesías. Selección, versiones y prólogo de Víctor Casaus*. La Habana: Arte y Literatura, 1975, pp. 124-125.

DASILVA, Xosé Manuel, “La traducción alógrafa con colaboración del autor frente a la semiautotraducción: João Guimarães Rosa como modelo”. En *Romance Notes* 57. 1 (2017): pp. 121-131.

DORNHEIM, Nicolás, “Claves exilológicas en la obra literaria de Alfredo Bauer”. En: BUJALDÓN DE ESTEVES Lila, GARNICA Claudia y VAZQUEZ María Ester. *Trabajos escogidos de Nicolás Jorge Dornheim. Anuario Argentino de Germanística. IX (2013-2014)*: pp. 107-123.

DOUER, Alisa/ SEEBER, Ursula (eds), *Wie weit ist Wien. Lateinamerika als Exil für österreichische Schriftsteller und Künstler*. Wien: Picus, 1995.

GENTES, Eva, “Bibliography Autotraduzione /autotraducción/ self translation”, octubre 2018. [[https://www.academia.edu/37629397/Bibliography\\_Autotraduzione\\_autotraducc%C3%B3n\\_self\\_translation\\_34th\\_edition\\_October\\_2018\\_](https://www.academia.edu/37629397/Bibliography_Autotraduzione_autotraducc%C3%B3n_self_translation_34th_edition_October_2018_)], 24 jun. 2019.

HEINE, Enrique, Alemania, cuento de invierno y otras poesías. Trad. Alfredo Bauer. Buenos Aires: Leviatán, 1984.

HERNÁNDEZ, José, *Der Gaucho Martin Fierro. Deutsche Nachdichtung von Alfredo Bauer*. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz, 1995.

JUNG, Verena, “Writing Germany in Exile – The Bilingual Author as Cultural Mediator: Klaus Mann, Stefan Heym, Rudolf Arnheim and Hannah Arendt”, sep. 2004. [[https://www.researchgate.net/publication/249024520\\_Writing\\_Germany\\_in\\_Exile\\_-\\_the\\_Bilingual\\_Author\\_as\\_Cultural\\_Mediator\\_Klaus\\_Mann\\_Stefan\\_Heym\\_Rudolf\\_Arnheim\\_and\\_Hannah\\_Arendt](https://www.researchgate.net/publication/249024520_Writing_Germany_in_Exile_-_the_Bilingual_Author_as_Cultural_Mediator_Klaus_Mann_Stefan_Heym_Rudolf_Arnheim_and_Hannah_Arendt)], 24 jun. 2019.

POPOVIC, Anton, Dictionary for the Analysis of Literary Translation. Edmonton, Alberta: University of Alberta, Department of Comparative Literature, 1976.

STRELKA, Joseph P, Des Odysseus Nachfahren: Österreichische Exilliteratur seit 1938. Marburg: Francke, 1999.

# LOS NOMBRES FRANCESES QUE ACOMPAÑARON A STEFAN ZWEIG DURANTE SUS ÚLTIMOS DÍAS, SEGÚN LA NOVELA DE LAURENT SEKSIK

Die französischen Namen, die Stefan Zweig  
in seinen letzten Tagen begleitet haben,  
nach dem Roman von Laurent Seksik

**Lía Mallol de Albarracín**

Centro de Literatura Comparada “N.J. Dornheim”

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

liamalloldea@gmail.com

## **Resumen**

En la novela *Les derniers jours de Stefan Zweig* [Los últimos días de Stefan Zweig] (Flammarion, 2010), Laurent Seksik imagina los últimos seis meses de vida del escritor austríaco junto a su segunda esposa, Lotte, en Petrópolis (Brasil) desde setiembre de 1941 hasta el día de su suicidio doble

en febrero de 1942. El narrador rescata algunos pocos hechos pero profusos pensamientos, sentimientos, reflexiones y, sobre todo, evocaciones; se concentra en el estado anímico del protagonista, haciendo uso preferencial del estilo indirecto libre y el monólogo interior. El centro de interés es el despliegue ante el lector de los afectos de Zweig y su esposa, de sus anhelos, añoranzas, resquemores y, simultáneamente, la presentación de una época (las primeras cuatro décadas del siglo XX) y de un espacio (Austria) totalmente filtrados por los recuerdos de tales protagonistas y, obviamente, por las suposiciones del autor francés. Entre las fuentes de meditación y evocaciones más asiduas llaman la atención los siguientes nombres: Balzac, Montaigne, Jules Romains, Georges Bernanos y Romain Rolland. Surge inevitablemente la pregunta acerca de la selección de estas cinco personalidades francesas. Una primera respuesta nos acerca a su evidente relación con los gustos, el temperamento y las circunstancias vitales del escritor vienés, próximo al final de sus días. Otra respuesta posible rescata la novela de Seksik como una “exoficción” que pondría en evidencia sus propios intereses, puntos de vista, elecciones y preferencias en tanto escritor y en tanto francés imbuido de su cultura originaria.

**Palabras clave:** Stefan Zweig; Laurent Seksik; exoficción; literatura francesa.

### **Zusammenfassung**

Laurent Seksik stellt sich im Roman *Les derniers jours* von Stefan Zweig (Flammarion, 2010) die letzten sechs Monate des Lebens des österreichischen Schriftstellers mit seiner zweiten Frau Lotte seit September in Petrópolis (Brasilien) 1941 bis zum Tag seines doppelten Selbstmord im Februar

1942 vor. Der Erzähler evoziert wenige Fakten, aber viele Überlegungen, Gefühle, Gedanken und vor allem, Beschwörungen. Er konzentriert sich auf die Stimmung des Protagonisten und bevorzugt den freien indirekten Stil und den inneren Monolog. Der Fokus liegt dabei vor dem Leser auf die Neigungen Zweigs und seiner Frau, ihre Sehnsüchte, Erinnerungen und Ressentimente. Gleichzeitig präsentiert er eine Zeit (die ersten vier Jahrzehnte des zwanzigsten Jahrhunderts) und einen Raum (Österreich) völlig gefiltert durch die Erinnerungen der Protagonisten und natürlich durch die Annahmen des französischen Autors. Quellen der Meditation und eifrige Aufmerksamkeit erregenden Beschwörungen sind folgenden Namen: Balzac, Montaigne, Jules Romains, Georges Bernanos und Romain Rolland. Die Frage nach der Auswahl dieser fünf französischen Persönlichkeiten stellt sich zwangsläufig. Eine Antwort bringt uns näher an seine offensichtliche Verbindung nach Geschmack, Temperament und Lebensumstände, nahe dem Ende seines Lebens der Wiener Schriftsteller. Eine andere mögliche Antwort ist, dass Seksik den Roman als exofiction betrachtet, die ihre eigenen Interessen, Ansichten, Entscheidungen und Vorlieben als Schriftsteller und als Franzose zeigen, der durch seine eigene Kultur geprägt ist.

**Schlüsselwörter:** Stefan Zweig; Laurent Seksik; exofiction; französische Literatur.

A partir de la novela titulada *Les derniers jours* de Stefan Zweig, en el presente trabajo se rescatan los nombres de algunos de los autores franceses que el gran austríaco leyó y estudió o con quienes se relacionó; atenderemos al motivo de la admiración que profesó por ellos y, principalmente, especularemos acerca del lugar que ocuparon en su espíritu durante los últimos



meses de su vida. Simultáneamente, intentaremos comprender y justificar la selección de nombres propuesta por el autor de la novela, Laurent Seksik.

El punto de partida es, pues, el texto *Les derniers jours* de Stefan Zweig (Flammarion, 2010), publicado por Laurent Seksik. Esta obra fue recibida con gran entusiasmo por los lectores franceses: durante tres meses protagonizó la lista de mejores ventas de *L'Express* y fue seleccionada para los premios Marie-Claire, Landernau, Joseph Kessel, Orange, Globe de Cristal de France Télévision y Grand Prix des lectrices de Elle. En 2010 obtuvo los premios Impact Médecin y Baie des Anges. En 2013, el propio Seksik adaptó su novela para el teatro y el cómic con gran resonancia tanto en Francia como en el extranjero.<sup>1</sup> Existe traducción castellana publicada por Casus-Belli desde 2012.<sup>2</sup>

Laurent Seksik es un médico radiólogo francés nacido en Niza en 1962 y pronto seducido por la escritura.<sup>3</sup> En opinión del estudioso Giuseppe Montemurro:

---

<sup>1</sup> La versión teatral fue representada en París en el Théâtre Antoine entre setiembre de 2013 y enero de 2014 con puesta en escena de Gérard Gélas. Existe una versión en inglés; fue interpretada en la Universidad del Estado de Nueva York por los estudiantes de arte dramático en octubre de 2014 en ocasión de la Bienal Stefan Zweig. En cuanto al cómic, la editorial francesa Casterman publicó la versión ilustrada por Guillaume Sorel, álbum seleccionado entre los 25 mejores del año 2013. El mismo fue traducido al inglés, alemán, polaco, turco y español; en esta lengua fue publicado por editorial Norma en formato Cartoné en 2014.

<sup>2</sup> Para el presente trabajo se ha empleado el texto original francés; todas las traducciones correspondientes me pertenecen.

<sup>3</sup> En marzo de 2017 recibe la distinción "Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres" atribuida por el Ministerio de Cultura de Francia.

Ce qui intéresse Seksik en littérature sont les instants que [sic] basculent. [...] Ces instants ne sont pas seulement malheureux, ils peuvent être aussi joyeux. C'est à partir de ces instants, joyeux ou tristes, que l'écrivain voit comment la vie d'un patient peut changer ou se bifurquer. La même chose se passe dans les sujets qui vers la fin de ses romans tournent la page pour un nouvel avenir. (Montemurro, 2017: 17)

Laurent Seksik se ha interesado por los enigmas psicológicos de personalidades tales como Albert y Eduard Einstein, Romain Gary, Modigliani o Stefan Zweig sobre quien –además de *Les derniers jours...*– ha escrito: “La voix d’une époque vaincue” [La voz de una época vencida], largo retrato de Zweig redactado para *Le Monde* en abril de 2017, *Le Monde d’hier* [El mundo de ayer], edición comentada e ilustrada de la obra de Zweig en la colección *Beaux Livres* de Flammarion en diciembre de 2016<sup>4</sup> y un *Dictionnaire amoureux de Stefan Zweig* [Diccionario amoroso de Stefan Zweig], publicación prevista para 2019.

Consideramos, entonces, que Laurent Seksik conoce muy bien al gran autor austríaco, lo admira y lo aprecia. De hecho, fue citado en 2014 por el *New York Times* como uno de los artífices del renovado interés mundial por Stefan Zweig.<sup>5</sup> Por otra parte, la Universidad del Estado de Nueva York, guardiana del

---

<sup>4</sup> Seksik también ha adaptado al teatro esta autobiografía, proyecto que le llevó varios años y concretó entre 2016 y 2017; la pieza (que respeta el título original) fue representada en el Théâtre des Mathurins, dirigida por Patrick Pineau, con gran éxito de público y de crítica.

<sup>5</sup> “In continental Europe, where Zweig never quite disappeared the way he did in the English-speaking world, there are other signs of revived interest. Laurent Seksik’s novel ‘The Last Days’, a French-language account of Zweig’s final six months, recently published in the United States by the Pushkin Press, has been a best seller there...”. (Rohter, 2014)

fondo Stefan Zweig, considera a Seksik como uno de los mejores especialistas sobre el escritor vienés y en 2014 lo eligió para inaugurar la Bienal a él consagrada.

Según estudiosos como Nathalie Jungerman o Giuseppe Montemurro, *Les derniers jours* de Stefan Zweig pertenece al género de la “exoficción”, definido por Philippe Vasset como una literatura que mezcla al relato de lo real las obsesiones de los escritores.<sup>6</sup> Se trata de un género literario que crea una ficción a partir de elementos de la realidad y que muchas veces pone en juego a personajes célebres. Contrariamente a lo que ocurre con la “autoficción”, los escritores prefieren mirar fuera de sí y no hacia su propia interioridad. En palabras de Mathilde de Chalonge, “plus ouverts sur l’extérieur, les romanciers d’exofictions préfèrent analyser la psyché de leur voisin”. Explicita Chalonge:

L’exofiction s’empare d’une personnalité publique pour réécrire complètement son histoire, à l’inverse de la biographie romancée qui reste globalement fidèle au personnage dépeint. Avec l’exofiction, les écrivains dépassent le seul enjolivement du réel: ils l’abolissent pour en procurer un autre.

En este caso, Laurent Seksik eligió imaginar y reescribir los últimos seis meses de vida del escritor austríaco junto a su segunda esposa, Lotte, desde la instalación de ambos en Petrópolis, Brasil, en setiembre de 1941, hasta el domingo 22 de febrero, fecha de su suicidio doble. Aclara el autor en la página final:

---

<sup>6</sup> “[...] l’exofiction: une littérature qui mêle au récit du réel tel qu’il est celui des fantasmes de ceux qui le font”. (Vasset, 2011: 29)

Esta novela se basa en hechos reales y acontecimientos históricos recogidos en archivos de la época, testimonios y documentos. Las intenciones y reflexiones de algunos personajes intentan respetar el espíritu con que fueron vertidos en la correspondencia, los diarios, los artículos y los libros de los protagonistas. (185)

Seguidamente, Seksik transcribe la lista de la “bibliografía selectiva” que le permitiera construir esta ficción. Entre los libros hallamos los diarios de Zweig (1912-1940), *El mundo de ayer*, su correspondencia (incluido el volumen publicado por su primera esposa Friderike)<sup>7</sup>, sus *Obras completas*, varias biografías dedicadas al escritor y algunas obras de otras celebridades implicadas en la novela como Georges Bernanos, Arthur Schnitzler o Klaus Mann.

Es evidente que el autor se documenta; pero al mismo tiempo reelabora la información y realiza su propia lectura desde sus personales gustos, juicios e intenciones.

En *Les derniers jours...* Seksik se concentra en el estado anímico del protagonista. El relato está a cargo de un narrador en 3ª persona que se limita a dar cuenta de los sentimientos, pensamientos, descripciones y reflexiones de los personajes, principalmente Stefan y Lotte, haciendo uso preferencial del estilo indirecto libre y del monólogo interior.

La novela está organizada en seis capítulos que llevan por título los meses de setiembre a febrero. En cada uno de ellos, el narrador rescata algunos pocos hechos pero profusos pensamientos, sentimientos, reflexiones y, sobre todo, evocaciones. Estas provienen en su mayoría del personaje

---

<sup>7</sup> En francés, *L'Amour inquiet* (Éditions des Femmes, 1987).

Stefan Zweig, nombrado por el narrador solamente dos veces a lo largo de 183 páginas;<sup>8</sup> el protagonista es siempre un “//” (“él” o sujeto tácito en mi traducción) que, frente a algún acontecimiento, se retrotrae al pasado feliz de antes de la Segunda Guerra Mundial y revisa así su situación de emigrado y exiliado, su talento como escritor, su amistad con grandes nombres de la primera mitad del siglo XX (Freud, Strauss, Romain Rolland, Joseph Roth, Thomas Mann, Schnitzler, Rilke...), su aversión por la guerra y el régimen nazi, su origen judío, su Viena natal, Salzburgo, su relación con Lotte, su miedo a envejecer, su actual dificultad para escribir y sentirse dichoso. Esta es la gran materia de la novela, creación “exoficticia” del escritor francés quien se introduce en la interioridad de su personaje, por lo cual sería injusto e insuficiente limitarse a presentar la obra simplemente como el relato de los últimos meses de vida del escritor. En efecto, no importan tanto cómo vivieron Zweig y su esposa Lotte los últimos seis meses en Brasil, qué hicieron, con quiénes se vieron, a dónde fueron (elementos que también forman parte de la novela y que se pueden listar en pocas líneas) sino qué sentimientos suscitaron en ellos estos hechos y cómo estos, al mismo tiempo que los reenvían al pasado desvanecido, los conducen hacia el fatal desenlace. El centro de interés, a mi juicio, es el despliegue ante el lector de los afectos del escritor y su esposa, de sus anhelos, añoranzas, resquemores y, simultáneamente, la presentación de una época (las primeras cuatro décadas del siglo XX) y de un espacio (Austria)

---

<sup>8</sup> Octubre, p.60: “Zweig se leva, eut une dernière pensée pour son ami. Au moins cet épisode lui aura-t-il été épargné”. Janvier, p.152: “Mais Zweig ne lisait plus d’auteurs contemporains”.

totalmente filtrados por los recuerdos de tales protagonistas y, obviamente, por las suposiciones del autor.

Ofrezco en mi propia traducción unas pocas líneas de los párrafos iniciales para ejemplificar:

Echó un vistazo a la valija de cuero beige ubicada en el pasillo junto a las otras valijas. Volvió la cabeza hacia la Sra. Banfield, esa querida Margarida Banfield [...] Declinó la invitación a visitar el departamento. Ya conocía la casa. Le habían gustado cada una de las tres minúsculas ambientes, los muebles simples y rústicos, el canto estridente y apasionado de los pájaros afuera [...] A pocas decenas de kilómetros hacia el sur, el Corcovado y el Pan de Azúcar se erigían como monolitos sobre islas que surgieran del mar [...]

Adiós a la bruma que envolvía las cimas de los Alpes, a los crepúsculos fríos e inmóviles cayendo sobre el Danubio, al fasto de los hoteles de Viena, a los paseos al caer el sol bajo los castaños del jardín de Waldstein, a los desfiles de bellas damas en sus vestidos de seda [...] Petrópolis sería el lugar de todos los comienzos [...]

Permaneció de pie delante de la valija, en una suerte de calma hipnótica, encadenado ahí por un encantamiento. Era el primer instante de despreocupación desde hacía meses. Buscó la llave en el fondo del bolsillo del saco [...] El contacto de la llave lo condujo hacia el pasado. Una caricia sobre el metal frío le ofreció una vuelta en calesa alrededor del Ring, un lugar para un estreno en el Burgtheater, la compañía de Schnitzler en el restaurant Meissl & Schadn, una conversación con Rilke en el bar de la Nollendorfplatz.

Aquel tiempo no regresaría. Nunca más los paseos sin rumbo por el puente Elisabeth, las caminatas por la gran avenida del Prater, el esplendor dorado del palacio de Schönbrunn, ni el largo despliegue rojizo del sol poniente sobre la orilla del Danubio. La noche había caído para siempre. (9-10)

Una lectura rápida por estas líneas adelanta el tono y el método de todo el relato. El tono es, como puede apreciarse, nostálgico, melancólico y desesperanzado. En cuanto al método, se trata de recuperar las experiencias pasadas del personaje y de referirse a sus preferencias siempre indirectamente, a modo de alusiones retrospectivas; aun cuando se transcriben diálogos, no es Zweig quien habla sino el que piensa y recuerda a partir de lo que oye, y su pensamiento es vertido por el narrador en tercera persona. El presente en Petrópolis (o en Río de Janeiro en un par de ocasiones o bien en Barbacena en una oportunidad) remite indefectiblemente al pasado más o menos lejano (la infancia y la juventud en Austria, el exilio en Londres, el paso por Nueva York) y ese viaje en el tiempo nos conduce a otros espacios, otros diálogos, otros personajes y, lo más importante, otras meditaciones.

Entre las fuentes de meditación y evocaciones más asiduas llaman la atención algunos nombres franceses. Los dos primeros son Balzac y Romain Rolland, recordados por el personaje Zweig recién llegado a Petrópolis, una vez concluida la tarea de vaciar la maleta de libros y ordenarlos en los dos estantes de su nueva biblioteca. La vista de los escasos volúmenes que ha podido rescatar y traer consigo (apenas unos cuarenta) lo retrotrae con dolor a su gran biblioteca austríaca:

Recordó los innumerables estantes de obras que cubrían las paredes de la casa de Salzburgo. [...] Allí estaban los inmensos batallones de sus maestros de literatura, una miríada de obras que cubrían paredes enteras, todas anotadas, de páginas trajinadas, papel amarillento, aquellas de Tolstoj, de Balzac, de Dostoievsky [...] En el salón se alineaba una armada de libros de sus allegados, con sus dedicatorias, los de Rilke y Schnitzler, de Freud y Romain Rolland [...], los de todos los escritores de la Mitteleuropa, todos los talentos nacidos en el período de entreguerras. (20).

Para el autor de *Drei Meister: Balzac, Dickens, Dostojewski*, el recuerdo del primero es inevitable. Conocida es la admiración que Zweig profesaba por el novelista francés, quien compendia –a su juicio– la relación entre literatura y vida. Resumía Diego Doncel en una reseña de la traducción española de esta obra, publicada en *El Cultural* el 19 de enero de 2006:

¿Qué fue Balzac para Stefan Zweig? Una obsesión durante toda su vida y un ideal donde reconocer la verdadera estatura de un escritor. Zweig anheló conseguir para la literatura de su época el principio literario que alienta toda la obra del escritor francés: el pulso de la realidad y el pulso de la biografía, o lo que es lo mismo, la sobrehumana tarea de construir un mundo autónomo a éste que nos muestre de qué sueños, ambiciones, o fracasos estamos hechos. [...] lo que debemos reconocer es el pulso que en él se echan dos gigantes de nuestra literatura y cómo uno busca en el otro el pasmo de donde nació aquella fuerza creadora, aquélla que supo retratar



vigorosa y fielmente las costuras y las obsesiones de la sociedad de su tiempo.<sup>9</sup>

La biografía de Balzac fue para Zweig un proyecto de largo aliento que aquel primer ensayo de 1921 no había hecho más que esbozar. En Londres, durante los años de su exilio (1934-40) había recopilado innumerables y valiosos documentos para redactar una biografía más acabada, anhelo que lo acompañaría hasta Petrópolis. En *Les derniers jours...* de Seksik, Lotte se acerca a su marido recién instalados en la casa de Margarida Banfield y le susurra: “Ahora podrá usted dedicarse a su *Balzac*” (24), lo que despierta en el escritor la evocación y reflexión correspondientes:

Había llegado el momento. Aquí se sentía listo. Esta biografía de Balzac comenzada en Londres debía ser su gran obra. Algo importante, voluminoso, algo que hiciera callar las críticas sobre su estilo [...] Su *Balzac* impondría respeto, sería más leído que *María Antonieta*, más ambicioso que *Mary Stuart* [...] Haría olvidar su mediocre, su risible *Stendhal*.<sup>10</sup> Su *Balzac* sería su obra maestra. El escritor era su modelo y maestro. Su capacidad de trabajo, la construcción de sus personajes lo fascinaban. Había escrito ya un primer tomo, en Londres, que contaba la vida del francés. Pero quería darle otra dimensión a este ensayo. Su ambición era estudiar exhaustivamente la obra, su estructura, su esencia, algo que abrazara el conjunto de *La Comedia humana* y que quedara como

---

<sup>9</sup> Stefan Zweig. *Balzac, la novela de una vida*. Trad. Aristides Gamboa. Rev. Martínez Lage. Paidós. 2005. 440 págs.

<sup>10</sup> *Drei Dichter ihres Lebens: Casanova, Stendhal, Tolstoi*, 1928. La primera traducción francesa es de 1937 (*Trois poètes de leur vie: Stendhal, Casanova, Tolstoi*). Existe versión castellana desde 1942 (*Tres poetas de sus vidas*).

referencia. [...] *Balzac* se había vuelto su razón de existir.  
(24-25)

La referencia al escritor francés aparece varias veces más en la novela de Seksik, una de ellas durante el relato de la celebración de los 60 años de Zweig, ocasión en la que Lotte le regala una vieja edición de las obras completas adquirida en una librería de calle São José. El narrador traduce sus sentimientos: “Había visto en ello como una promesa. Balzac volvía a él. Pronto, tal vez, le tocaría llegar de Londres a toda la documentación sobre el francés. Tenía razones para esperar” (93). El mismo regocijo manifiesta la propia Lotte el día 8 de diciembre frente a la noticia de que los EEUU han decidido participar en la guerra y su primer pensamiento ante su meditabundo marido es:

Podrá usted dedicarse a la obra de su vida. La ruta de los océanos pronto estará libre. Su preciosa documentación dejará Londres, franqueará los océanos y llegará a buen puerto. Su Balzac estará terminado antes incluso del día de la victoria. ¡La guerra ha terminado, terminado! (113)

Pero la noticia de las deportaciones en masa de judíos había minado por completo la esperanza de su marido, abandonado a sus pensamientos pesimistas y sin fuerza para escribir más que notas aisladas. Leemos en la novela de Seksik:

Anotaba ideas en hojas sueltas. *Escribir un almanaque sobre la emigración, 1941, 1942, [...] Un almanaque francés con Maurois, Bernanos, Jules Romains, Pierre Cot.* [...] Había abandonado su *Balzac*. Jamás estaría a su altura. Había perdido toda esperanza de que la valija partida de Londres con toda la documentación llegara un día. (118; la cursiva es de Seksik)

La última alusión, cerca del final, vuelve a poner al novelista francés en un lugar preferencial. Zweig está cada vez más deprimido y encerrado en sí mismo. Su amigo Ernst Feder (ex editor del *Berliner Tageblatt* también exiliado y radicado en Petrópolis) le regala un nuevo libro cada vez que viene a visitarlo; sin embargo leemos: “... Zweig ya no leía autores contemporáneos. Picoteaba en *La Comedia humana*, había retomado una traducción de Homero al alemán [...]” (152). Feder le dice: “Ahora conozco la lista de los libros que llevarías a una isla desierta. [...] Resumámos: Montaigne, Goethe, Homero, Shakespeare, Balzac. No veo mucho más para agregar [...]” (153).

Como se sabe, Stefan Zweig no vio cumplido su anhelo de publicar su estudio sobre el gran autor francés del siglo XIX. Sin embargo, este apareció póstumamente, en 1946, como *Balzac. Roman seines Lebens*, ordenado y revisado por Richardt Friedenthal.<sup>11</sup>

Entre los pocos nombres que menciona Feder en su citada visita al amigo, el primero es el de Montaigne y, en efecto, también ocupa en la novela de Seksik un lugar de preeminencia. Si bien aparece casi exclusivamente en el capítulo titulado Noviembre, fuera del cual se lo nombra solo dos veces más (una de ellas corresponde a la cita que acabamos de leer), en dicho capítulo constituye el motivo de importantes páginas y profundas reflexiones. El personaje está viviendo un paréntesis de calma y esperanza, se siente bien en Petrópolis y acaba de encontrar en el sótano de la propiedad que alquila un baúl

---

<sup>11</sup> Existe edición francesa (*Balzac, le roman de sa vie*, de 1950 es la primera traducción) y española también (*Balzac, la novela de una vida*, Paidós, febrero de 2019 es la más reciente).

lleno de libros, lo que interpreta como un “pequeño milagro” (84)<sup>12</sup> que le arroja una sorpresa invaluable:

Y luego sobrevino el prodigio. Su mano había retirado dos volúmenes de los Ensayos de Montaigne. Sobre la portada estaba dibujado un retrato de Montaigne y fue como si Montaigne le sonriera. Tomó los libros bajo el brazo, subió la escalera de a cuatro peldaños, se instaló en el balcón y comenzó a leer, como lo hubiera hecho con una carta de un amigo lejano esperada por largo tiempo. (84)

Montaigne significa para él “el estoicismo, la sabiduría, el control de sí” (84) que a los 20 años, edad de su primer encuentro con el padre del ensayo, no había sabido justipreciar. Pero ahora que los tiempos han cambiado y que se parecen a aquel siglo convulsionado por la intolerancia, el exiliado Zweig reconoce el parentesco espiritual y lo valora. Piensa:

Su propia existencia parecía tomar el mismo rumbo que aquella del francés, una vida de ermitaño, de fugitivo. La peste se había abatido sobre Europa como, en aquella época, había diezmado el Reino de Francia. La peste se había declarado en la casa de Montaigne tal como había venido a golpear la puerta del Kapuzinerberg. Había huido de Salzburgo como Montaigne de su castillo bordelés. [...] Él y Montaigne no eran héroes. Cuatrocientos años los separaban, una misma obsesión los habitaba: permanecer fieles a sí mismos –durante las masacres de la Saint-Barthélemy o durante los horrores de la Noche de Cristal. (84-5)

---

<sup>12</sup> “La semaine précédente, un petit miracle s’était produit”.

Gracias a este encuentro, el abatido Stefan recupera cierto entusiasmo pues oye en el humanista francés “una voz consoladora, llena de sabiduría y de dulzura” (85). Así pues, se propone:

Puesto que no lograba terminar su Balzac [...] ¿por qué no comenzar una biografía de Montaigne? Eso le daría una razón para levantarse cada mañana [...] Tal vez, en el transcurso de la escritura, aprendería de él cómo preservar la razón. Escribir sobre Montaigne, comprender cómo conservar su humanidad intacta en medio de la barbarie. (85-86)

El proyecto cobra mayor dimensión cuando Zweig encuentra en la biblioteca municipal de Petrópolis varias obras sobre el escritor francés y cuando el editor Abraham Koogan le propone un encuentro con Fortunat Strowski, el gran especialista, radicado por entonces en Río de Janeiro (cf.p.88).

A fines del mes de noviembre era el cumpleaños de Stefan, y Lotte organiza una pequeña celebración con los más cercanos. Llegan a la hora de cenar el matrimonio Koogan, Claudio de Souza (presidente del PEN Club brasileño) y los Feder. Ernst es el primero en entregar su regalo, un volumen de Montaigne encuadernado en cuero; a modo de saludo le dice: “Toma, mi buen Stefan, pueda esta sabia presencia disipar tus ideas negras...” (93). Sabemos que finalmente nada pudo disipar sus ideas negras y que la desazón triunfó sobre el espíritu de Zweig, pero sin dudas fue Montaigne una agradable y consoladora compañía durante los últimos meses de su vida, no solo como lectura sino también como fuente de inspiración para el trabajo que ya le costaba abordar. Piensa Lotte en medio de su regocijo frente a la noticia del 8 de diciembre:

“¡Pronto, había que anunciárselo a Stefan! [...] Ya no soportaba que el anuncio de catástrofes y dramas retrasaran su trabajo. Vivía recluido. Pero bueno, escribía de nuevo. Había terminado su *Montaigne* [...]” (110). En efecto, en 1942, el ensayo biográfico de Stefan Zweig, aparece publicado en forma póstuma con el título *Montaigne*.

Durante la recientemente citada celebración de cumpleaños, cuando recibe de parte de Feder el volumen del ensayista francés, el agasajado también recibe telegramas y un obsequio muy especial enviado por su querido amigo Jules Romains, fundador del movimiento unanimista, exiliado por entonces en EEUU: “un *Festschrift*, un libro jubilar, en la pura tradición germánica” (93).<sup>13</sup> El mismo, unas 50 páginas editadas para la ocasión, contenía el texto de la conferencia pronunciada por el escritor francés en París en 1939 titulada *Stefan Zweig, Grand Européen*. “El libro de Jules Romains emocionó a Zweig hasta las lágrimas” (93), observa Lotte mientras le entrega el obsequio.

Conocida es la amistad que unía a ambos escritores desde la juventud. Habían adaptado juntos el *Volpone* de Ben Jonson (1606), puesto en escena en París en 1928 por Charles Dullin con rutilante éxito. Compartían los ideales pacifistas y la ilusión de una gran Europa fraterna, aunque Romains, desde la invasión alemana a Checoslovaquia en 1939, militaba abiertamente en favor de la libertad de Francia e Inglaterra. Exiliado en EEUU primero y luego en México hasta el final de la Guerra, permaneció activo dando cursos y conferencias en

---

<sup>13</sup> Zweig mismo había sido promotor y principal autor de un libro jubilar para Romain Rolland en 1926.

defensa de los valores democráticos. Esta actividad y militancia diferenciaban al austríaco del francés, cuyo “fervor combativo” (147)<sup>14</sup> era admirado por su deprimido amigo, y en las ocasiones cruciales el personaje Zweig lo evoca con toda naturalidad: “Recordó la última vez que había visto a Friderike [...] ¿Este encuentro había sido un signo? [...] ¿[...] debía permanecer en Nueva York con Alma y Franz Werfel, con Thomas Mann y Jules Romains? ¿Permanecer junto a los suyos?” (48). Así, llegado el día de la fatal decisión, uno de sus últimos pensamientos lo involucra también: “[...] su gesto arrojará el oprobio sobre su nombre eternamente. [...] Se indignarán. [...] Imagina el desprecio de Thomas Mann, la furia de Bernanos, la tristeza de Jules Romains. [...]” (177). Una de las últimas cartas redactadas antes de morir va dedicada al amigo: “Sobre el pequeño escritorio están cuidadosamente dispuestas las cartas que escribió durante la semana. [...] Una carta para Abraham Koogan [...], otra, la más larga, a su querido Jules Romains [...]” (175). Cada vez que su nombre aparece en la novela, connota fuertes sentimientos de afecto y amistad.

No ocurre lo mismo con la mención de Georges Bernanos cuyo temperamento furibundo se distancia tanto del de Romains y del propio Zweig. Su desentendimiento es puesto de manifiesto en el curso de la visita que el austríaco hiciera a su colega francés, radicado por entonces en Barbacena, a poco más de 200 km al norte de Petrópolis. Esta reunión ocupa un lugar destacado en el penúltimo capítulo de la novela de Seksik, es decir, Enero. Se relata que el matrimonio Zweig viaja a instancias de Lotte, quien piensa que tal encuentro puede

---

<sup>14</sup> “[...] il envoyait l’énergie inépuisable de son hôte [Bernanos] comme il jalousait la ferveur combattante de Jules Romains.” (147)

animar a su esposo. Pero ella se equivoca por completo. Si bien Stefan desea “ver un escritor, hablar con un escritor, recuperar el sentimiento de existir con un alma gemela –otro autor que hubiese elegido el exilio absoluto [...]” (139), también teme “imponer al francés su inconsolable tristeza, sus pesados silencios, en una palabra su presencia” (138-9). Sin embargo, más adelante comprendemos el verdadero motivo de su aprensión:

En su estado de abatimiento físico, de derrumbe mental, temía la confrontación con Bernanos, ser de convicciones y de cóleras. Temía verse enterrado bajo bloques de fe. No quería verse en la obligación de justificar sus ideas negras, su resignación y sus debilidades frente al adalid de la Patria, el mensajero de Cristo. (141)

Este lo acoge calurosamente y desbordante de entusiasmo lo exhorta a sumar su voz al concierto de europeos que desde el exilio en diferentes partes del mundo claman en contra de las atrocidades nazis. Menciona la publicación de Roger Caillois en Buenos Aires, *Les Lettres françaises*, en la que Bernanos colabora y trata de reclutarlo:

Sería bueno que usted también escribiera allí... Un simple artículo de su mano tendrá mucho valor. Un texto de Zweig en esta América del Sur que lo admira y celebra, una botella al mar lanzada hacia esa Francia donde también lo aman, no tendría precio. (143)

Bernanos, casi sin detenerse a recuperar aliento, lo insta: “Escriba, actúe. Las columnas del *Jornal*, del *Corriera da Manhã* están abiertas para usted como lo está el corazón de los brasileiros. Únase a mí.” (143-4). Se trata de una larga diatriba,



exultante, que culmina: “Querido amigo, el mundo necesita escuchar su voz” (145).

Pero en lugar de entusiasmarse, Zweig abandona Barbacena abatido: de ningún modo se siente necesario en este mundo, nunca ha tenido el alma de un combatiente. Este pensamiento sobre su posible “cobardía” lo persigue desde un principio. En la novela se menciona que su instalación en Brasil se debe fundamentalmente a su deseo de huir de aquellos desesperados que, buscando emigrar de la convulsionada Alemania, invocaban su nombre a modo de salvoconducto y le rogaban intercesión para conseguir una visa, papeles, permisos (38-40). Zweig no se siente a la altura de esas circunstancias, no tiene fuerzas para erigirse en el responsable de la vida de tanta gente y piensa:

Era necesario decir a los menesterosos perdidos en la tormenta que buscaran a otro Zweig, Stefan Zweig era una casilla de correo. Pídanle a Thomas Mann, a Franz Werfel, a Brecht, que todavía esperan en Alemania, suplíquenle a Bernanos y a Breton, Orgullosos Combatientes de la Francia Libre, golpeen la puerta de Einstein que cree en la nación judía, sí, esos eran los héroes y los Justos. Él había sido el primer fugitivo, era el último de los cobardes, el último de los hombres, el Último Zweig. (40)

Como quedó dicho, el protagonista abandona Barbacena convencido más que nunca de que jamás renunciaría a su

posición pacifista ni a su voluntad de permanecer “más allá de la contienda”.<sup>15</sup> (146)

Este pensamiento nos remite de inmediato a otro gran nombre francés presente en la novela de Seksik: Romain Rolland. Aunque solamente se lo menciona un par de veces al pasar (en páginas 20 y 146), comprendemos inmediatamente su importancia. La primera mención, ya se dijo, corresponde a la evocación de Stefan de los volúmenes de su biblioteca austríaca recién instalado en casa de Margarida Banfield; la segunda ocurre durante el recientemente mencionado diálogo con Georges Bernanos:

Lamentaba pasar por un cobarde, pero no había cambiado a lo largo de estos treinta años, se mantenía fiel al mensaje de Romain Rolland de 1914. Permanecer “por encima del conflicto”, aun si el propio Rolland había abjurado de su fe pacifista. Rolland seguía siendo un sabio, una Luz. (146)

Zweig menciona su correspondencia con el autor de *Jean-Christophe* (publicación que considera un acontecimiento ético más que literario) y es sabido que este intercambio epistolar

---

<sup>15</sup> “Au-dessus de la mêlée” es una expresión perteneciente a Romain Rolland que le da título a un importante ensayo de su autoría, el cual constituye la síntesis de sus ideales de paz y libertad. Publicado el 24 de septiembre de 1914 en el *Journal de Genève* mientras colaboraba como voluntario en la Cruz Roja, *Más allá de la contienda* es el manifiesto pacifista más célebre de la Gran Guerra, comparable a *Yo acuso de Zola*. A pesar de las críticas desatadas por el ensayo tanto entre franceses como alemanes, Romain Rolland obtiene el Premio Nóbel de Literatura al año siguiente, en parte debido a los ideales vertidos en este texto. Con el título alternativo *Por encima del conflicto* existe una versión reciente publicada por la editorial Nórdica (2014).

fue muy abundante.<sup>16</sup> Frente a Bernanos, recuerda un párrafo decisivo de una de sus cartas: “No lo veo instalado en Brasil. Es muy tarde en su vida para echar raíces profundas. Y sin raíces nos volvemos sombras” (146). Y sombra es precisamente lo que se considera el personaje de la novela, sin patria, sin fuerzas, sin voz: “Dijo sentirse como una sombra. No tenía más fuerzas para hacerse escuchar. Demasiados viajes, demasiada errancia, demasiadas ilusiones perdidas” (147).

Entre las amistades intelectuales y literarias de Zweig, Romain Rolland ocupa sin duda un lugar privilegiado desde su primer encuentro en 1910. Ambos escritores intercambian permanentemente sus ideas sobre música, filosofía, literatura, su concepción del mundo y de la humanidad. Comparten un mismo ideal pacifista y paneuropeo. Como cada vez que Zweig admira a un hombre y su obra, escribe su biografía (*Romain Rolland: der Mann und das Werk*, 1921), lo traduce, lo da a conocer.<sup>17</sup> El francés será su amigo, su guía y su punto de referencia durante largos años, aun cuando en la década del 30 su relación se vea debilitada debido al silencio del escritor austríaco frente al nazismo, contrariamente a la actitud de

---

<sup>16</sup> Se han encontrado 520 de Stefan Zweig a Romain Rolland y 277 de este último al primero.

<sup>17</sup> En opinión de Laurence Baïdemir, Zweig fue “uno de los primeros, si no el primero” en promocionar a Romain Rolland entre los países de lengua alemana, seducido por su influjo moral. En 1926, al cumplir Rolland 60 años, Zweig concibe en su honor un libro jubilar y dicta en toda Alemania numerosas conferencias sobre su amigo, sobre quien dice: “la conciencia parlante de Europa es también nuestra conciencia”. Romain Rolland le había dedicado su libro *Le jeu de l’amour et de la mort* (1924), con estas palabras: “À Stefan Zweig, je dédie affectueusement ce drame, qui lui doit d’être écrit”. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Stefan\\_Zweig#cite\\_ref-20](https://fr.wikipedia.org/wiki/Stefan_Zweig#cite_ref-20)

Rolland que, a pesar de su humanismo pacifista, terminará comprometido con el marxismo y la acción política.

Pues bien, basten estos cinco nombres (Balzac, Montaigne, Jules Romains, Georges Bernanos y Romain Rolland) para acercarnos a la conclusión de nuestro comentario. La crítica especializada ha reconocido el amor profesado por Stefan Zweig hacia la lengua francesa y su literatura. Sintetiza Laurence Baïdemir en abril de 2017:

Les multiples voyages de Zweig devaient forcément développer en lui l'amour que dès son adolescence il ressentait pour les lettres étrangères, et surtout pour les lettres françaises. Cet amour, qui se transforma par la suite en un véritable culte, il le manifesta par des traductions remarquables de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, de son ami Verhaeren, dont il fit connaître en Europe centrale les vers puissants et les pièces de théâtre, de Suarès, de Romain Rolland [...]

Conocidas y apreciadas son sus traducciones de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine; admirados sus biografías y ensayos críticos sobre figuras tales como los autores nombrados a lo largo de esta exposición y algunos otros como Stendhal, Hippolyte Taine (objeto de su tesis doctoral de 1904) o Joseph Fouché. Zweig fue un profundo conocedor de todos estos autores con quienes mantuvo desde temprano una íntima y afectuosa relación intelectual.

Ahora bien, concluida la lectura de *Les derniers jours* de Stefan Zweig, surge inevitablemente la pregunta acerca de la selección de escritores y pensadores francófonos realizada por su autor. Es decir, por qué –del vasto universo de la cultura francesa conocido y amado por el austríaco- Laurent Seksik

tomó estos cinco nombres y no otros. Una primera respuesta, tal vez demasiado obvia, podría ser que el novelista construyó su ficción a partir de aquellos nombres que se relacionaban más fácilmente con el temperamento y las circunstancias de su personaje en ese determinado momento: los seis últimos meses de su vida. Así, resulta fácil asociar con Zweig a Balzac, obsesión de una gran obra definitiva; a Montaigne, ejemplo de sensatez y temple frente a la adversidad; a Jules Romains, amigo incondicional a pesar de la distancia; a Bernanos, cuya visita le revela lo que el vienés no está dispuesto a ser; a Rolland, maestro de sus convicciones más firmes.

No obstante, me atreveré a ensayar otra respuesta más relacionada con el género elegido para construir la novela. Hemos afirmado que se trata de una “exoficción”, es decir, una obra que hace de una celebridad el centro de la historia con la intención de revelar lo que el personaje pudo haber hecho y pensado, según la libre interpretación del autor quien, al mismo tiempo, estaría revelando a través del personaje elegido sus propios intereses, puntos de vista, decisiones, preferencias u “obsesiones” (es decir, *fantasmes*, para retomar el término de la definición de Philippe Vasset, padre del género).

Ya hemos visto cómo conoce Seksik a Zweig, cuánto lo ha leído y estudiado. Es de suponer, entonces, que un fuerte vínculo afectivo lo une con él y que con toda naturalidad ha intentado adentrarse en los meandros de su estado anímico para tratar de entender su dolor, su nostalgia y su fatal decisión final.

Seksik ha querido desdibujarse por completo en el texto; pero en la selección de los actores y los acontecimientos rescatados para la ficción manifiesta sin dudas su propia sensibilidad y sus

intereses. Más allá de los hechos reales que inspiraron al novelista francés, lo que ciertamente a este más le ha importado retratar son las ideas, amores, preferencias, dudas, angustias, temores, ilusiones, desilusiones, insatisfacciones, resoluciones del personaje, en un empático intento por comprenderlo y justificarlo. Cabe suponer que en ese intento hizo intervenir aquellos nombres que le resultaban más familiares también a él mismo –como escritor y como francés.

Considero muy elocuentes las siguientes palabras de la novela: “Sabía que no se puede reducir un hombre a lo que se conoce de su existencia. Era necesario buscar las afinidades con su sujeto, entrar en comunión, atender a la sombra más que a la verdad revelada” (153-4)<sup>18</sup>. Se trata de una opinión del personaje Zweig, pero perfectamente transferible al novelista francés quien, indudablemente, ha querido rescatar del autor elegido aquello a lo que no solemos tener acceso, la motivación interior, lo que ciertamente le ha llamado la atención. Y si, como explica Philippe Vasset, la literatura exoficticia mezcla al relato de lo real las obsesiones de los escritores, es de suponer que Seksik ha elegido este sujeto por profunda afinidad, haciendo suya la misma modalidad que su personaje, quien reconoce:

[...] para escribir sus biografías necesitaba de una fuerte resonancia, de una forma de identificación –“Practica usted la transferencia maravillosamente bien”, le había

---

<sup>18</sup> Enero, diálogo con Feder. Lo transcripto *supra* corresponde al personaje Zweig. Lo que sigue pertenece a la respuesta del editor: “C’est drôle, finalement, comme vos choix recourent vos natures profondes. Mann a choisi d’écrire sur Goethe et toi, sur Kleist et Nietzsche. Toi, tu recherches ta voie dans les ténèbres [...]”.

dicho Freud. Hablar sobre otro era una manera de hablar de sí mismo. Había escrito una veintena de ensayos, pero no se consideraba un historiador, no reivindicaba para sí el título de biógrafo. Era escritor, simplemente. La verdad de los hechos le parecía secundaria [...] Solamente le interesaba el individuo, adentrarse en su psicología, penetrar su secreto y, más que erigirse en el sabio analista de su obra, hundirse en las profundidades de su alma, dilucidar el misterio del hombre. (85-86)

Entiendo que es esto exactamente lo que hace Laurent Seksik en su novela sobre Stefan Zweig. Así, “hundiéndose en las profundidades de su alma para dilucidar el misterio del hombre”, nos permite dilucidar también su propio misterio e indirectamente nos da a conocer sus propios amores y preferencias: en primer lugar, al escritor austríaco; junto con él, a Balzac, Montaigne, Jules Romains, Georges Bernanos y Romain Rolland. Al fin de cuentas, ¿qué francés instruido desconocería nombres tan fuertemente asociados con su cultura? Conmovido y consustanciado, pues, con su personaje, Laurent Seksik nos revela, al mismo tiempo, parte de su propio universo literario.

## **Bibliografía**

BAÏDEMIR, Laurence, “Stefan Zweig rédige le message d’adieu suivant”, 26 abr. 2017. [<https://www.inspirant.fr/stefan-zweig-redige-le-message-dadieu-suivant.html>], febrero 2019.

CHALONGE, Mathilde de, “De la fiction à la biographie, l’exofiction, un genre qui brouille les pistes”. 10 ago. 2016. [<https://www.actualitte.com/article/monde-edition/de-la-fiction-a-la-biographie-l-exofiction-un-genre-qui-brouille-les-pistes/66392>], febrero 2019.

DONCEL, Diego, "Balzac, la novela de una vida". 19 ene. 2006. [<https://www.elcultural.com/revista/letras/Balzac-la-novela-de-una-vida/16352>], febrero 2019.

L' UNIVERS AMICAL, "Littéraire et intellectuel de Stefan Zweig". [<https://education.francetv.fr/matiere/litterature/premiere/article/l-univers-amical-litteraire-et-intellectuel-de-stefan-zweig>], febrero 2019.

MONTEMURRO, Giuseppe, "L'incomprehension entre père et fils dans les romans 'Romain Gary s'en va-t-en guerre' et 'Le cas Eduard Einstein' de Laurent Seksik". Tesis. 2017. En: <[http://tesi.cab.unipd.it/56820/1/Giuseppe\\_Montemurro\\_2017.pdf](http://tesi.cab.unipd.it/56820/1/Giuseppe_Montemurro_2017.pdf)>, (febrero 2019).

ROHTER, Larry, "Stefan Zweig, austrian novelist, rises again". 28 may. 2014. [<https://www.nytimes.com/2014/05/29/books/stefan-zweig-austrian-novelist-rises-again.html>], mayo 2019.

SEKSIK, Laurent, *Les derniers jours de Stefan Zweig*. Paris: Flammarion, 2010.

SCHWAMBORN, Ingrid, "Atracción fatal – Stefan Zweig y el Brasil". *Boletín de Literatura Comparada*. Número especial Actas Coloquio Internacional "Stefan Zweig y la literatura de exilio", XIX. (1994): pp.15-31.

VASSET, Philippe, "L'Exofictif". En: *Vacarme* 1. 54 (2011): p.29. En: <<https://www.cairn.info/revue-vacarme-2011-1-page-29.htm>> (febrero de 2019).



# STEFAN ZWEIG, ALFREDO CAHN Y LA TRADUCCIÓN PERFECTA

Stefan Zweig, Alfredo Cahn and the perfect  
translation

**María Ester Vazquez**

Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional de Cuyo  
maesvazwe@yahoo.com.ar

## **Resumen**

La obra literaria del escritor austríaco Stefan Zweig (1881-1942) se hizo muy conocida en el mundo hispanoparlante sobre todo a partir de las traducciones del suizo Alfredo Cahn (1902-1975) afincado en la Argentina desde la década del '20. En mi trabajo me propongo trazar el itinerario de la relación entre el autor y su traductor "argentino" y observar no solo los conceptos que este vertió sobre su tarea (co)creadora de intérprete, de mediador cultural y como intermediario lingüístico, sino también como un ser humano "congeniado" y en diálogo espiritual con la obra de Zweig. Para ello me serviré de diversos testimonios escritos –como correspondencia, artículos y ensayos–, que evidencian esta particular relación entre ambos: Stefan Zweig es "el autor" de Cahn y este "su" traductor. Encontrar

los puntos de encuentro en esta trayectoria tiene como fin resaltar aquello que podría considerarse como “la traducción perfecta”, idea que se construye sobre los conceptos de complicidad o fusión entre autor y traductor y el afecto y el conocimiento que cada uno expresa tener y sentir por el otro y por la seducción del texto.

**Palabras clave:** Stefan Zweig; Alfredo Cahn; traducción; exilio.

### **Abstract**

The literary work of Austrian writer Stefan Zweig (1881-1942) became known in the Spanish speaking world mainly through the translations of the Swiss Alfredo Cahn (1902-1975), who resided in Argentina since the 1920s. My work analyzes the relationship between the author and his “Argentine” translator. In particular, I look at the latter’s conceptualization of his (co)creative labor as interpreter, cultural mediator, and linguistic intermediary, as well as of his role as “congenial” human being in dialog with Zweig’s work. For this purpose, I consider several written testimonies (including correspondence, articles, and essays) that evidence Zweig and Cahn’s relationship as “the author” and “his translator”. The points at which they meet in the trajectory of this relationship point to the notion of the “perfect translation.” This idea is built upon the concepts of complicity, or fusion, between author and translator, the affectionate knowledge each of them had of the other, and the seduction of the text.

**Keywords:** Stefan Zweig; Alfredo Cahn; translation; exilie.

## Introducción

En este trabajo me he propuesto seguir el itinerario de la relación entre un autor, Stefan Zweig, y un traductor, Alfredo Cahn, para poner de relieve ciertos argumentos sobre la traducción que, alejándose de alguna forma de las discusiones planteadas desde la perspectiva teórica, se acercan al plano de lo estético<sup>1</sup>-vivencial, de lo emocional y hasta sentimental.

Si bien estos argumentos estuvieron siempre presentes en los textos que me hallo recopilando y manejando para conformar y estudiar el corpus “teórico” sobre la poética de la traducción en Alfredo Cahn,<sup>2</sup> de alguna forma relegaba ciertas ideas y citas por aquellas que tendían hacia una reflexión más teórica o académica.

Recién aprecié su justo valor cuando las relacioné con el concepto de “traducción perfecta”, vertido en la nota Editorial de Ulrike Prinz e Isabel Rith-Magni a la revista *Humboldt* dedicada en 2010 al tema de la traducción.<sup>3</sup> Allí las editoras afirman que “la traducción perfecta surge cuando el traductor se deja seducir por el medio, el texto. Traducir, en sentido figurado o real, es amar”.

---

<sup>1</sup> Entiendo lo estético en su sentido etimológico, asociado a lo sensorial o sensual y por ello referido a la experiencia concreta vivencial e incluso física de lo artístico-literario.

<sup>2</sup> Tema de mi ponencia en las XVII Jornadas de la AAG de Córdoba: “Hacia una poética de la traducción en Alfredo Cahn” (Vazquez, 2014).

<sup>3</sup> “Cultura de la traducción – Traducción de la cultura”. *Humboldt*, 2010, Nº 153, Año 51.

El fragmento se refiere al artículo de la escritora Cristina Peri Rossi,<sup>4</sup> quien “describe la apropiación de sus textos por parte de los traductores como un proceso dialógico de seducción”. La escritora uruguaya asegura que la traducción es una relación amorosa en la que el traductor es como el enamorado, “quien mejor conoce el objeto de su amor porque le presta una atención tan exclusiva, tan delicada que llega a conocerlo mejor de lo que se conoce a sí mismo” (10). Para esta clase de traducción-relación, se precisa de cierta complicidad entre el traductor y el escritor, que “desborda la tarea profesional y se adentra en lo subjetivo, en lo amoroso, en el espejo” (13). Ese desborde es para la escritora como un “momento de fusión” (13) de las personalidades de autor y traductor, quien descubre incluso “la elección que hizo el autor de cada palabra” (13). Esta fusión es lo que propicia una buena traducción.

De aquí en más, expondré los argumentos que me condujeron a apreciar esta especial concepción de la traducción en la relación de amistad establecida entre Stefan Zweig y Alfredo Cahn.

---

<sup>4</sup> Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941) Está considerada como una de las escritoras más destacadas de habla castellana. Traducida a más de 20 lenguas. Su obra abarca poesía, ensayos, relatos, novela y artículos. En 1972 tuvo que exiliarse por razones políticas y desde 1974 tiene nacionalidad española. Ha recibido numerosos premios, el último obtenido en 2008 por su novela *Playstation*.

## Alfredo Cahn y Stefan Zweig

Alfredo Cahn nació en Zürich en 1902. En esta ciudad transcurrió su infancia y adolescencia. Como él mismo cuenta,<sup>5</sup> a los 16 años, un poco antes de recibirse de bachiller, había comenzado a escribir una novela autobiográfica. Ya tenía los tres primeros capítulos cuando decidió y consiguió que los referentes literarios de su ciudad la leyeran y juzgaran. Al parecer, el precoz escritor protagonizó una polémica con uno de sus jueces por defender la conjunción “Y” con la que comenzaba su relato. Una señora la había tachado con rojo aduciendo que parecía que la novela “empezara en el medio”. Esa capitular “Y” fue discutida por un par de horas, debía ser defendida, pues era para el joven creador la forma que significaba que a los personajes ya les habían sucedido mil cosas previas a las que la novela narra. Como no se lo podía hacer renegar de su empeñada apología de la “Y”, su profesor de Literatura<sup>6</sup> propuso que el famoso escritor Stefan Zweig dirimiera el pleito: “en el fondo me sentí inmensamente orgulloso porque se copulaba mi afán con la consagración del autor de *Jeremías*” (Cahn, 1966:118). En efecto, Zweig ya era un reconocido escritor con sus 36 años, y se encontraba en Zürich preparando el estreno de su drama *Jeremías*, que tuvo lugar en el Stadttheater el 28 de febrero de 1918.

---

<sup>5</sup> Cahn, Alfredo. “Stefan Zweig, amigo y autor”. En: *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba* 7 (1966), pp. 111-127.

<sup>6</sup> *Ahora Periódico Ilustrado*. Año VIII. Nº 703, 17 de marzo de 1942. Hay entre la versión de esta entrevista y la conferencia de 1956 (Cahn, 1966) algunas diferencias notables. Aquí habla también de una presentación formal y entrevista con el autor “en no sé qué lugar íntimo de Zürich”.

Para asombro del joven, luego de unos días el famoso escritor no solo recibió al portador del manuscrito y resolvió el litigio a su favor desagraviando la “Y”, sino que también cuando se enteró de que el promotor de la polémica era apenas un chico de 16 años, “dicen que dijo: ‘Para defender a esa edad una Y, hay que ser un escritor nato’”. Solo podemos vislumbrar por el tono apasionado del relato de Cahn lo que estas palabras significaron para un joven con aspiraciones literarias. Más aún, la noche del estreno del *Jeremías*, Alfredo Cahn fue invitado a sentarse en una mesa del Café Odeón junto a Zweig, Thomas Mann, Romain Rolland, Frans Masereel, Leonard Frank y Hermann Hesse. En este momento, Cahn asegura que si bien hacía el papel del joven “advenedizo” se sintió “el más feliz de los mortales”, porque en ese mismo momento Stefan Zweig lo introdujo en el gran mundo de las letras y fue así como comenzó su amistad.

Es posible que justamente este estímulo lo llevara más adelante a ingresar a la Universidad de Zúrich, donde inició la carrera de Germanística, la que muy pronto interrumpió para trasladarse a Barcelona en 1921, apenas tres años después de su encuentro con Zweig y las letras. Una vez “familiarizado con el español”, desde allí y “sin pensarlo mucho” –como él dice–, le escribió una carta a Zweig para pedirle la autorización para traducir su drama *Jeremías*. Un nuevo y sorprendente *Wendepunkt* en su vida se produjo cuando casi a vuelta de correo recibió no solo la autorización para traducir la obra, sino también la cesión de los derechos y honorarios que pudieran corresponderle como traductor.

Stefan Zweig significó para Alfredo Cahn no solo un estímulo para acercarse e ingresar al círculo de las letras, también fue el

primero que depositó su fe en él como traductor. Este fue, para Alfredo Cahn, el momento en que la confianza –literalmente ciega– y la generosidad de Stefan Zweig sellaron la amistad que signó tanto la relación autor-traductor, como la de maestro y discípulo. La amistad borró las asimetrías propias de la edad, la formación y la experiencia:

“se puede hablar justamente de amistad porque Zweig siempre pasaba por alto esa diferencia, porque siempre me estimulaba colocándome a una altura que no había alcanzado todavía, acercándome a su propia órbita”.  
(119)

En Barcelona el joven suizo encontró otra forma de amor en María Costa, quien con su madre y hermanas había decidido emigrar a la Argentina (Rohland, 1994:76). Fue esta la razón principal que llevó a Cahn a establecerse desde 1924 en Buenos Aires. Allí se casó con su novia española y probó diversos oficios sin perder de vista su proyecto de traducción surgido al calor de la amistad con Zweig. Por este motivo buscó relacionarse rápidamente con gente del mundo de la literatura para desarrollarse en él como colaborador en medios de prensa para recién más adelante hacerlo como traductor.<sup>7</sup>

En 1925 comienza la etapa argentina de la relación epistolar con Stefan Zweig. Las comunicaciones eventuales se intensificaron luego del ascenso del nazismo al poder en Alemania y más adelante, en 1934 y desde Londres. Las cartas de Zweig expresan un creciente interés por Latinoamérica,

---

<sup>7</sup> Según Regula Rohland (1994: 76-77), parece ser que su primer trabajo al respecto fue la reseña que publicó en el *Argentinisches Tageblatt* alrededor de 1926 acerca de la traducción de Augusto Bunge del *Fausto*, a la que reconoció como excelente.

proporcional al aprecio que siente por su interlocutor en Argentina, manifestado incluso en las fórmulas de encabezamiento de las cartas donde predominan “Lieber Herr Cahn” y “Lieber Alfredo Cahn”, intercaladas con el más íntimo “Lieber Freund”, y “Lieber Freund Cahn” de los últimos años.<sup>8</sup> Mientras tanto, el joven se ha ido consolidando como periodista redactor en diversos medios, ya antes de 1935 se ha iniciado como traductor<sup>9</sup> y en el medio también se ha hecho conocido por su apoyo a la causa de los inmigrantes germanoparlantes contra el nacionalsocialismo. El contacto que busca estrechar con los cada vez más numerosos exiliados alemanes o su participación en la creación del Colegio Pestalozzi, son solo una muestra de su actuación como la vida social y cultural.

En 1936 se produce el segundo encuentro personal entre autor-traductor a raíz del viaje de Stefan Zweig a la Argentina y con motivo de las reuniones del *Pen Club Internacional* en Buenos Aires. Durante su estancia, Stefan Zweig se convirtió, aunque no intervino en las sesiones del congreso, en una celebridad por su sola presencia (Vazquez, 2017). No obstante, visitó a su amigo y comió con él en su casa.

El tercer encuentro entre Zweig y su traductor se produjo en 1940. Alfredo Cahn no solo se ocupó de la organización de este segundo viaje que Stefan Zweig realizó a la Argentina con su

---

<sup>8</sup> pp. 55-56.

<sup>9</sup> Como por ejemplo la traducción del cuento “Conversación en un Salón de Té” de Paul Zech, traducido y publicado en *La Nación* el 25 de febrero de 1934. Rohland, 1994: 80.



segunda esposa, Lotte Altmann, sino que lo acompañó durante toda la gira.

Friederike Maria Zweig recuerda en la biografía de su esposo que este viaje, a pesar del agotamiento físico que significó, fue para el autor un enorme beneficio espiritual, que ayudó a evitar que Stefan Zweig se detuviera “en sus pensamientos y presagios torturadores” (326). Es que la estadía del escritor se había transformado en una “incesante apoteosis” (326).

“Me informó que había tenido que hablar con centenares de personas; que algunas mujeres habían llorado de alegría al verle; que los hoteles, los peluqueros, en fin, todo el mundo se negaba a recibir pago de él y que en los cinematógrafos se exhibieron cortas películas relacionadas con él”. (328)

En Buenos Aires, Córdoba, Santa Fe, Rosario y La Plata este escenario de multitudes atentas y seguidores afectuosos se repitió cada día sin excepción. Ya en el 2012 señalé en mi proyecto de tesis de doctorado el rol fundamental que Alfredo Cahn ejerció como intermediario cultural. En el caso particular de Stefan Zweig, se desarrolló a través de sus artículos periodísticos, que anticipaban las traducciones e iban favoreciendo la recepción de las obras. De alguna forma muy eficaz, Alfredo Cahn orientó durante más de dos décadas, sobre todo a partir de la de 1930 y desde la redacción de *La Nación*, *El Mundo* y *La Prensa* fundamentalmente, el humor y la empatía de los lectores hacia los personajes y narraciones de Zweig. Asimismo contribuyó a través de artículos, conferencias y luego desde la docencia universitaria a proyectar en escala aumentada la imagen de intelectual pacifista, humanista y europeísta de Stefan Zweig. Últimamente también Irene

Cáceres-Würsig (2015) ha indagado acerca de las razones del éxito manifiestamente arrollador de las obras de Zweig en el mundo de habla hispana. Entre sus conclusiones se encuentran amalgamadas razones literarias y existenciales, como el hecho de que sus obras fuesen en su mayoría biografías noveladas, género que una vez publicado se volvía inmediatamente *best-seller*; o que sus viajes y conferencias de políglota hayan reforzado el contacto con su público. Pero también encuentra como argumento esencial la contribución fundamental de Alfredo Cahn como traductor y mediador cultural para el conocimiento y la difusión de su obra en castellano. Estos argumentos refuerzan mi tesis original.

Se puede sostener a la luz de los testimonios escritos que para Alfredo Cahn este rol no fue ni impuesto ni fingido, tampoco fue motivado por el beneficio económico que podía reportarle el hecho de ser su traductor y representante comercial exclusivo en Sudamérica.<sup>10</sup> Fundamentalmente Alfredo Cahn se había ido convirtiendo en el **perfecto traductor** por el vínculo que lo unía al escritor, como expresó en su conferencia “Stefan Zweig, amigo y traductor” de 1956:

“si se tiene en cuenta que en el curso de diez años yo traduje doce libros de Zweig, y veintinueve en todo el tiempo que duró nuestra relación, que solo su muerte tronchó, se comprenderá que debe haber existido una **afinidad electiva** y una **singular penetración mutua**. A medida que conocía su obra y, a través de sus cartas, al hombre Zweig, pude formarme una idea acabada de su asombrosa identidad”. (120. El énfasis es mío)

---

<sup>10</sup> Desde 1940.

Para relacionar aún más los conceptos vertidos en mi introducción, Alfredo Cahn sostiene que ya después de la primera visita a Buenos Aires comprendió “que la **apasionada y sincera dedicación a la obra** tiene recompensas muy superiores al dinero y a los elogios críticos, que es **siembra de amor que recoge amor**” (124).

Para Alfredo Cahn **la traducción es un arte** más que un oficio, y esta verdad se revela porque –asegura– no basta solo con dominar dos idiomas: “su misión no es la de sustituir palabras, sino la de recrear, volver a producir su mensaje intrínseco, la personalísima subjetividad del autor” (LN). Y esto solo es posible si se conoce “el alma de la palabra”, que no debe buscarse en ella misma sino en quien la pronuncia o escribe” (ApdH, 199). Desde este punto de vista, para Alfredo Cahn una **traducción perfecta** sería aquella cuyo sentido –literal o no– recupera o **re-crea** en otro idioma lo más exactamente posible tanto la forma como el propósito del original. Para sostener estas reflexiones, el traductor toma como ejemplo su traducción casi automática de “El candelabro enterrado” de Stefan Zweig, que surgió como una obra de arte, a partir de un raptó de inspiración<sup>11</sup>: “mi traducción tiene hasta el mismo ritmo del original. Es que yo sentía a Zweig, y me era fácil identificarme con él y con su obra” (ApdH, 211).

“El traductor que no tenga presente todo esto, que no comprenda el misterioso y, sin embargo, inconfundible fluido de la palabra, que no trate de identificarse con el autor, que no perciba como propias las vibraciones del

---

<sup>11</sup> Este ejemplo está también en.... Y en ... Para lo contrario, el “no sentir al autor”, toma como ejemplo a Emil Ludwig.

alma del traducido, no puede ser nunca intérprete fiel de una obra". (LN)

No escasean las evidencias de esta verdadera unión espiritual en textos de Cahn; pero también terceros, contemporáneos o críticos posteriores observaron estos espíritus "congeniados". En su "Carta-Informe a Friederike Zweig", Cahn incluye la anécdota que, durante una cena en su casa, uno de los presentes le contó a Zweig que "en los círculos de escritores se lo llamaba con frecuencia Stefan Cahn o Alfredo Zweig, porque yo me identificaba con él de tal manera que difícilmente podría sostener una conversación literaria sin mencionarlo un par de veces" (188). Por otra parte, Bernardo Koremblit,<sup>12</sup> en una nota de su libro *Romain Rolland. Humanismo, combate y soledad* (1953, p. 154) señala la "poco común simbiosis" entre Stefan Zweig y Alfredo Cahn.

Pero también se puede observar por la correspondencia posterior a 1936, que Stefan Zweig encontró en el traductor Alfredo Cahn también a su confidente y amigo en los momentos más difíciles de su exilio.

***...aquí, bajo la Cruz del Sur, volví a empezar a creer y a sentir mi fervorosa esperanza***<sup>13</sup>

Esta frase que en *El Mundo de ayer* le dedica Zweig a la Argentina luego de su primera visita en 1936, cifra el misterio de su relación con el "traductor argentino", con quien a partir de esa fecha aproximadamente va estrechando vínculos

---

<sup>12</sup> Nicolás Dornheim (1989: 275) sugiere que Koremblit fue el primer crítico en señalar este hecho.

<sup>13</sup> *...so begann ich unter dem Kreuz des Südens wieder zu hoffen und zu glauben.* (286)

profesionales y de amistad que atestiguan la cercanía espiritual entre ambos. Stefan Zweig se ha ido desprendiendo de aquellos momentos, objetos, seres y ocupaciones que fortalecían su inquebrantable espíritu humanista. El autor precisa canalizar el sufrimiento durante la agonía de la paz y busca con avidez ese interlocutor con el que puede tratar no solo cuestiones comerciales y económicas, busca al traductor que ha sabido bucear en su interior, con el que comparte sus proyectos literarios, al hombre confidente a quien le comunica sus preocupaciones políticas y su angustia ante la situación de sus compañeros de desgracia.

Esta cercanía, sin embargo, habla solo de una porción del fenómeno simbiótico, de esta unión espiritual. Recorriendo la biografía que Friederike Zweig realizó de su esposo (y que también, por cierto, tradujo Alfredo Cahn) fui encontrando en la vida de Stefan Zweig situaciones análogas a las que atravesó la relación Cahn-Zweig.

En primer lugar, para Stefan Zweig la traducción era una forma de iniciación literaria, que ayudaba a los jóvenes a profundizar el conocimiento y manejo de la lengua.<sup>14</sup> Su propia experiencia

---

<sup>14</sup> No está de más aquí traer el episodio que Robert Schopflocher cuenta en *Weit und wo. Mein Leben zwischen drei Welten* (2010). Allí consigna justamente el recuerdo del encuentro con Zweig y Alfredo Cahn que tuvo lugar en noviembre de 1940. Allí Stefan Zweig lo trata con gran naturalidad y amabilidad, Schopflocher no puede creerlo. Cahn se lo ha presentado como un joven escritor y Zweig le brinda sus consejos:

„Er gab mir nämlich zu verstehen, dass man nicht alles, was einem so durch den Kopf geht, zu Papier bringen sollte. [...] Das Löschen des Überflüssigen hielt er offenkundig für nicht weniger wichtig als die Niederschrift des Textes. Ich sollte mich, nachdem ich nun einmal in Argentinien wohne und arbeite – er wies lächelnd auf Alfredo Cahn, der unserer Unterhaltung beiwohnte–,

le había enseñado que al intentar trasvasar de una lengua extranjera expresiones que oponen inconvenientes en la lengua materna, el traductor se veía obligado a luchar con las fuerzas expresivas del idioma materno y encontrar formas de decir que de otro modo no hubiera conocido.<sup>15</sup> Esta lucha con el idioma propio le proporcionó una fuente inagotable de placer estético, e incluso la justificación de su propia existencia (*El mundo de ayer*, 87) por ello es que la relación de Zweig con la traducción llegó a ser muy intensa.<sup>16</sup>

Hacia 1898 había descubierto por el “azar creador” al poeta belga Verhaeren. Zweig recuerda en su texto homónimo<sup>17</sup> que era tal la “inclinación mística” hacia ese poeta poco menos que desconocido, que habiendo probado “en ellos la fuerza poco flexible aún de mi verbo y –tenía entonces 17 años– escribí una carta al autor para recabar su permiso de publicar esas traducciones. La contestación afirmativa que conservo todavía, llegó procedente de París” (22-23).

Luego de unos años, Zweig llegó a trabar una fuerte amistad con Emile Verhaeren, aunque se vieron en unas pocas ocasiones. No obstante, F. Z. recuerda que el poeta en estos encuentros “le permitía **participar del genio**, compartiendo,

---

fleißig mit Übersetzungen abgeben. Mit solchen Fingerübungen habe er sich selbst jahrelang befasst, ohne dies je bereut zu haben”. (138)

<sup>15</sup> García Albero, 427.

<sup>16</sup> García Albero, 427: “Zweig promovió, prologó o tradujo más de cincuenta obras de autores europeos, sobre todo franceses (...) Pero la intención de Zweig iba más allá de la de dar a conocer a un autor extranjero en su país. Zweig concebía la labor traductora respecto a la obra de Verhaeren como una forma de vasallaje”. (*El mundo de ayer*, Cahn, 91)

<sup>17</sup> Zweig, Stefan. *Verhaeren*. Trad. Alfredo Cahn. Buenos Aires: Tor, 1944, pp. 22-23.

por decirlo así, su taller, mediante la traducción poética de sus obras” (28).

Friederike Zweig<sup>18</sup> también relata que a través de este proceso de aprendizaje, “trataba de conquistar los poetas y las artes, **con los que deseaba vivir completamente confundido**” (25). Para ello había encontrado el camino “de una manera devota”:

Trató de conquistar para el propio idioma a aquellos de sus ídolos que habían escrito sus obras en lenguas extranjeras. Esto le llevó a la **traducción poéticamente perfecta** de las obras de Verhaeren, que por cierto no quedó en zaga del original porque **admirando al hombre y al poeta** con rara exaltación, trabajó con toda la intensidad de que era capaz. Stefan Zweig se había compenetrado con la vida y la personalidad del maestro belga de tal manera, que podía identificarse con su obra, confundándose con ella cósmicamente, como de modo algo parecido lo expresa el himno de Verhaeren, “Anillos alrededor de mi casa”:

Porque al mundo que me rodea  
ya no lo puedo distinguir;  
yo mismo soy las hojas; las ramas oscuras,  
el suelo...

Deseé incluir en mi ponencia, y a modo de conclusión, este fragmento de poema doblemente traducido, primero por Zweig y luego por Cahn, porque, como en una cinta de Moebius, me imagino a Stefan Zweig, viendo en el joven Cahn

---

<sup>18</sup> Zweig, Friederike María. *Stefan Zweig. Una biografía de su vida y de su obra*. Trad. Alfredo Cahn. 1º. Buenos Aires: Claridad, 1946.

el reflejo de sí mismo, y a Alfredo Cahn, traduciendo una biografía de Zweig y verse allí enmarañado cortazarianamente en esta experiencia del joven poeta que deseaba apropiarse del alma de las palabras.

## Bibliografía

CÁCERES WÜRSIG, I., "Stefan Zweig y Alfredo Cahn: la influencia de la Primera Guerra Mundial en el binomio autor-traductor", Ene. 2015. [[https://www.researchgate.net/publication/311983727\\_Stefan\\_Zweig\\_y\\_Alfredo\\_Cahn\\_la\\_influencia\\_de\\_la\\_Primer\\_Guerra\\_Mundial\\_en\\_el\\_binomio\\_autor-traductor](https://www.researchgate.net/publication/311983727_Stefan_Zweig_y_Alfredo_Cahn_la_influencia_de_la_Primer_Guerra_Mundial_en_el_binomio_autor-traductor)], 21 jun. 2019.

CAHN, A., "Stefan Zweig, amigo y autor". *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba* 7. (1966): pp. 111-127.

-----, "El arcano de la traducción". En su: *A partir de Heliand. Contribución a la historia de las Letras*. Córdoba: Ediciones Universitarias de Cultura General Universidad Nacional de Córdoba, 1964.

DORNHEIM, N., "Las letras alemanas en la revista porteña, Claridad". En: *Boletín de Literatura Comparada*. XIII-XV (1988-1990): pp. 265-277.

\_\_\_\_\_. "El epistolario argentino de Stefan Zweig. Cartas a Alfredo Cahn 1928-1942". En: *Actas del Coloquio Internacional 'Stefan Zweig y la literatura de exilio'*. Mendoza: Boletín de Literatura Comparada, 1994, pp. 51-72.

GARCÍA ALBERO, J, "Stefan Zweig, traductor". En: NAVARRETE, Fernando *et al.* (eds.). *La traducción: balance del pasado y retos del futuro*. Alicante: Universidad Alicante, 2008, pp. 421-430.

ROHLAND, R., "Proyecto político de un traductor. Alfredo Cahn a comienzos de los años 30". En: *Actas del Coloquio Internacional 'Stefan Zweig y la literatura de exilio'*. Mendoza: Boletín de Literatura Comparada, 1994, pp. 73-103.

SCHOPFLOCHER, R., *Weit von wo. Mein Leben zwischen drei Welten. Mit 30 Abbildungen*. München: LangenMüller, 2010, pp. 136-141.

VAZQUEZ, M., "Hacia una poética de la traducción en Alfredo Cahn". Artículo inédito. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2014.



MARÍA ESTER VAZQUEZ

ZWEIG, F. M., *Stefan Zweig. Una biografía del hombre y su obra*. Trad. Alfredo Cahn. Buenos Aires: Claridad, 1946.

ZWEIG, S., *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1977.

-----, "El arcano de la creación artística". *Los creadores*. Trad. Alfredo Cahn. Buenos Aires: Tor, 1942, pp. 21-73

-----, *El mundo de ayer. Autobiografía*. Trad. Alfredo Cahn. Buenos Aires: Claridad, 1953.

-----, *Émile Verhaeren*. Trad. Alfredo Cahn. Buenos Aires: Tor, 1944.

# AUTOBIOGRAFÍA Y VIAJE EN G. GRASS Y J. GOYTISOLO

## Autobiographie und Reise in Günter Grass und Juan Goytisolo

**Zaida Leila Daruich**

Facultad de Ciencias Humanas  
Universidad Nacional de San Luis  
zaidaldaruich@gmail.com

### **Resumen**

En una conversación de 1997 entre los escritores Juan Goytisolo y Günter Grass (Diálogo sobre la desmemoria y los tabúes), el escritor español asegura haber leído al escritor alemán. Cuando Grass fue repudiado por haber confesado en su obra *Pelando la cebolla* (2006) que en su juventud había integrado las SS, organización militar y de seguridad al servicio de Hitler, el español fue uno de sus más acérrimos defensores. Pero no sólo por lo anteriormente señalado se pueden encontrar afinidades. Entre otras semejanzas, los dos escritores nacieron y

murieron en fechas muy cercanas; vivieron las consecuencias de regímenes dictatoriales y de posguerra (Hitler y la Segunda Guerra Mundial, Franco y la guerra civil española); recobraron la figura de Cervantes en sus discursos; Grass en *Discurso de la pérdida* (1992) y en la novela *Grimms Wörter* (2010) y Goytisolo al recibir el Premio Cervantes en 2014 concuerdan en que su verdadera patria es su lengua; el nomadismo determinó sus vidas y lo representaron en sus obras: Grass en su permanencia en diversas ciudades y países (Danzig, París, la isla de Møn, Düsseldorf, Berlín y Lübeck) y al retomar la figura de los gitanos en su novela *Encuentro en Telgte* (1979), por ejemplo; Goytisolo en sus novelas autobiográficas y libros de viaje. Se propone detectar y analizar semejanzas y diferencias en la escritura autobiográfica y la recurrencia al tópico del viaje en dos obras de estos autores: *Coto vedado* (1985) y *Pelando la cebolla* (2006).

**Palabras clave:** literatura comparada; España; Alemania; autobiografía; viaje.

## Zusammenfassung

In einem Gespräch zwischen den Schriftstellern Juan Goytisolo und Günter Grass (Gespräch über Vergessen und Tabus) im Jahr 1997 erklärt der spanische Schriftsteller, dass er den deutschen Schriftsteller gelesen habe. Als Grass verstoßen wurde, weil er in seinem Werk *Beim Häuten der Zwiebel* (2006) gestand, dass er in seiner Jugend die SS-, Militär- und Sicherheitsorganisation in Hitlers Dienste integriert hatte, war der Spanier einer seiner stärksten Verteidiger. Aber nicht nur wegen der oben genannten können Sie Affinitäten finden. Unter anderem wurden die beiden Schriftsteller geboren und starben an nahe

gelegenen Daten; sie erlebten die Folgen diktatorischer und Nachkriegsregime (Hitler und Zweiter Weltkrieg, Franco und der spanische Bürgerkrieg); sie nahmen die Figur von Cervantes in seinen Reden wieder auf.; Grass in Rede vom Verlust (1992) und der Roman Grimms Wörter (2010) sowie Goytisolo, als er 2014 den Cervantes-Preis erhielt, stimmen darin überein, dass seine wahre Heimat seine Sprache ist; der Nomadismus bestimmte das Leben und Werk der Autoren: Grass bei seinem Aufenthalt in verschiedenen Städten und Ländern (Danzig, Paris, auf der Insel Møn, Düsseldorf, Berlin und Lübeck 1979) zum Beispiel; Goytisolo in seinen autobiografischen Romanen und Reisebüchern. Es wird vorgeschlagen, Ähnlichkeiten und Unterschiede im autobiografischen Schreiben und die Wiederholung des Themas der Reise in zwei Werken dieser Autoren festzustellen und zu analysieren: *Jagdverbot* (1985) und *Beim Häuten der Zwiebel* (2006).

**Schlüsselwörter:** Komparatistik; Spanien; Deutschland; Autobiographie; Reisen.

El autor español Juan Goytisolo (1931-2017) asegura que leyó a Günter Grass (1927-2015) en un diálogo que sostuvo con éste en 1997 (Goytisolo, 1997). Luego, en la época más crítica del autor alemán (el repudio que recibió por haber confesado en su obra *Beim Häuten der Zwiebel* de 2006 que en su juventud había integrado las SS, Schutzstaffel- Escuadras de protección-, organización militar y de seguridad al servicio de Hitler) el español será uno de sus más acérrimos defensores. Cuando murió Goytisolo, el diario germano *Die Welt* lo recordó como alguien que fue para España lo que Grass había sido para Alemania: “una voz fundamentalmente crítica que se convirtió

en una autoridad durante décadas.” (Krause, 2017) Pero no sólo por lo anteriormente señalado se pueden encontrar afinidades. Los dos autores nacieron y murieron en fechas muy cercanas; vivieron las consecuencias de regímenes dictatoriales y de posguerra (Hitler, la Segunda Guerra Mundial, Franco y la guerra civil española); recobraron la figura de Cervantes en sus discursos y, a partir de éste, el Siglo de Oro español (Diálogo sobre la desmemoria); y el nomadismo determinó sus vidas y lo representaron en sus obras: Grass en su permanencia en diversas ciudades y países (Danzig-ciudad que al finalizar la Segunda Guerra recuperó su nombre polaco-, Francia, la isla de Møn -en Dinamarca-, Düsseldorf, Berlín y Lübeck -en Alemania-) y al retomar la figura de los gitanos en *Encuentro en Telgte* (1979), por ejemplo; Goytisolo en su afirmación en *Coto vedado* “Castellano en Cataluña, afrancesado en España, español en Francia, latino en Norteamérica, nesrani en Marruecos y moro en todas partes, y no tardaría en volverme a consecuencia de mi nomadeo y viajes en ese raro espécimen de escritor” (Goytisolo, J., 1985: 38) y en sus novelas y libros de viaje. Ambos autores concuerdan en que su verdadera patria es su lengua: Grass lo afirma en el *Discurso de la pérdida* (1992) y lo confirma en la novela *Grimms Wörter* (2010) y Goytisolo lo manifestará al recibir el Premio Cervantes en 2014.

Luego de evaluar algunas coincidencias entre estos autores, comprobar que no han sido estudiados comparativamente y buscar un tema general que los identifique –y que esté atravesado por algunos temas particulares ya analizados individualmente por la crítica, a saber, la recurrencia a determinados motivos, la autobiografía, la memoria, el viaje, entre otros- se optó por la relevancia de la escritura

autobiográfica y cómo se vincula esta con los significativos viajes que realizaron ambos autores durante sus existencias.

Goytisolo declara que el escritor tiene la obligación de recordar lo suprimido por su nación. Diferencia la amnesia, el “memoricidio” estatal y la intelectualidad complaciente, de la ética individual y la escritura sin mandato, representada, según su criterio, por su colega alemán Günter Grass. Además, la memoria no sólo debe ser un compromiso literario, sino que tiene que manifestarse en la esencia misma del lenguaje. Las palabras adquieren cuerpo y conciben tiempo (se desarrollan). En ellas, el recuerdo se convierte en un paliativo ya que el hombre se distingue de otras especies por su negativa a perder lo que tuvo alguna vez: a diferencia de los árboles que tienen raíces y no se mueven de sitio, los homínidos tenemos pies y podemos caminar. Esto, según Goytisolo, transforma al autor en un eterno viajero tanto en el plano físico como en el cultural y moral (Osorio, 2015).

El problema surge a partir de la representación del tiempo y los elementos vinculados con él: los motivos, el nomadismo y el lenguaje. Entonces se llega a las siguientes preguntas: ¿Existen motivos que se relacionan con la recuperación del tiempo y el espacio (nomadismo) en las novelas autobiográficas de estos dos autores?, ¿funcionan de la misma forma?

Se analizará comparativamente el modo en que recobran en sus obras personajes y algunos motivos recurrentes similares (la importancia de la madre, los viajes, el sentimiento de orfandad, la fotografía, Francia y la utilización de personas gramaticales diferentes, entre otros) y disímiles (algunos

personajes barrocos, el ámbar e Italia para Grass; las reuniones literarias, el hacha y Marruecos para Goytisolo).

El corpus, en esta ocasión, está integrado por dos novelas propiamente autobiográficas: *Coto vedado* (1985) y *Pelando la cebolla* (2006). Desde la década del '70 en adelante, en sendas escrituras se origina una renovación: Grass culmina su trilogía de Danzig con su obra *Años de perro* (1963). *Anestesia local* de 1969 funciona como transición entre un estilo de novela que recurría a la picaresca y uno nuevo, en el que empieza a asomar la autobiografía (*Del diario de un caracol*, 1972); y la novela *Señas de identidad* (1966) de Goytisolo dividirá su itinerario literario en dos etapas:

Afirma el crítico Jordi Gracia:

Entre *Fin de fiesta* (1962) y *Reivindicación del conde don Julián* de 1970 (...) tiene lugar un giro copernicano en la estética literaria de Goytisolo y, de modo específico, en su concepción de la novela (...) *Don Julián* (...) radicaliza la lógica (...) de *Señas de identidad*, pues ahora el narrador (...) observa desde Tanger la tierra española con un profundo rencor. (Gracia, 2011: 564)

*Coto vedado* significa sin ataduras, sin privaciones, en este caso, liberar el recuerdo. No alejado a esta acepción es el título del escritor alemán: *Beim Häuten der Zwiebel* (Desde las pieles de la cebolla), expresión que sugiere desnudar el alma y narrar sin tapujos. Si bien la obra de Goytisolo es de 1985, Grass en la década del '80 ya se encontraba experimentando un género limítrofe entre la novela y la autobiografía, por ejemplo, *Partos mentales* (1982) y *Sacar la lengua* (1987), donde comenta sus viajes por la India.

En cuanto a la estructura de la novela autobiográfica, Silvia Molloy sostiene: “Colocado precisamente al comienzo... el primer recuerdo constituye una especie de epígrafe, una autocita que, si bien no resume la esencia de lo que va a seguir, sí apunta en esa dirección” (Molloy, 1996: 257)

Goytisolo comienza con una cita de René Char en francés: “La lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil” (La lucidez es la lesión más cercana al sol). Lúcido será el autor en su recuperación del pasado, etapa que seguirá abrumándolo en el futuro. Luego introduce cartas de su abuelo. En esta primera instancia, recurre a la fotografía: “Pero estoy anticipando una lectura realizada muchos años más tarde. En las vacaciones (...) el pasado glorioso de la familia paterna se cifraba ante todo en las fotografías atabacadas, un tanto desvaídas que daban testimonio de su magnificante esplendor.” (Goytisolo, 1985: 13-14) Nuevamente se puede señalar esa postergación en el análisis de los acontecimientos vividos, algo que también se percibe en la antigüedad de las imágenes. Al recorrer la obra vamos encontrando secciones en cursiva, reflexiones del autor sobre lo que va narrando. Lo cierto es que la obra posee dos capítulos sin título, pero sí anteceditos por un epígrafe en francés: el primero formulado anteriormente, el segundo de Montaigne: “y hay más diferencias entre nosotros y nosotros mismos que entre nosotros y los otros” (et existe autant de différence de nous à nous-mêmes que de nous à l’autrui). En este caso, Goytisolo advierte el desdoblamiento de su personalidad, voluble en el devenir. La obra contiene divisiones referidas al desarrollo de la historia: su infancia, sus primeros años en familia, la muerte de su madre, su viaje a Madrid, el conocimiento de Monique.



La obra de Grass también comienza con un epígrafe, pero esta vez propio “A todos aquellos de los que he aprendido” (Allen gewidmet, von denen ich lernte). Se descubrirá en su novela el legado de obras literarias, maestros, amigos, filósofos y artistas plásticos. Su obra sí está dividida en once capítulos titulados: “Las pieles bajo la cebolla”, “De cómo aprendí a conocer el miedo”, “Aire berlinés”, etc. Grass afirma, haciendo referencia al recuerdo, “hay que descifrar esos garabatos (...) la trampa (parte más resistente del recuerdo) escrita, suena verosímil y se jacta de detalles que quieren ser fotográficamente exactos...” (Grass, 2008: 13) Es decir: inicia su obra teniendo en cuenta las imágenes: “Yo vivía en imágenes” asegura más adelante (Grass, 2008: 17). Pero seguidamente, como Goytisolo, (y como ya lo había hecho en *El tambor de hojalata*) acude directamente a la fotografía para captar más fehacientemente el pasado: “¿qué quiere decir que me veo en la biblioteca municipal?... puedo, con ayuda de las escasas fotos que mi madre, después de la guerra, se llevó al Oeste, trazar otro retrato de aquel chico que crecía” (Grass, 2008: 57) Además, la fotografía da cuenta de su casa familiar: “El hogar se encontraba en las proximidades del mar. De ello da testimonio una foto que mi madre salvó, en el álbum familiar, de la guerra y la expulsión. Sobre la arena clara... hermano y hermana están sentados juntos.” (Grass, 2008: 124)

Si bien los dos autores intercalan primera y tercera persona para describir el pasado, se observa una diferencia: Goytisolo utiliza la fotografía para crear la genealogía de su numerosa familia, con dos ramas, una catalana, proveniente de la madre y otra española, procedente del padre. Grass también hace referencia al origen cachubo (región étnica del norte de Polonia) de su madre. Pero Grass, a diferencia de Goytisolo,

rompe con la genealogía y se centra en su propia imagen y experiencia en el seno familiar. Asimismo, el autor alemán adapta su historia a un motivo (Motiv según su estudioso Dieter Stolz): la cebolla, haciendo referencia a sus capas, donde va encontrando sus recuerdos; e introduce otro símbolo: el ámbar (resina que puede hallarse a lo largo de las playas del mar Báltico): “El ámbar finge recordar más de lo que puede gustarnos. Conserva lo que debería estar hace tiempo... eliminado. Él... no olvida nada” (Grass, 2008: 78)

A diferencia de este símbolo que contiene el pasado en estado latente y simultanea dos etapas de la vida, Goytisolo, marcando una diferencia entre su pasado y su presente, hace referencia a un objeto cortante hallado en el desván, repleto de bártulos, que solía ser su refugio en su niñez: “cogiste el hacha de la leñera... y procediste a destrozar su contenido con entusiasmo feroz (...) piensas hoy, sino en el acto fundacional... de la escritura adulta... deseo abismal de venganza contra un universo mal hecho.” (Goytisolo, 2008: 67)

En este caso, la concepción sobre la ficción que tienen los dos autores resulta relevante.

Grass dice en una entrevista con Nicole Casanova: “¡Miento! Mi madre se dio cuenta muy pronto de que yo, de niño, mentía (...) Tengo inclinación a la ficción, a la narración, a la invención, a todas las formas del cuento.” (Casanova, 1980: 15). Goytisolo reconoce en *Coto vedado*: “Una mitomanía precoz, sin duda compensatoria, se convertiría así durante algún tiempo, en uno de los rasgos primordiales de mi carácter.” (Goytisolo, 1985: 90)

Sin embargo, Grass sigue apelando a la maleabilidad del pasado en el ámbar y a variar la verdad, por ejemplo siendo personajes de libros: “Siempre quise ser otro y estar en otro lugar; ser aquel Baldanders (Prontootro)” (Grass, 2008: 44, aludiendo a un personaje de El aventurero Simplicísimo, obra de Grimmelshausen). En cambio, Goytisolo tiene como objetivo acercarse cada vez más a la realidad:

Recuerdas (...) aquel Juan Goytisolo repentinamente avergonzado de su papel, del abismo insalvable abierto de pronto entre la realidad y las palabras (...) entre tú y tu personaje se había instalado el recelo, y, según verificas ahora... un afán de autenticidad. (Goytisolo, 1985: 140)

Incluso asemeja al recuerdo con un sueño que no quiere manipular: “como los sueños contados en el momento de despertarse a fin de que no se borren de la memoria se modifican... así la fidelidad de la impresión que evocas exige una dosis prudencial de recelo” (Goytisolo, 1985: 152)

Goytisolo aspira a sincerarse y a contar su verdad. Grass no escapa del papel lúdico en la narración de los hechos.

En cuanto al viaje como premisa, hay una coincidencia con lo afirmado por Silvia Molloy:

El viaje del autobiógrafo por lo general va más allá del traslado de la provincia a la capital (...) Para el escritor (...) el alejamiento del lugar de origen... parece exigir... la creación de un *lugar común* estable para la rememoración. La forma más frecuente que adopta ese lugar común es... la casa familiar. (Molloy, 1996: 224-225)

El primer viaje en Grass está vinculado con la guerra y el llamamiento a filas: “Porque sólo ahora se convierte en

realidad lo que durante mucho tiempo se quiso reprimir: el llamamiento a filas...” (Grass, 2008: 125). “El tren salió de la estación de Danzig, dejó Langfuhr atrás y se dirigió hacia Berlín” (...) Y surge el rencor contra su padre “Quiso llevar sin falta mi maleta de cartón. Él, a quien yo... echaba toda la culpa (...) él, mi padre, al que nunca me acerqué con cariño y con demasiada frecuencia sólo para pelearme...” (Grass, 2008: 127)

Y asemeja irónicamente su primer viaje infantil con el segundo viaje donde se alistaría como soldado:

Durante mi trayecto a Berlín, ¿me habrá venido el recuerdo de mi primer viaje en esa dirección, reduciéndome así a la condición de niño? (...) Siendo todavía alumno de primaria, un tren de transporte del llamado “Envío de niños al campo” me llevó a Renania (...) Mi segundo viaje hacia el Oeste sólo cínicamente hubiera podido considerarse un envío de niños. (Grass, 2008: 132-133)

Goytisoló recuerda su casa de Pablo Alcover y las últimas imágenes que tiene de ella, utilizando el término “instantáneas” (otro vocablo vinculado a la fotografía): “setos de tuyas, rosales silvestres... un viejo leyendo o dormitando a la sombra del limonero (...) Cauto proceso de deterioro (...) Imágenes, sonidos, impresiones de mis últimos años en Pablo Alcover...” (Goytisoló, 1985: 126-128)

La casa familiar, Danzig para Grass y Barcelona para Goytisoló, como ámbitos y ciudades marginales en relación a las capitales europeas, y arrasadas por la guerra, funcionan como puntos de partida de sus itinerarios. La experiencia de la guerra aparece con importancia en los dos. En Goytisoló, desde su infancia, todavía unido a su familia, en relación a la miseria en la que les

toca vivir y a la muerte de su madre; en Grass con un desarrollo más solitario, al ir a Berlín, en carne propia, en el ejército y después, al igual que el español, al descubrir lo que ha quedado de su ciudad. Pero también hay una diferencia en cuanto a sus primeros viajes: Grass lo hace por obligación (la escuela o la guerra), Goytisolo lo hace deliberadamente, al no encontrar su lugar en su ciudad.

La figura de la madre, también adquiere notabilidad en la obra de ambos autores. Dice Molloy sobre Vasconcelos: “La figura materna domina explícitamente (su) proyecto autobiográfico además de constituir una importante presencia, cumple a las claras una función decisiva como proveedora de vitalidad, de identidad, de cultura y, de manera muy particular, de memoria” (Molloy, 1996: 254)

Y el viaje en Grass aparece vinculado a la madre: “Nada parecía gustarle más a mi madre que ser alimentada con mis espaciosas promesas: “... y entonces iremos de Roma a Nápoles...” (Grass, 2008: 64) Ella lo llama “su pequeño Peer Gynt” (aludiendo al inquieto personaje de Ibsen).

También en Goytisolo, la figura de la madre, sea en una metáfora de la escritura, en su vida o en su obra, surge en el recuerdo: “Como la madre frustrada que después de un aborto involuntario busca con impaciencia... la forma y ocasión apropiadas a lograr un nuevo embarazo, sentir aflorar bruscamente... la violenta pulsión de la escritura tras largos meses de esterilidad.” (Goytisolo, 1985: 28-29)

Goytisolo recuerda la sensibilidad de su madre (y la diferencia, a su vez, de su padre):

Con una mayor preocupación por el mundo de la cultura, se había adaptado sin dificultades aparentes a vivir con un hombre cuyos intereses intelectuales y ambiciones divergían notablemente de los suyos (...) Cuando a mis diecinueve o veinte años empecé a recorrer... el lote de libros... que integraban su biblioteca... y la nómina de autores –Proust, Gide, Ibsen, Anouilh –me revelaron el alcance de una pasión que, a su vez, influiría decisivamente en mi vida. (Goytisoló, 1985: 51-52)

En el caso del viaje, es el tío paterno (Leopoldo) quien influye en Goytisoló: “Su pasión, compartida conmigo, por la geografía cuajó en seguida en largas y provechosas conversaciones sobre lugares y territorios que ninguno de los dos habíamos visto nunca.” (Goytisoló, 1985: 113)

El conocimiento geográfico tiene importancia para los dos autores, como una evasión de sus atormentados territorios de origen. Dice Goytisoló “Al partir de Barcelona lo hacía con la certeza de iniciar una nueva etapa de mi vida: la ciudad en la que había nacido y crecido se divisaba apenas en escorzo.” Convertirá a Madrid “en una especie de paraíso” (Goytisoló, 1985: 180-181) Otra vez utiliza la imagen para hacer referencia al recuerdo: “un escorzo”, es decir “un esbozo” de lo que fue su ciudad. En Grass, será el arte y el amor (no sólo por su madre) los que lo lleven a Italia: “Siguiendo el antiguo instinto alemán, me sentí atraído, como en otro tiempo los teutones... por Italia... Otro acicate para superar los Alpes era una herida (...) Ella, Annerose, se dedicaba igual que yo a aprender escultura” (Grass, 2008: 382)

París adquirirá importancia para los dos autores como capital cultural. Dice Goytisoló: “La idea de viajar a París fue cobrando

consistencia conforme adelantaba en la novela: a fin de apercibirme para aquella primera y tímida tentativa de evasión, me lancé a fondo al estudio y ejercicio del francés” (Goytisolo, 1985: 197) Y Grass “En París comencé, aunque sólo como de pasada y bajo cuerda, a ensayar decisiones partidistas, es decir, en el curso de conversaciones de café, con Katz o sin él, a plantear mis propios puntos de vista.” (Grass, 2008: 410)

La disgregación identitaria se observa en los dos autores. Goytisolo utiliza la segunda persona: “Viladrau, al que no has vuelto ni volverás jamás, expulsado por siempre de tus fantasías oníricas...” (Goytisolo, 1985: 85). Grass empieza su novela: “Lo mismo hoy que hace tiempo, sigue existiendo la tentación de disfrazarme de tercera persona.” (Grass, 2008: 11) La memoria y el recuerdo también aparecen diferenciados en los dos autores: dice Goytisolo “¿Es función de la memoria involuntaria conservar las impresiones soterradas que el mecanismo del recuerdo destruye?” (Goytisolo, 1985: 152) y Grass afirma “Lo que queda se le graba (a la memoria), aparece sin que lo llamen... El recuerdo da con frecuencia información sólo vaga y discrecionalmente interpretable.” (Grass, 2008: 198) La memoria surge de modo involuntario, es un bastión imponderable e inalterable, frente al recuerdo, que posee mecanismos, es manipulable e interpretable.

Los dos escritores narran como personajes y autores, en segunda, tercera y primera persona. El sentimiento de orfandad es recurrente: describen un alejamiento y un recelo del seno familiar. Los dos resuelven viajes en los que reconocen sus identidades: Madrid, París, Andalucía y Marruecos (Goytisolo, 1985: 276) serán relevantes para

Goytisoló, lugares en los que conoce a colegas escritores, entabla otros vínculos, se reencuentra con su propia identidad. Grass viajará a París también, luego a Italia, Dinamarca y al norte de Alemania (Lübeck), donde se instalará finalmente. En este recorrido por las obras de los autores se pueden observar, a veces, concepciones similares representadas con otras palabras o motivos. Pero se puede plantear una discrepancia en el afán testimonial: Grass continúa unido a la ficción, a diferencia de Goytisoló quien busca documentar su memoria del modo más objetivo posible. Pero ninguno de los dos escapa al regodeo lingüístico: parafrasean a otros autores, analizan los territorios en los que se instalan y crean diferentes símbolos y metáforas que los conducen a ese pasado inolvidable.

## Bibliografía

- CASANOVA, N., *Conversaciones con Günter Grass*. Barcelona: Gedisa, 1980.
- GRACIA, JORDI Y RÓDENAS, D., *Historia de la literatura española 1939-2010*. España: Crítica, 2011.
- GOYTISOLO, Juan, *Coto vedado*. Madrid: Seix Barral, 1985.
- , *Diálogo sobre la desmemoria y los tabúes*, 6 de noviembre de 1997. [[https://www.ddooss.org/articulos/textos/Goytisoló\\_Grass.htm](https://www.ddooss.org/articulos/textos/Goytisoló_Grass.htm)], 17 jun. 2019.
- GRASS, Günter, *Pelando la cebolla*. Barcelona: Punto de lectura, 2008.
- , *Beim Häuten der Zwiebel*. Göttingen: Steidl, 2006.
- KRAUSE, Tilman, *Spaniens größter Dichter lebte lieber in Marokko*. 6 jun. 2017, [<https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article165284883/Spaniens-groesster-Dichter-lebte-lieber-in-Marokko.html>], 17 jun. 2019.
- MOLLOY, Sylvia, *Acto de presencia*. Fondo de cultura económica: México, 1996.



OSORIO, A. y MÁRQUEZ CRISTO, G., *Contra tu propia lengua. Entrevista con el escritor español Juan Goytisolo*, 12 de agosto de 2015. [<https://critica.cl/entrevistas/contra-tu-propia-lengua-entrevista-con-juan-goytisolo>], 17 jun. 2019.

STOLZ, D., „Ansatzpunkt, Methode und Zielperspektive“. En su: *Vom privaten Motivkomplex zum poetischen Weltentwurf. Konstanten und Entwicklungen im literarischen Werk von Günter Grass*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1994, pp. 17-22.

# CONTRABANDOS Y BRISURAS. LÉONCE LUPETTE: UNA VOZ PARTE DE MUCHAS LENGUAS

Schmuggel und Brisüren. Léonce Lupette:  
eine Stimme aus vielen Sprachen

**Micaela van Muylem**

Facultad de Lenguas

Universidad Nacional de Córdoba

[micaela.van@unc.edu.ar](mailto:micaela.van@unc.edu.ar)

## Resumen

El francoalemán Léonce Lupette se ha radicado desde hace unos años en Argentina, en donde escribe en diferentes lenguas y para diferentes espacios: el papel, la escena, la calle. Su poesía se lee en libros, se oye en la calle y se encuentra en las redes, se trata de una búsqueda de una materialidad que va más allá una lengua nacional. En sus textos, el alemán se ve invadido por el español, francés, guaraní, no solo a través de una presencia de elementos extranjeros, sino extranjerizando la grafía, estableciendo parentescos desde lo visual y sonoro en sucesivos desplazamientos lingüísticos y territoriales. En el presente trabajo intentaremos vislumbrar la problemática lingüístico-literaria dentro de dinámicas de identificación que propone, sostenemos, una comunidad desde la

inespecificidad. Proponemos entender su propuesta como sugiere Giorgio Agamben, contraponiendo la inefabilidad del individuo a la inteligibilidad del universal. “Pues lo inteligible (...) no es ni el universal ni el individuo en cuanto comprendido en una serie, sino la singularidad en cuanto singularidad cualsea” (1996: 18). Nos serviremos asimismo de la propuesta de Pablo Gasparini, para pensar este “desmadre” de las lenguas como un espacio de goce de la palabra (2010 y 2013), en este caso, de la performance del poema, en oposición a la normalización inteligible de un discurso racional.

**Palabras clave:** poesía contemporánea; heterolingüismo; comunidad inesencial; prosa; performance.

## Zusammenfassung

Der deutsch-französische Léonce Lupette lebt seit einigen Jahren in Argentinien, wo er in verschiedenen Sprachen und für verschiedene Räumlichkeiten schreibt: Papier, Bühne, Straße. Seine Gedichte werden in Büchern gelesen, auf der Straße gehört und in Netzwerken gefunden, in einer Suche nach einer Materialität, die über eine Nationalsprache hinausgeht. In seinen Texten dringen ins Deutsche: das Spanische, Französische, Guarani, nicht nur durch die Anwesenheit fremder Elementen, sondern in der Verfremdung der Rechtschreibung, in Beziehungen es entstehen Bezüge zwischen Bild und Klang in aufeinanderfolgenden sprachlicher und territorialen Verschiebung. In diesem Beitrag wird versucht, die sprachlichen und literarischen Probleme in der Dynamik der Identität zu erkennen, in einer comunitá inessenziale (1990: 14). Mit Pablo Gasparini wird in Lupette ein „desmadre“ (Durcheinander) der Sprache erkannt, das gleichzeitig en als

Ort des Genusses (2010 und 2013) fungiert, in diesem Fall der Performativität des Gedichts, im Gegensatz zur verständlichen Normalisierung eines rationalen Diskurses.

**Schlüsselwörter:** Lyrik der Gegenwart; Heterolinguisismus; comunitá inessenziale; Prosa; Performance

Leónce Lupette (Göttingen, 1986) es un joven poeta franco-alemán radicado hace varios años en Argentina. En su vida, muy nómade, ha vivido en Túnez, en Paraguay, y continúa desplazándose mucho, tanto en el espacio como en la escritura. Lupette además traduce, traslada elementos de un territorio lingüístico a otro, usualmente, del castellano al alemán, pero, al igual que ocurre en su poesía, es difícil establecer un límite preciso entre lo propio y lo ajeno. Su poesía viaja de la calle Löbdergraben en Jena a una parada de colectivo en Berazategui sin un punto y una coma, viaja en el tiempo, desde la torre de Hölderlin, y sus silencios materializados en un verso hasta el presente globalizado y digital, adornado con gifs y un GPS. En el camino, pasa por la colonia española en territorio paraguayo, recrea conjuros de chamanes, hace un alto en Siria y la República Checa. En su escritura abundan los desplazamientos, exilios, retornos y tropiezos. Escribe en una y, a la vez, en múltiples lenguas. El alemán se ve invadido en cada verso por el español, francés, guaraní, no solo a través de una presencia de elementos extranjeros, sino extranjerizando la grafía y la sintaxis, estableciendo parentescos desde lo visual y sonoro en sucesivos desfasajes lingüísticos y territoriales. A su vez, la escritura es en y para diferentes espacios: el papel, la escena,

las redes, en una búsqueda de una materialidad que va más allá de las especificidades genéricas y lingüísticas.

En ese sentido proponemos leer con Myriam Suchet (2014) estos poemas como “textos heterolingües”, como collages de lenguas que funcionan como “espejos de aumento de la realidad”, dado que en esta contraposición de diferencias se expone “la heterogeneidad constitutiva” de las mismas (Suchet, 2014: 14), entendiendo cada lengua como el resultado de luchas de poder. Nos interesa mencionar también que Suchet destaca el potencial crítico de la literatura, diferente de la filosofía, por la “capacidad de crear cortes o fallos (coupes) en el universo de los discursos heredados para abrir un pasaje a lógicas inéditas o renovadas” (2014: 16) no desde una construcción sino desde la exposición del fenómeno. Lupette expone la migración y hace migrar y transformar las lenguas, cuyas fronteras son cada vez más porosas. Podríamos decir que, en ese sentido, y siguiendo también a Deleuze y Guattari (1978), en Lupette en el acto de convertirse en “nómada o inmigrante en la propia lengua” en este trabajo con lo heterolingüe funciona como gesto político que interrumpe un discurso monolingüe. Dice el autor, hablando de la traducción y de la escritura:

Das gefährliche Einspur-Schmalspurkonzept *Nationalsprache* (Natio[s]chmalsprech) wird tser'stört (...) verliert in der Praxis seinen Anspruch auf Gültigkeit (...) 'Di:zis nun auf plausible Weise in das Doyçi einzuşmugiln ist (m)eine harte Aufgabe, als Au'to:r wie als Ü:bir'zetser, sofern sich dies überhaupt trennin lässt. (Lupette, 2014:36)

No solo hay un deseo de desafiar la única vía de la “lengua nacional”, también observamos aquí ya el trabajo con la materialidad de la palabra escrita, un ejemplo de intervención gráfica de la prosa, de la dinámica de los medios de comunicación y las redes sociales. A la fluidez mediática se opone una materialidad de la palabra que genera una cesura en el flujo aparentemente natural de los discursos. La presencia de otras lenguas crea “cortes”, fallos, que, en el caso de Lupette, generan un “desmadre” de las lenguas (de la lengua materna —el alemán— y de la lengua paterna —el francés—, la lengua de la escritura, que es también el español, la lengua del otro, la que traduzco). Pero se trata de un desmadre gozoso (Gasparini, 2010), un espacio del placer de la palabra, de juego de la escritura y de la oralidad. Esta poesía es más que una mera confrontación con otras lenguas. Nos confronta, al leerla, al escucharla, al mirarla, con una sucesión de deslizamientos fónicos y semánticos, solapamientos sintácticos, entramados en que se desdibujan todos los límites posibles entre lenguas, significados y significantes. Hay una invitación a deslizarse con y por los sonidos y a detenerse en la grafía, a descubrir y realizar posibles recorridos individuales, singulares, propios, dentro y fuera del texto y de la lengua. Un goce en la lectura que implica dejar de leer, alzar la cabeza, diría Barthes, asomarse fuera del poema, salir, enajenar(se) en este flujo normalizado del discurso, aquí interrumpido:

### **Jena V**

Aus der aus dem Saale *hinaustritt* viel mehr als uralte Ver  
Wirung *en-ajenamiento Brisüre* in diesem zu vorgezeichne-  
ten Zess-pro-porzess die Pression ausgekannten Gekrises wo  
Akzi-  
wo Okzident aus dem Flussbett bretttert und brüsk aber

nehmet  
was aber und giebt gleich den Hieb harter Fügung und  
Rückstau  
am Zaun der die Route verändert von Halb oder Halab auf  
Straßen  
oder Strafen die zu sehr entlegen sind wo in die Ferne sich er-  
glänzen mattische Möglichkeitsräume für wen Löbdergraben  
Lobe da feige schlimm und zutiefst und erschüttert bestürzt  
seien  
Halte- und Anhaltspunkte vorhanden nicht zur Hand und  
kupfern  
schleicht durchs Ufer wild und hohl Disteln Distichen *hay dos*  
*klar umgrenzt nach seiner Sprache eine dieser rohen Massen*

(Lupette, 2019, la bastardilla es nuestra).

Aquí, como en el fragmento citado anteriormente en prosa, se interrumpe la lectura, se hace trastabillar al lector a través de los cortes, como dice Suchet, o de las brisuras. En la heráldica las brisuras son aquellas modificaciones que se introducen en el escudo de una familia para distinguir las ramas de la descendencia. El primogénito tiene derecho a llevar las armas idénticas a las de sus mayores, los demás hijos las deben modificar, en señal de respeto al heredero, y esto se denomina brisar los blasones. El heredero de quien ya lleva brisados los blasones puede (¿o debe?) continuar con esta misma brisura, y sus hermanos tienen que añadirle otras y así van multiplicándose infinitamente las variantes. El poeta Lupette hereda las lenguas, pero no mantiene la forma, su gesto brisa la lengua: la materna, la paterna, la herencia normalizada. El alemán se mezcla entonces con las demás lenguas, el francés, de la infancia, y con las adquiridas posteriormente: el castellano y el guaraní, con aquellas que se conocen menos, pero se han vivenciado: el turco, el checo, el neerlandés: en sucesivos excursos el poeta agrega elementos que roba e

introduce clandestinamente en el alemán, lengua bisada, intervenida con mercancía contrabandeada en forma de palabras, pero también de giros sintácticos y neologismos (prefijos, sufijos), de sonoridades y ritmos. El contrabando y la brisura se dan en todos los planos de la lengua, generando un desequilibrio, e impiden la lectura automatizada:

### Jena VI

Angewandt verbezeichn-et das jedesmalige Einige trennt  
Festes  
frei oder Freies fest-setzt aber weiß man nicht mehr von der  
der  
ivaciones der Ur-Teilung innigst Vereinigtens Pfade entfernter  
hin gleich Einschätzungslücken und Unbestimmtheitslücken  
und  
Fortziehen des sinnlichen Gehalts draußen donnerts in Beraza-  
tegui distich nichtich wirds wo paar Fichten ihr spekulativen  
Blätter durchsauen Dezember verschiedener Härte flucht ver-  
damnte Scheiße ver-sprich dich mir nicht wo zurücksticht dort  
darüber hinunter her Wechselbestimmung Thü oder Tü oder  
Vous  
oder Vos wo votiert wurde wo eine Jähe distichmich jain Janus  
und allemal jiny gebrochen sind aus dem Rahmen des  
brüchigen  
Lands und des Gähnens deutungslos gleich fehlet die Nähe

(Lupette, 2019, la bastardilla es nuestra)

Observamos neologismos y arcaísmos contrabandeados de sus lecturas y traducciones: *prachatig*, *verbezeichnen*, *Einschätzungslücken*, *gebet*, *Polizey*. Los elementos disparan asociaciones diversas, hay referencias a poesía de Hölderlin (quien ha traducido y conoce muy bien nuestro poeta)<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo: *Poesía última*, publicado en *El hilo de Ariadna* (2016) en traducción de Léonce Lupette y Marcelo Burello.



creación de términos híbridos, a la manera que ocurre con fenómenos como el *spanglish*, el *Denglisch*, se introduce la m del guaraní en el alemán:

mdein  
Wunsch nach Wandern,  
mdein ausbleibendes  
Ausbruchsverhalten.  
(Lupette, 2019)

Por otro lado, en la lectura en voz alta,<sup>2</sup> en la “puesta en voz” (Porrúa, 2011) descubrimos además los diferentes acentos que ha ido recogiendo en sus recorridos y conforman una voz singularísima, pero, a la vez, sostenemos, colectiva. Nos interesa rescatar aquí el gesto social, político de sus textos. “Lo que uno escucha en las puestas en voz es, también, algo de carácter colectivo e histórico” dice Ana Porrúa (2011: 154). La poesía de Lupette habla de una singularidad y de múltiples voces con las que convive, en una intervención de artista callejero pintando paredes y desestabilizando desde el sonido, de quien observa la sociedad en que vive e interpela con prácticas alternativas: „Und wenn Ihr nicht auch noch/phonetisch eine Dysbalance/ in diesen Luftraum aerosolt“ (Lupette, 2019).

---

<sup>2</sup> Todos los poemas citados se pueden leer (y escuchar, en voz del autor) en [www.lyrikline.org](http://www.lyrikline.org). En el sitio también se encuentra una versión nuestra en español de los poemas citados. Algunos otros poemas de Lupette están también en traducción al castellano por Martina Fernández Polcuch.

Otro desplazamiento que hacen sus textos es el genérico. Ya observamos en su ensayo en prosa el trabajo con lo visual y lo sonoro, borrando los límites entre la reflexión y la poesía. El ciclo Jena (I-VI), a su vez, está dispuesto en “bloques de doce líneas”: ni verso ni prosa, bloques.<sup>3</sup> El poeta brasileño Carlito Azevedo sostiene que en el poema en prosa se trata de “cruzar fronteras como un clandestino, forzar límites, ampliar los límites de la poesía llevar más allá de los confines de la poesía (...) actuar como espías infiltrados en territorio ajeno” (en: Garramuño, 2015: 143-144). En la obra del contrabandista Lupette la poesía se sale de los límites, recorre clandestinamente los márgenes: *Schleicht durchs Ufer wild und hohl* (Jena V): se cuela, camina furtivamente, con su mercancía, como se coló este verso, proveniente de un poema de Hölderlin, „Das fröhliche Leben“. El contrabandista, nómada en su propia lengua, se define a sí mismo como eterno migrante: „Als chronischer Emigrant/Immigrant (...), an jedem Ort fragmentarisch zugegen, niemals und nirgends vollständig anwesend oder angekommen, habe ich keine oder viele Sprachen, oder das Keine und Viele ist meine Sprache“ (Lupette, :2). Este carácter de migrante da cuenta de una identidad que no puede (y no desea) decirse en una única lengua, que busca crear quiebres en el bloque de texto:

#### Jena IV

Ein ganzer Zuzu-sammen -ammenhang ist aus der Ferne  
herausgefallen-fa-fehlt dadurch nurmehr noch mehr her

---

<sup>3</sup> Este ciclo nos remite desde la forma a los bloques o columnas de la poesía y el teatro de Albert Ostermaier (Munich, 1967). Véase, por caso, la disposición en la poesía de *Über die Lippen* (Berlín, Suhrkamp, 2019) y del texto dramático en “Erreger/Agente” (AAVV, *Monólogos, Páginas, Escenas*. Córdoba, Ed. FFyH, UNC, 2018).

ausgebrochen sto-tochern-stockt der sich zurückzog der  
Kapselung ab aber vorzog den Wegzug zunächst fuchsfern  
dann führtes ihn andrig turmwärts in Zimmer mit Scheiben  
die brechen den Blick in den Neck-tar hinein dieser Schwalbe  
zurück einen wichtigen Jänner aber zurück hierhin nun dieses  
Dürfte das Dénuement nach dem Rückgratbruch dieses sich  
in einer Anbahnung hoffenden Balds von den Nachbarn her  
pure césure prachartig la pause Répulsion und der Blick  
in den Trichter der Zeit wozu Zeit einzig schaamroth schaut auf  
die Deutschen-ver bildeter Stoff wo unstill der Stunk sich perlt

Tropiezos intencionales que rompen la uniformidad del texto: un tartamudeo “Un temblor que ya no es psicológico, sino lingüístico”, “un tartamudeo que desnaturaliza la lengua” (Deleuze, 1996). Este gesto le otorga asimismo un carácter muy performático al poema,<sup>4</sup> la oralidad teatral invade la lírica, se acerca a la intervención urbana (al grafiti), al hablar de la experiencia urbana colectiva, la experiencia de las subjetividades diferentes en un mismo espacio: la ciudad. Hoy parece cada vez más complejo decirse de manera unívoca, definir una identidad no porosa, no solo para el escritor extraterritorial, como propone Steiner, sino para cualquier hablante de una o muchas lenguas, en Europa y en Latinoamérica, estos poemas exponen los quiebres, brisuras de cada sujeto. En las exploraciones, pasajes, transgresiones se crea un espacio nuevo, un lugar de mediación (no de fusión) una especie de pliegue en que varios materiales confluyen, pero no llegan a fundirse, no hay una construcción de sentido sino un constante cuestionamiento en el desplazamiento, desfasaje, deslizamiento de sentidos y sonidos. En *Mundos en*

---

<sup>4</sup> Véase S.t.o.t.t.e.r.n, Universidad de Frankfurt, 2017, evento en que Lupette y el dramaturgo alemán Wolfram Lotz, entre otros, exploraron este aspecto desde la interdisciplina.

*común*, Florencia Garramuño describe “numerosas transgresiones y desbordamientos de límites” en el arte y la literatura contemporáneos en Latinoamérica, que conducen a “redefinición del potencial político del arte (2015: 21) redefinición de la estética en tanto fundamento de una relación ética, una relación con el otro y, por lo tanto, con el mundo, para imaginar formas diversas de habitarlo” (30). No se trata de establecer un vínculo con lo común o una esencia, sino desde la diferencia, en el sentido que lo propone de Agamben, en una “comunidad inesencial” (1996: 18), que nos permite pensar también la propuesta de Lupette: partir de las diferencias, de las singularidades *cualesean*, de los textos poéticos que son también teatrales en su performatividad (salirse de la especificidad genérica). Se atestigua una crisis de la especificidad del medio artístico, de la lengua, y confluyen la necesidad y el deseo de habitar el mundo desde las diferencias. Se ponen en crisis así los materiales, la identidad, se redefine la relación con el otro y con el mundo. observamos en Lupette un “malestar frente a cualquier definición específica o categoría de pertenencia en la cual cómodamente instalarse” (Garramuño, 2015: 19). El acceso a lo poético se da aquí desde lo agamatical (Gasparini, 2013), desde aquello que rompe, interrumpe, desarma. Dice Lupette:

(...) das Vertraute wird fremd, ein Widerstand schiebt sich gegen das Sprechen, gegen das Schreiben, hinterfragt jede Sprachbewegung, die Bedeutungen, die Nuancen, den Klang, die Satzstellung, die Wortwahl. Die Automatisierung wird verhindert (Lupette, 2014: 33).

El poeta expone así la experiencia del mundo contemporáneo, el movimiento, sus transformaciones, y nos propone una manera expandida de ver la realidad y de habitarla.

## Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio, *La comunidad que viene*. Torino: Einaudi, 1990. [*La comunidad que viene*. Valencia, Pre-Textos: 1996].

DELEUZE, Gilles, *Crítica y Clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.

-----/ GUATTARI, Felix, *Kafka: Por una literatura menor*. Mexico: Ediciones Era, 1978.

GASPARINI, Pablo, "Néstor Perlongher: una extraterritorialidad en gozoso portunhol". En: *Revista Iberoamericana* LXXVI. (2010): pp. 757-775.

-----, "De lo poético como desmadre de la lengua: sobre *L'Uruguayen* de Copi". Em: HERNANDO MARSAL, Meritxell (org.) *Estéticas migrantes*. Niteroi: Comunitá, 2013. pp. 50-56.

GARRAMUÑO, Florencia, *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: FCE, 2015.

LUPETTE, Léonce, "Poemas". [<https://www.lyrikline.org/es/poemas/jenai-iv-12264>], 27 may. 2019.

-----, "In Schreiben zwei Sprachen". En: LANGE, Norbert (comp.), *Metonymie*. Berlin: Verlagshaus J. Frank, 2014. pp. 28-35.

PORRÚA, Ana, *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía, 2011.

SUCHET, Myriam, *L'Imaginaire hétérologue*. París: Classiques Garnier, 2014.

# LITERATURA HÍBRIDA. REFLEXIONES SOBRE *MADGERMANES* DE BIRGIT WEYHE

Hybride Literatur. Reflexionen über  
*Madgermanes* von Birgit Weyhe

**Annekathrin Schäfer**

Facultad de Lenguas

Universidad Nacional de Córdoba

s.annekathrin@web.deShäfer

## **Resumen**

La hibridez es un término proveniente de la biología que originalmente describe mezclas, hermafroditas o combinaciones de diferentes partes. Desde el siglo XX se aplica a fenómenos culturales. Se refiere entonces a personas que se encuentran en dos o más espacios culturales y por lo tanto en una situación de contradicciones. Es esta situación que representa el potencial para una innovación cultural. Una reflexión sobre *Madgermanes* de Birgit Weyhe (\*1969) bajo ese aspecto es especialmente fructífero. Ahí lo híbrido se encuentra tanto en los lenguajes artísticos que elige la autora, como en las

vivencias de los personajes de la novela, como también en la biografía de la autora misma que se entrelaza con la obra y forma parte de la misma. El hecho de que Weyhe se cría en Kenia y Uganda se refleja en el lenguaje pictográfico de la novela que crea una relación entre el continente europeo y el continente africano. Pero también la coexistencia de palabra e imagen corresponde al sentimiento de encontrarse en un estado “entre”. La relación imagen-texto representa más que una cuestión técnica un espacio de antagonismos culturales, políticos y sociales. En ese espacio se genera un encuentro entre los personajes ficticios de la novela que relatan la historia de los trabajadores de la República de Mozambique que contrató la ex RDA entre 1979 y 1988. Veremos que con el lenguaje artístico híbrido la autora logra una reflexión sobre Heimat y pertenencia particularmente profunda e intensa que incluye su propia biografía, la de los personajes mozambiqueñas y la pertenencia al género literario para expresar ciertos contenidos y/o al lenguaje pictórico para resumir sensaciones, dolores o metáforas de una manera muy intensa.

**Palabras clave:** Literatura alemana contemporánea; novela gráfica; hibridez; cruces de géneros; literatura y arte.

### Zusammenfassung

Hybridität ist ein Begriff, der ursprünglich aus der Biologie stammt und „Gemischtes“, „Zwitterhaftes“ und aus „Verschiedenem zusammengesetztes“ beschreibt. Seit dem 20. Jahrhundert aber wird er im Hinblick auf kulturelle Phänomene verwendet. Hier bezieht er sich auf Akteure, die aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu zwei oder mehr kulturellen Standorten in eine Situation des Widerspruchs

geraten. Diese Situation bildet das Potential für kulturelle Innovation und Wandel. Eine Reflexion über *Madgermanes* von Birgit Weyhe (\*1969) unter diesem Aspekt erscheint uns besonders fruchtbar. Hier findet sich das Hybride sowohl in der künstlerischen Sprache, die die Autorin wählt, wie in den Lebensumständen der Romanfiguren, als auch im Lebenslauf der Autorin selbst, der sich mit dem Werk verknüpft und Teil dessen wird. Die Tatsache, dass Weyhe in Kenia und Uganda aufwächst, spiegelt sich in der Bildsprache der Graphic Novel wider, die eine Verbindung zwischen dem afrikanischen und europäischen Kontinent kreiert. Aber auch die Koexistenz von Wort und Bild bezieht sich auf das Gefühl eines Zustands des „dazwischen“. Mehr als eine rein technische Frage stellt die Bild-Text-Beziehung in diesem Werk einen Raum kultureller, politischer und sozialer Antagonismen dar. In diesem vollzieht sich ein Zusammentreffen der Romanfiguren, welches von der Geschichte der mosambikanischen Vertragsarbeiter erzählt, die die ehemalige DDR zwischen 1979 und 1988 anstellte. Es wird deutlich, dass die Autorin durch ihre spezifische künstlerische Sprache eine besonders tiefgründige und intensive Reflexion über die Themen Heimat und Zugehörigkeit erreicht, die sowohl ihre eigene Biografie einschliesst, die der mosambikanischen Vertragsarbeiter als auch die Zugehörigkeit zur literarischen Sprache, um bestimmte Inhalte auszudrücken bzw. der Bildsprache, um Empfindungen, Schmerzen oder Metaphern auf sehr intensive Weise zu verdeutlichen.

**Schlüsselwörter:** Zeitgenössische deutsche Literatur; Graphic Novel; Hybridität; Überschreitung von Gattungsgrenzen; Literatur und Kunst.



Hybridität ist ein Begriff, der seinen Ursprung in der Biologie und der Botanik hat. Hier meint er „Gemischtes“, „Zwitterhaftes“ und „aus Verschiedenem zusammengesetztes“. Seit dem 20. Jahrhundert aber wird er im Hinblick auf kulturelle Phänomene verwendet und stellt ein Sinnbild für Subversion, Kreativität und Innovation dar. Er bezieht sich auf Akteure, die aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu zwei oder mehreren kulturellen Standorten in eine Situation des Widerspruchs geraten. Diese Situation bildet das Potential für kulturelle Innovation und Wandel (Canan, 2015: 51 und 71). Eine Reflexion über *Madgermanes* von Birgit Weyhe unter diesem Aspekt erscheint uns besonders fruchtbar.

Birgit Weyhe, geboren 1969 in München, arbeitet als freie Illustratorin und Comic-Zeichnerin. Ihre Kindheit verbrachte sie in Uganda und Kenia. 1997 schloss sie in Hamburg ihr Studium der Literatur und Geschichte ab, 2002 ihr Studium der Illustration mit einem Diplom zu autobiographischem Erzählen im Comic. Was Weyhe besonders interessant für unseren Kontext macht, ist der Umstand, dass ihre Werke in Südamerika eine große Resonanz finden. Mehrere Arbeitsaufenthalte in Argentinien, Brasilien und Uruguay bestätigen dies: 2011 und 2013 Workshops für das *Goethe Institut* in Córdoba/ Argentinien und Montevideo/ Uruguay, 2012 eine *Artist in Residence* in Sao Paulo/ Brasilien, 2013 die Teilnahme an einer Ausstellung des *Museo Genaro Perez* in Córdoba/ Argentinien (Weyhe, 2018). Birgit Weyhes Graphic Novel *Madgermanes* erzählt die Geschichte dreier Vertragsarbeiter aus Mosambik, die in den 1980er Jahren in die ehemalige DDR kommen. Die Geschichte beruht auf der

Tatsache, dass die DDR zwischen 1979 und 1990 Staatsverträge mit anderen kommunistischen Verbündeten, wie z.B. Vietnam, Angola oder Mosambik, abschloss, um Gastarbeiter zu bekommen. Im Fall Mosambiks wurden die Arbeitskräfte in der DDR, je nach Arbeitskräftemangel, als Fleischer, Schlosser, Mechaniker oder Textilfacharbeiter eingesetzt. Die DDR zahlte den Arbeitern ab 1986 nur 40% ihres Lohns aus, der Rest wurde an die mosambikanische Regierung gezahlt und sollte den Arbeitern nach ihrer Rückkehr ausgezahlt werden. Die Tatsache, dass dies nie in seiner Gänze geschah, lässt vermuten, dass das afrikanische „Bruderland“, die gezahlten Devisen nutzte, um die Lieferungen von Lastwagen, Baumaschinen und Pharmazeutika von Seiten der DDR zu zahlen. Heute gelten die *Madgermanes*, wie sich die Rückkehrer in Mosambik nun nennen, als Unruhestifter, da sie ihr Recht einfordern und jede Woche in Maputo demonstrieren (vgl. Myburgh, 2010; Grunkowski, 2005). Weyhe kreiert die drei Figuren Anabella, Basilio und Jose, anhand derer sie verschiedene Arten mit den Umständen des Vertragsarbeiterdaseins umzugehen, aufzeigt. Dabei kommt Anabella die Rolle der sich anpassenden Afrikanerin zu, Basilio, die des Immigranten, der den Fremdenblick des Gastlandes erfüllt und sich „authentisch“ afrikanisch verhält und José, die des die Realität Verklärenden.

Über die Graphic Novel, eine noch relativ junge Literaturgattung, gibt es bisher wenig theoretische Reflexionen. Einige Gedanken, die uns für unseren Analyseversuch dienen, sollen im Folgenden kurz vorgestellt werden. Zunächst ist festzustellen, dass das Wesen der Graphic Novel der Austausch und das Miteinander zwischen textuellen und figuralen Werten ausmacht. Wort und Bild

stellen die elementaren Einheiten der Graphic Novel dar. Im Unterschied zu anderen Bildmedien, die ebenfalls als Zyklus angelegt sind, wie beispielsweise Fresken, fällt bei der Graphic Novel die Bedeutung des geschriebenen Wortes auf, die von grundlegender Bedeutung für das Verständnis der Geschichte ist. Die Graphic Novel erscheint desweiteren in Buchform, wobei hier im Gegensatz zu einem Roman, die Buchseite eine technische Einheit und eine ästhetische Referenz darstellt (Groensteen, 2009: 130). Es handelt sich um eine Gattung, in der in ganz besonderem Maße das Ideal der „formalen Reinheit“ (Mitchell, 2009: 116) der verschiedenen Kunstgattungen kritisiert wird. Dass Worte Bilder beinhalten, beziehungsweise Bilder literarische Bedeutung besitzen können, wird hier besonders thematisiert. Die Graphic Novel besitzt eine ausgesprochen hybride Natur, in der das „Lesen“ bildlicher Elemente in den Vordergrund rückt. Sie ist weit mehr als ein illustriertes Buch, denn hier folgt das Bild nicht dem Text, sondern stellt eine eigene Sprache dar, die den Text erweitert, ergänzt, vervollständigt. Weder Text, noch Bild bilden ohne einander eine Sinneinheit. Sukzessivität, Simultaneität und Lesen wird vor allem in Bezug auf die Bilder erzeugt (Trebeß, 2006: 70). Mitchell (2009: 116) spitzt zu, dass die Bild-Text-Beziehung nicht nur eine rein technische Frage darstellt, sondern einen Ort des Konflikts bildet, an dem sich politische und soziale Antagonismen ausspielen. In der Graphic Novel muss man deshalb nach der Beziehung von Bild und Wort fragen. Wie sind sie verbunden, überlagert oder getrennt?

Vor allem in den Bildern der Graphic Novel finden wir „textuelle“ Elemente: Worte, Klänge, Sinneseindrücke, Narrativität oder allegorische Bedeutungen. Schon die

Gattungsbezeichnung macht uns auf diese Besonderheit aufmerksam. Sprach man bis zu den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts vor allem von Comics, vollzieht sich ab 1977 eine Hinwendung zum Comic als erzählender Kunstform. Die ursprünglich mehrteilig gezeichneten Bildsequenzen nähern sich der literarischen Form des Romans an (Burdorf/Fasbender/Moennighoff, 2007: 129). Auch hinsichtlich der Perspektive zeigt sich die hybride Natur von Weyhes Graphic Novel. Hier verschmilzt das Verständnis von Perspektive der bildenden Kunst, die sie als zweidimensionale Raumdarstellung versteht, mit der Vorstellung von Perspektive in der Literatur, wo sie den Standort, von dem aus ein Geschehen erzählt wird meint. Weyhes Geschichte ist nicht nur eine zweidimensionale Raumdarstellung, da sie mit Bildern arbeitet, sondern schildert das Geschehen außerdem aus drei unterschiedlichen (literarischen) Perspektiven: S. 7-17 widmen sich der Perspektive der Autorin, S. 19-95 der Perspektive José's, S. 97-161 der Basilios und S. 163-237 der Anabellas.

Die Bildsprache in Weyes Graphic Novel ist einerseits an der europäischen Comic-Tradition angelehnt und weist eine klare Linienführung auf (*ligne claire*, vgl. Burdorf/Fasbender/Moennighoff, 2007: 129) andererseits bedient sie sich der reichen Form- und Symbolsprache afrikanischer Tradition, und ist somit auch in dieser Hinsicht hybrid. Diese Verschränkung von Kulturelementen unterschiedlicher Herkunft hat sich vor allem seit den 1990er Jahren in der Graphic Novel ausgebildet (Trebeß, 2006: 69).

Beziehen wir das breite Bedeutungsfeld von *Bild* im Deutschen ein (vgl. Trebeß, 2006: 63), ergibt sich eine sehr umfassende Lesart von Weyes Graphic Novel. Im Deutschen spricht man



eine aquarellierte Optik und vereinfachte Formen gekennzeichnet ist. Vor allem starker Schmerz (Weyhe, 2016: 202), Angst (Weyhe, 2016: 28) und Verlust und Trauer (vgl. Abbildung 2 bzw. Weyhe, 2016: 211) bewirken durch diese plötzliche Änderung der Bildsprache, den abrupten Wechsel zwischen klaren Linien und verschwommenen Linien, eine besondere Betroffenheit beim Leser. Durch den hergestellten Kontrast wird die Unmittelbarkeit, Stärke und Härte dieser Gefühle sehr intensiv dargestellt. Dadurch erreicht Weyhe auf nur einer Buchseite und ganz ohne Worte eine Tiefe, die in Worten unvergleichbar viel mehr Raum hätte einnehmen müssen, um die gleiche Wirkung beim Leser zu erreichen.

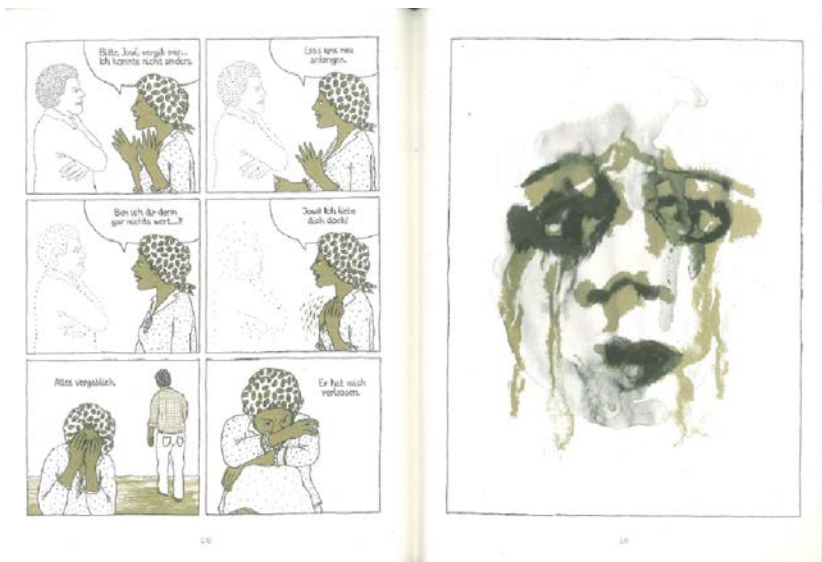


Abbildung 2 Weyhe, 2016: 211.

Den Ausdruck völliger Aussichtslosigkeit erreicht die Autorin an anderer Stelle durch die Auflösung der gezeichneten Gestalt

der Figur. Die Linien zerfallen hier zunächst in unterbrochene Linien, um sich schließlich in ihren kleinsten Einheiten, in Punkten, aufzulösen (vgl. Abbildung 3 bzw. Weyhe, 2016: 198). Sprache und Bild ziehen sich zurück, und machen Platz für sprachliche Stille und bildliche Leere.

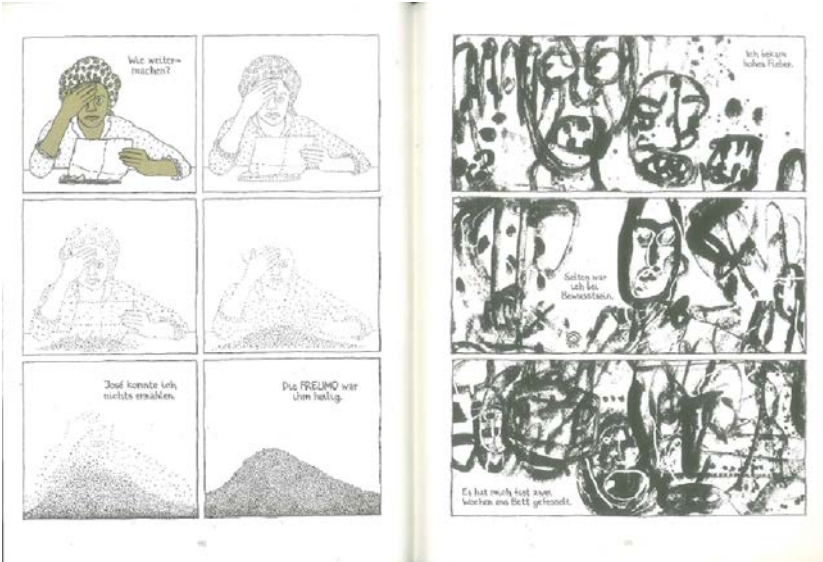


Abbildung 3 Weyhe, 2016: 198.

Desweiteren bedient sich Weyhe *sprachlichen Bildern*. Metaphern oder Vergleiche drückt sie in zweifacher Weise aus: sprachlich und bildlich. Hier greift sie vor allem auf eine afrikanische Bilder- und Formenwelt zurück. Auffällig ist, dass diese Bilder sehr aussagekräftig sind und meist mit intensiven Gefühlen zusammenhängen. Die komplexe Frage nach „Was ist Heimat?“ wird auf nur *einer* Buchseite thematisiert (Weyhe, 2016: 13). Dabei veranschaulichen eine Löwin und eine Brezel jeweils die Zugehörigkeit zu zwei unterschiedlichen kulturellen Kontexten. Beide sind miteinander verbunden: Die Löwin hält

die Brezel im Maul. Das Gefühl sich kulturell und in Bezug auf Heimat in einem „Raum des Dazwischen“ zu befinden, synthetisiert Weyhe gekonnt. Das Medium Bild erweist sich als aussageintensiver. Eine andere Metapher ist die eines kratzenden und beißenden Raubtieres, um starken Schmerz zu verdeutlichen. Hier wird das Gefühl sprachlich dargestellt, die gewählte Metapher dagegen bildlich (Weyhe, 2016: 81). Die Bilder Weyhes sind in der Lage, abstrakte Begriffe, Ideen oder Vorstellungen mit Anschauung zu füllen. Sie machen das Imaginäre sichtbar. Dazu steht Weyhe auch die Farbe zur Verfügung. Sie ist nicht als rein ästhetisch zu begreifen, sondern ist ebenso Träger von Bedeutungen. Die Graphic Novel Weyhes ist in den Farbtönen braun, weiß und schwarz gehalten. An der Stelle jedoch, an der die Figur Anabella einen Zusammenbruch erlebt, nachdem sie vom Tod ihrer gesamten Familie erfahren hat, setzt Weyhe bewußt einen Unterschied in der Farbwahl, um den Schmerzen, dem Grauen und der Trauer, die sie in den Dialogen sprachlich bearbeitet, mehr Ausdruck zu verleihen. Der Nachricht über den Tod der Familie, schließt sich eine Doppelseite an, die vollständig schwarz ist (Weyhe, 2016: 194/195). Völlig ohne Worte erreicht Weyhe hier eine maximale Wirkung. Dass sprichwörtlich, dass „Leben an Farbe verlieren kann“, „Farbe dem Leben entweichen kann“, erlebt der Leser auf den Folgeseiten nicht nur verbal, sondern zusätzlich, und somit verstärkt, im Bild: Weyhe wählt einen helleren Brauntönen, der dem Brauntönen des restlichen Buches erst wieder weicht, als sich die Figur Anabella erholt (Weyhe, 2016: 200/204). Unvergessliche Eindrücke hebt Weyhe außerdem im Bezug auf die Bildgröße besonders hervor. Die Graphic Novel präsentiert sich in den typischen kleinen eingerahmten Bildsequenzen mit Text. Einigen



wenigen Momenten aber, wird eine ganze Doppelseite eingeräumt: dem ersten Eindruck von Kälte und ungekanntem Schnee (Weyhe, 2016: 46/47), der Hässlichkeit von Tod, Verlust, Schmerz (Weyhe, 2016: 196/197), der Tatsache, dass die Wahlheimat die eigentliche Heimat nicht ersetzen kann (Weyhe, 2016: 233/232) und der Reflexion über die Bindungs- und Ankerlosigkeit zwischen zwei Kulturen, die das Buch schließt (Weyhe, 2016: 236/237). Ein letztes Bedeutungsfeld von Bild, das wir in Weyhes Arbeit finden, ist das der Ausdrucksform, die dem *Schema* nahe kommt (Weyhe, 2016: 213). In der erklärenden Sprache der Graphic Novel wird auf den strengen und immer gleichen Takt des Alltags Anabellas verwiesen, aber erst durch die sich auf einer Seite immer von Neuem wiederholenden Bildchen wird die Monotonie, die Erschöpfung und die Routine erlebbar. Was wir an einigen Beispielen aus Weyhes Graphic Novel untersucht haben, beschreiben G. Boehm in seinem *iconic turn* beziehungsweise W.J.T. Mitchell im *pictorial turn*: Bilder bieten pro Zeiteinheit mehr Informationen als Sprache (Trebeß, 2006: 63). Gleichzeitig aber benötigt die Wahrnehmung eines Bildes mehr Zeit, da Bilder die Wirklichkeit reduzieren. Hier erlaubt das Medium Bild große Zeitsprünge (Weyhe, 2016: 181) und die Veranschaulichung von komplexen politischen und gesellschaftlichen Veränderungen in extrem synthetisierter Form (Weyhe, 2016: 85).

Besonders in den drei bzw. vier Erzählsträngen, die Weyhe in ihrem Werk kreiert, wird deutlich, dass es sich um ein postmodernes Kunstwerk handelt. Die Autorin schildert einige Ereignisse aus der Perspektive verschiedener Betrachter und macht somit darauf aufmerksam, dass es keine subjektunabhängige und allgemeingültige Wahrheit gibt. Die

Erkenntnis der Welt ist von der Perspektive des Betrachters abhängig. Indem Weyhe beispielsweise die Schwangerschaftsunterbrechung, die Anabella vornimmt, aus der Perspektive der drei Hauptfiguren erzählt ohne dabei jedoch kommentierend oder moralisierend einzugreifen, wird jeder Figur in ihrer Art Dinge zu entscheiden, bewerten oder zu empfinden, Rechnung getragen. Die Konstruktion der Wirklichkeit als „subjektive Setzung“ (vgl. Zima, 2014: 156) erfährt in der viergeteilten Graphic Novel einen adäquaten Ausdruck. Auch die Vorliebe des postmodernen Romans für die Selbstreflexivität und die Verschachtelung verschiedener Erzählebenen (vgl. Bursdorf et al., 2007: 662) ist bei Weyhe zu beobachten. Ihre Geschichte beginnt in einer Metaebene, in der sie ihr eigenes Zuhause zwischen zwei Kulturen beschreibt (und bebildert) und ihr Vorgehen und ihre Methodik als Romanschreiberin erläutert (beispielsweise Weyhe, 2016: 16f.). Diese personale Erzählsituation, in der anstelle der Erzählerfigur eine Reflektorfigur tritt (vgl. F.K. Stanzel, in Nünning, 2001: 359), schafft eine Illusion der Unmittelbarkeit der Darstellung.

Zurückkehrend zu unserem Ausgangspunkt, Weyhes Graphic Novel als hybride Literatur zu bezeichnen, konnten wir also feststellen, dass dieses Kunstwerk des 21. Jahrhunderts in vielerlei Hinsicht eine hybride Natur aufweist. Auf der einen Seite wurde es erschaffen von einer Künstlerin, die in verschiedenen kulturellen Räumen aufgewachsen ist und sich in einer besonderen Situation des „dazwischen“ befindet. In ihrem Roman wiederum erschafft sie drei fiktive Figuren, die sich ebenfalls weder vollständig dem deutschen kulturellen Kontext zugehörig fühlen, in den sie als Vertragsarbeiter geraten, als auch ihrer afrikanischen „Heimat“, in der sie sich

nach ihrer Rückkehr nicht mehr verstanden und zugehörig fühlen. Vor allem aber handelt es sich bei *Madgermanes* um hybride Literatur, da die künstlerische Sprache ihren Ausdruck in Wort und Bild findet. Diese besondere Koexistenz von Wort und Bild ermöglicht es der Autorin, einen Raum zu schaffen für kulturelle und politische Antagonismen. Ihr Rückgriff auf eine sowohl „okzidentale“ Bildsprache als auch eine von der afrikanischen Bildsprache inspirierten, verleihen ihrer Aussage mehr Nachdruck. Wir begegnen also einer Autorin, die sich diesen Raum zwischen zwei kulturellen Räumen zu eigen macht, und zu einer innovativen Wort- und Bildsprache findet. Die Sprache bekommt die Aufgabe, die Figuren einzuführen und die Geschichte voranzutreiben, die Bildsprache aber wird besonders extensiv bemüht, um Emotionen und Gefühle zu repräsentieren. Weyhe sagt dazu: „Genauso wie ich mich in Deutschland nicht 100-prozentig beheimatet finde, ist aber natürlich weder Kenia noch Uganda mein Zuhause, jetzt schon lange nicht mehr. Und eben dieses Miteinander von Bild und Wort, da muss ich nicht festlegen. Ich kann immer das nehmen, von dem ich das Gefühl hab, dass es passt“ (Selg, 2015).

Es handelt sich, mit den Worten der argentinischen Literaturwissenschaftlerin Florencia Garramuño, um eine „literatura fuera de sí“ (Garramuño, 2015: 46). Ein hybrides literarisches Werk, das darauf aufmerksam macht, dass Literatur nicht als abgeschlossener und autonomer Bereich betrachtet werden kann, sondern vielmehr aus der Spannung und Instabilität innerhalb des Werks wirkt. Die zeitgenössische Ästhetik drückt die Krise der Vorstellungen zu Autonomie, künstlerischer Disziplin und Zugehörigkeit aus: Gattungsgrenzen werden überschritten und innovative

Verbindungen zwischen den verschiedenen Künsten entstehen. *Madgermanes* von Birgit Weyhe erscheint uns dafür ein besonders gelungenes Beispiel.

## Bibliografie

CANAN, Coskun, „Was ist Hybridität“. In: CANAN, Coskun, *Identitätsstatus von Einheimischen mit Migrationshintergrund*. Wiesbaden: Springer, 2015. S. 51-71.

BURSDORF, Dieter/ FASBENDER, Christoph/ MOENNINGHOFF, Burkhard (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart/ Weimar: J.B. Metzler, 2007.

GARRAMUÑO, Florencia, *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de la cultura económica, 2015.

GROENSTEEN, Thierry, „The Impossible Definition“. In: HEER, Jeet/ WORCESTER, Kent (Hrsg.), *A Comics Studies Reader*. Jackson: University Press of Mississippi, 2009. S. 124-131.

GRUNKOWSKI, Nina, „Madgermanes in Maputo“. In: *Deutschlandfunk* (12. November 2005). Abgerufen von [http://www.deutschlandfunk.de/madgermanes-inmaputo.799.de.html?dram:article\\_id=120055](http://www.deutschlandfunk.de/madgermanes-inmaputo.799.de.html?dram:article_id=120055), Januar 2019.

MITCHELL, W. J. T., „Beyond Comparison“. In: HEER, Jeet/ WORCESTER, Kent (Hrsg.), *A Comics Studies Reader*. Jackson: University Press of Mississippi, 2009. S. 116-123.

MYBURGH, Johannes, „Wegen Schulden versklavt. Mosambikaner kämpfen um DDR Löhne“. In: *NTV* (22. September 2010). Abgerufen von <http://www.n-tv.de/wirtschaft/mosambikaner-kaempfen-um-DDR-loehne-article1546526.html>, Januar 2019.

NÜNNING, Ansgar, *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart/ Weimar: J. B. Metzler, 2001.

SELG, Anette, „Zwischen den Welten“. In: *Der Tagesspiegel* (03. Mai 2015). Abgerufen von <https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/comicbuchpreis-fuer-madgermanes-von-birgit-weyhe-zwischen-de-welten/11722998.html>

TREBEß, Achim, *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*. Stuttgart/ Weimar: J. B. Metzler, 2006.

WEYHE, Birgit, „About“, 2018. Abgerufen von <https://www.birgit-veyhe.de/about>, Januar 2019.

WEYHE, Birgit, *Madgermanes*. Berlin: Avant, 2016.

ZIMA, Peter, *Moderne, Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur* (3. Auflage). Tübingen: A. Francke, 2014.

# CANTO DE LIBERTAD: EL MURO DE BERLÍN Y LA MÚSICA

Lied der Freiheit: die Berliner Mauer und die Musik

**Claudia De Belva**

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Universidad Nacional de la Plata  
claudiadebelva@yahoo.com.ar

## **Resumen**

El Muro de Berlín ha sido el símbolo tangible de la Guerra Fría y su impacto provocó por décadas el efecto internacional inspirando las más diversas manifestaciones. Desde su lado occidental fueron realizados conciertos –no solo por músicos alemanes– quienes a través de su trayectoria y fama produjeron manifestaciones masivas. Mientras, del otro lado, eran reprimidos quienes deseaban acercarse a oírlos e incluso, entre los '70 y los '80 también la RDA tuvo grabaciones de distribución underground efectuadas por aquellos que luego pasarán a ser figuras reconocidas. Sin embargo, el himno más emblemático –a nuestro parecer- fue el compuesto por el grupo alemán Scorpions con su Wind of change. El presente trabajo pretende ser un repaso por las distintas temáticas y los

diversos artistas que compusieron sus obras pidiendo la libertad, cantando imposibles historias de amor y también preguntándose qué habría “del otro lado”. De una u otra forma, fueron gritos de auxilio en busca de la ansiada Reunificación.

**Palabras clave:** muro; homenaje; música; libertad; división.

### **Zusammenfassung**

Die Berliner Mauer es war das greifbare Symbol des Kalten Krieges und seine Wirkung hat jahrzehntelang die internationale Wirkung hervorgerufen und die verschiedensten Erscheinungsformen inspiriert. Set seiner westlichen Seite wurden Konzerte –nicht nur durch deutsche Musiker gemacht– die durch ihre Trajektorie und Fabine Massvereinbarungen produzierten. Während auf der anderen Seite, sie wurden verdrehend, die sie näher hören wollten und sogar unter den '70erischen und den '80er Jahren auch die RDA hatten die underground Aufnahmen von denen, die sie, personalisierte Gebühren sein. Die emblematischste Hymne –unsere Meinung ist– die Verbindung der deustchen Gruppen Scorpions mit seine Wind of change. Diese Arbeit zielt darauf ab, einen Rückblick auf die vershiedenen Themen und die verschiedenen Künstler zu geben, die ihre Werke nach Freiheit fragten, unmögliche Liebesgeschichten sangen und sich auch fragten, was “auf der anderen Seite” wäre. Auf die eine oder andere Weise waren sie Hilferufe bei der Suche nach der gewünschten Wiedervereinigung.

**Schlüsselwörter:** Mauer; Ehrerbietung; Musik; Freiheit; Teilung.

“You know it’s time for the hammer to fall”

Brian May<sup>1</sup>

El 12 de agosto de 1961 la ex RDA amaneció con un muro provisional y una alambrada de 155 kilómetros entre Berlín este y Berlín oeste, que cerraba 69 de los pasos de control entre dos ciudades que siempre había sido una sola. La entonces capital alemana quedó dividida y, a la vez, partida en cuatro sectores: la República Federal Alemana (RFA) en tres secciones –estadounidense, francés e inglés– y la república Democrática Alemana (RDA) a cargo de los soviéticos. El muro que comenzó siendo una alambrada se convirtió luego en una pared de ladrillos y terminó siendo una muralla de hormigón que superaba los 3,5 metros de altura. Dos paredes, una por cada frontera, con superficie semiesférica en la parte superior para impedir que se pudiera pasar sobre ella. Entre ambas partes, enfrentadas, existía una tierra de nadie, un espacio entre muros que se dio en llamar “Franja de la Muerte”. Instalaron sistemas de alarma, torres de vigilancia y patrullas las 24 horas para impedir el cruce. Sin embargo, el deseo de salir de esa cárcel a cielo abierto fue mayor que el riesgo y, mientras estuvo el Muro más de 5000 personas intentaron cruzar la frontera; 3000 fueron detenidas y más de 100 murieron en el intento. Fueron 10.316 días en que se dividieron familias, proyectos, sueños, en una guerra sin batallas que convirtió a ciudadanos libres en prisioneros de una severa ideología. Fue la floreciente economía de la parte

---

<sup>1</sup>“Sabes que es tiempo de que el martillo caiga”, del tema “*Hammer to fall*” de 1984, compuesto por el guitarrista de Queen –Brian May– para la banda.



occidental durante los años siguientes al fin de la Guerra, frente al declive soviético, lo que llevó a Berlín oriental a perder a tres millones de personas en poco más de diez años y que ocasionó la construcción de tan funesto Muro y su custodia durante 28 años, dos meses y 27 días en los cuales duró erecto como símbolo tangible de la Guerra Fría. Las manifestaciones culturales se dieron en el mundo entero dado el fuerte e inesperado impacto que provocó la división. Una de ellas, fue la música pero, antes de comenzar por occidente, resulta imprescindible dar un repaso a lo que sucedía en la RDA. El panorama musical de la Alemania oriental tuvo diversas manifestaciones. Ya en los años ´70 se habían formado distintas bandas que no prosperaron o, en su mayoría, dejaron de ser representativas luego de la reunificación. Por un lado, se exploró la música electrónica y, de entre quienes se dedicaron al género nos referiremos a un caso significativo que incluso perduró luego de la caída del Muro; se trata de **Frank Bretschneider**. Luego de estudiar Bellas Artes y de publicar varias ediciones gráficas comenzó a dedicarse a la música electrónica en 1984 –después de haber realizado algunas experiencias– y empezó a grabar sus primeros experimentos en cinta y en cassette. Su trabajo se caracteriza por la precisa ubicación del sonido, estructuras complejas de ritmo entrelazantes definido como “puntualismo analógico abstracto” o “pulso cámara elíptica hipnótica”. Su sutil y detallada música se refleja en sus efectos visuales. Con la creación de AG Geige en 1986 –una exitosa e influyente banda del underground musical de la Alemania del este– inició la exploración de los posibles intercambios entre el arte visual y la música por diversos medios como películas, videos o gráficos por computadora. Luego de la caída del Muro se divide

la banda y Bretschneider continuó produciendo música y lanzando varios trabajos en diversos sellos discográficos, algunos que él mismo fundó y luego se fusionaron.

Por otro lado, en general la música punk del Este era prácticamente desconocida. Muchos que comenzaron su carrera musical en la RDA no alcanzaron el mismo éxito luego de la reunificación. Mientras en la Alemania oriental se formaron grupos que, ante el anhelo de crear sus canciones pop como en el resto del mundo se alinearon junto a la ideología imperante, existieron músicos disidentes que, en las sombras, creaban y difundían un estilo underground. Los primeros, fieles al régimen comunista y a su doctrina se ciñeron a ella en defensa de sus principios. Los otros, continuaron en forma clandestina hasta que en abril de 1983 realizaron un festival punk en una iglesia de Halle. Sin publicidad escrita, difundiendo el evento “de boca en boca” lograron un inesperado éxito que propició una repetición del mismo, meses después en una iglesia de Berlín, pero éste fue disuelto con una gran represión. Entre ellos se encontraba la banda **Namelos**, apresada e interrogada por meses por las autoridades de la RDA hasta ser sentenciados a un año y medio en una cárcel de la Stasi acusados por sus letras subversivas. Ni siquiera sus temas habían sido publicados ni editados en forma de disco pero, se había endurecido la vigilancia hacia la adolescencia punk frente a una época en que se atisbaba un aire de libertad. Para acabar con esos “peligrosos punks” la Stasi recurrió a una estrategia nazi: la *Zersetzung*,<sup>2</sup> una técnica de guerra psicológica que horadaba paulatinamente la confianza y salud mental de sus enemigos políticos hasta que

---

<sup>2</sup> Descomposición.

se sintieran tan alienados que abandonaran la lucha política. Se les negaba el ingreso a la Universidad o a un puesto laboral; se los convencía de colaborar bajo pena de que sus padres perdieran el trabajo.

La creciente opresión de la Stasi provocó que las letras de los grupos se radicalizasen más aún y que culminaran convirtiéndose en canciones punk. En 1985 surgió una nueva horda de grupos más afines al post punk. Paulatinamente las autoridades tuvieron que ceder y comenzaron a permitir conciertos a ciertos grupos menos comprometidos políticamente. Asimismo, hubo bandas que sobrevivieron “disfrazando” sus letras y adecuándose a lo que el régimen les podría permitir. Tal es el caso de los **Puhdys** –nombre formado por las iniciales de sus fundadores quienes comenzaron a tocar en 1969 en la ciudad de Freiberg, en Sajonia–. Componían para pasar la censura de la policía política. Su vocalista, Dieter Birr manifestó luego de disolverse el grupo: “Todos los grupos del Este encontraban la manera de expresarse entre líneas. De esta manera ‘volar’ era sinónimo de libertad”.<sup>3</sup> Fue una de las primeras bandas en interpretar rock en alemán; no fueron revolucionarios aunque tampoco se encontraban en la línea del régimen. Nacida en la RDA realizó su última gira en 2014 y, entre sus temas de esa época se destacan „Frei wie die Geier“ (Libre como los buitres) en la cual realiza una crítica al capitalismo y „Was bleibt“ (Lo que queda), que expresa en uno de sus versos: „Mauern werden aufgebaut, Mauern stuerzen ein“.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> En La voz de Galicia, del 8 de noviembre de 2014.

<sup>4</sup> “Muros se construyen, muros se derrumban”.

Por otro lado, en el ámbito occidental, desde la instauración del Muro hasta tiempos de la Alemania reunificada, compositores y bandas estadounidenses, ingleses, alemanes e incluso españoles tuvieron a la infranqueable muralla como tema y/o marco de sus canciones. Hemos elegido una serie de casos representativos que, al igual que en la literatura emplearon dicho marco para temáticas de libertad, historias de amor imposibles por la separación, víctimas fatales, crítica política y hasta el uso de la ironía para remarcar las contradicciones del antes y el después de la Guerra Fría.

Un año después de la instauración del Muro, el cantante y compositor estadounidense Wayne Shanklin compuso **West of the Wall** (Al oeste del muro), la cual hizo famosa Toni Fisher –la esposa del autor–. Este tema de 1962 se inspira en el tema de una pareja de enamorados que queda separada por el Muro y expresa en su letra la esperanza del reencuentro y de que el muro desaparezca pronto. Del tema destacamos los siguientes versos:

West of the Wall where hearts are free  
West of the Wall your heart can come to me  
And in my arms that hold you tight  
You will forget the darkness of the night  
The world knows about sadness and we are not alone  
West of the Wall that son will and you'll come home<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> “Al oeste del muro donde los corazones son libres/ al oeste del muro tu corazón puede venir a mí/ y en mis armas que le sostienen apretado/

Diez años después, los compositores valencianos José Luis Armenteros Sánchez y Pablo Herrero Ibarz –quienes escribían temas para cantantes populares– crearon la canción **Libre** para Nino Bravo –otro valenciano cuyo nombre verdadero es Luis Manuel Ferri Llopis–. La primera interpretación se efectuó en el programa de la TVE “Luces en la noche”, antes de ser editada en un sencillo en octubre de 1972 y un mes más tarde en el LP *Mi Tierra*. El tema está basado en un hecho real: la historia del joven de 18 años **Peter Fechter**, quien soñaba con cruzar al lado occidental. Junto a su amigo Helmut Kulk-beik planearon por meses saltar el “muro de la vergüenza” levantado un año atrás y para ello eligieron el 17 de agosto de 1962. El plan consistía en esconderse en un taller de carpintería cerca del Muro para observar el movimiento de los guardias y desde allí, saltar una ventana hasta el “corredor de la muerte” –la franja de tierra entre el Muro principal y un muro paralelo que se había comenzado a construir– y correr por el mismo hasta una pared cercana a Ckechpoint Charlie, en el distrito de Kreuzberg en Berlín occidental. Los guardias dispararon contra ellos, Helmut pudo cruzar pero hirieron de gravedad en la pelvis a Peter quien cayó en el sector conocido como *tierra de nadie* (el corredor de la muerte) del lado este, frente a la vista de muchos testigos, entre ellos periodistas. Los soldados de ningún lado fueron a socorrerlo por temor al bando contrario. Del lado occidental solo pudieron arrojarle un botiquín, que de nada sirvió. Durante 50’ se estuvo desangrando a la vista de los presentes y fue entonces cuando un soldado de la RDA fue a buscarlo pero falleció minutos después de una hora de agonía.

---

olvidarás la oscuridad de la noche/ el mundo sabe sobre la tristeza y no estamos solos/ Al oeste del muro que pronto regresarás a casa”.

Diez años más tarde surge el tema **Libre** como homenaje a la que consideraban primera víctima fatal del Muro de Berlín. Por ello, de entre sus estrofas destacamos:

Tiene casi veinte años y ya está  
cansado de soñar;  
pero tras la frontera está su hogar,  
su mundo y su ciudad.

Piensa que la alambrada sólo es  
un trozo de metal  
algo que nunca puede detener  
sus ansias de volar.

Cabe señalar que en realidad la primera víctima fue Günter Litfin, un joven de 24 años asesinado al intentar huir a Berlín occidental donde tenía su casa y su trabajo, el 24 de agosto de 1961, apenas 11 días después de la creación del Muro. Consideramos que Litfin fue la primera víctima del rudimentario Muro, recién ideado aunque sumamente vigilado y que Peter Fechter es considerado primera víctima del Muro de hormigón ya erigido. Y, la última víctima se produjo 9 meses antes de la caída del Muro, se trató del joven de 20 años Chris Gueffroy, el 6 de febrero de 1989.

Otro ejemplo es el del británico David Bowie, que entre 1976 y 1978 se mudó a Berlín para desintoxicarse de su adicción a las drogas –aunque sustituyó la cocaína por el alcohol–. Allí comenzó uno de los períodos más creativos de su carrera;

decidió ir a Berlín por su admiración hacia el escritor Christopher Isherwood y sus historias de cabarets decadentes de la República de Weimar, previos al advenimiento nazi. Grabó en los Hansa Studios, cerca de Potsdamer Platz en Köthener Strasse 38, muy cerca del Muro. A unos cien metros, una torre con una garita para los guardias fronterizos vigilaba el Muro, mientras sabían que en el estudio los enemigos capitalistas grababan música imperialista decadente. A su vez, Bowie observaba por el amplio ventanal cómo una pareja se besaba junto al Muro. Era 1977 y dicha situación lo llevó a componer junto con Brian Eno, el tema “Héroes”, que da título también al segundo disco de la denominada **Trilogía Berlinese** (“Low”, “Heroes” y “Lodger”) compuesta por ambos. Diez años más tarde, en 1987, Bowie regresó a Berlín y muy cerca del Muro interpretó “Héroes” ante 70.000 berlineses en un concierto que pudo escucharse en Berlín Oriental y dijo entonces: “Enviamos nuestros mejores deseos a nuestros amigos que están al otro lado del Muro”. Esa noche la Stasi arrestó a numerosos jóvenes de la RDA que se acercaron a la frontera bajo el grito de: ¡*Mauer weg!* (¡Abajo el Muro!). Comenzaba el fin.

Si bien la crítica consideraba que las letras suenan absurdas y repetitivas le dieron mayor importancia a la textura sonora y al uso de nuevas tecnologías. Por ese entonces surgía un nuevo estilo musical, el pop electrónico que lideraba la banda alemana **Kraftwerk** a su vez, fan de Bowie. En cuanto a “Héroes” el propio Brian Eno manifestó: “Es una canción hermosa, pero muy triste a la vez. Es que podemos ser héroes

y todo, pero siempre sabremos que nos falta algo, que algo hemos perdido...”.<sup>6</sup>

Cuando The Rolling Stones, al realizar su Tour Europeo en 1982 actuaron el 8 de junio en Berlín, entre el público se encontraba Carlo Karges, guitarrista de la banda de pop-rock alemana **Nena**. Durante la presentación fueron soltados globos gigantes que cubrieron de color el cielo berlinés (el concierto se efectuó al aire libre en el Berliner Waldbühne, teatro del Bosque de Berlín). A medida que la masa de globos era arrasada por el viento cambiaba de forma. Carlo Karges pensó que las imágenes que formaban en el cielo hacían que los globos parecieran naves espaciales. Así, perdiéndose en el horizonte, el guitarrista imaginó ¿qué pasaría si el viento los empujara hacia el otro lado del Muro y desencadenara una paranoia? Un año después, había escrito para la banda el tema „99 Luftballons“ (“99 globos de aire”) que se convirtió en éxito en Europa; basado en dicho episodio, el tema se refiere al ambiente de esos años y el temor a las armas atómicas que ante cualquier error podía desencadenar una tragedia. El músico quiso reflexionar sobre la sensación de locura imperante en la Guerra Fría y manifestó: “La paranoia dirige nuestra vida. El miedo a los demás nos lleva a portarnos cada vez peor unos con otros, como si eso fuera necesario. El que golpea primero obtiene las mejores cartas. Eso es peligroso”.<sup>7</sup> El tema llegó a EEUU y despertó el interés por una versión en inglés cuya adaptación estuvo a cargo de Kevin Mc Alea y fue cantada por los mismos alemanes –con muchos cambios, por cierto que no gustaron a la vocalista del grupo, Gabriele

---

<sup>6</sup> Brian Eno en QMagazine, abril de 2007.

<sup>7</sup> Publicado por Guillermo Villaverde el 31 de octubre de 2014.



Kerner, apodada Nena y por quien lleva el nombre el grupo; sin embargo se hizo mucho más popular que la versión original—. Entre los cambios en la versión en inglés se encuentra el título que pasó a llamarse “99 red ballons”, siendo el rojo una amenaza ante el miedo por el avance comunista. Mc Alea no hizo una traducción literal sino que, luego de preguntar la esencia del tema escribió la versión inglesa más interesado en la sonoridad. En su última estrofa de la versión original dice: „Heute zieh´ich meine Runden/seh´die Welt in Trümmern liegen/hab´nenLuftballon gefunden/ denk´an dich und lass´ihn fliegen“.<sup>8</sup>

El cantautor inglés Elton John también compuso un tema en el cual un ciudadano de la zona occidental se enamora de una mujer miembro del ejército de la Alemania comunista. Ella, que también siente atracción por él, es consciente de lo imposible de la relación ya que la guerra Fría los divide. Para que su amor se haga realidad el joven sueña con la caída del Muro. El tema, titulado **Nikita** —en referencia a la mujer inalcanzable de esta historia— fue publicado por Elton John en 1985 en el Reino Unido en su álbum *On fire*; en los años ´80 la canción fue considerada revolucionaria por descubrir el lado humano del conflicto bélico. Además fue interpretada como símbolo de paz para lograr que Alemania derribara el Muro: “When you look up through the wire/ Nikita, do you count the stars at night?”.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> “Hoy hago mi ronda/ veo el mundo yacer en ruinas/ he encontrado un globo/ pienso en ti y lo dejo volar”.

<sup>9</sup> “Cuando tú miras a través del alambre/ Nikita, cuentas las estrellas de noche?”

Y llegamos a 1989 y al éxito indiscutible de la banda alemana que interpreta en inglés, **Scorpins** y “Wind of change” (“Vientos de cambio”), compuesta por Klaus Meine, vocalista de la banda. El tema fue incluido en el álbum *Crazy World* editado en noviembre de 1990 y tiene además una versión en ruso y otra en español. La motivación para dicha composición tiene una historia interesante. **Scorpions** fue el primer grupo occidental de heavy metal que logró tocar al otro lado del “telón de acero”. Esa visita propició el tema porque ante sus ojos fueron testigos de algo que estaba en proceso de cambio. Su experiencia en Leningrado en 1988 y en Moscú en 1989 ocasionó un fuerte sentimiento de esperanza de que el mundo podía cambiar para mejor. Ya el hecho de que el 20 de agosto de 1989 las autoridades soviéticas permitieran efectuar el Primer Festival de Rock que se denominó *Moscow Music Peace Festival* señalaba un paso hacia el cambio. En dicho concierto los Guardias del Ejército Rojo disfrutaron del espectáculo como sintiéndose parte del público. Con todas estas experiencias y, después de la caída del Muro, el tema se instauró como un himno de esperanza:

The world is closing in  
Did you ever think  
That we could be so close, like brothers?  
The future's in the air  
I can feel it everywhere  
Blowing with the Wind of change<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> “El mundo se está cerrando/ y ¿alguna vez pensaste/ que podríamos estar tan cerca, como hermanos?/ El futuro está en el aire/ puedo sentirlo en todas partes/ soplando con el viento de cambio”.

Y la banda había editado en 1984 el tema “Still Loving you”, escrita por Rudolf Schenker y Klaus Meine. Su letra se consideró una metáfora de la división de Alemania, a partir de una historia de amor desesperado donde, a pesar de estar separados quieren volver a intentarlo.

Dentro de este repertorio no podía faltar un tema compuesto como clara crítica o sátira a los comunistas que, luego de atacar al capitalismo, el buen vivir y los lujos innecesarios, al llegar al poder disfrutaban de los placeres que denostaban, al menos en teoría. Esto plantea la canción de 1990 “El muro de Berlín” con letra y música de **Joaquín Sabina** y editada en su álbum *Mentiras Piadosas*. En ella se refiere a una supuesta persona que militaba en el comunismo a favor de las reivindicaciones sociales y en contra del imperialismo estadounidense, aunque luego, en la intimidad se rodea de gustos lujosos.

Alude a lo que evidencia la caída del comunismo y su inviabilidad como sistema político y económico. Se burla de íconos de dos ideologías antagónicas (“viendo a Rambo en Bucarest”) y opuestas que se mezclan en determinados momentos. Es una mirada incrédula sobre lo irreconciliable entre capitalismo y comunismo. Una visión sobre la falta de principios en la que la cultura del consumo hace caer las ideologías por las que tanto se arengó a la sociedad y la lucha de las culturas populares fue reemplazada por los bienes materiales: “No habrá revolución, se acabó la Guerra fría/Se suicidó la ideología/ Y uno no sabe si reír o si llorar...”.

Por último, merece ser incluida “A Great day for freedom” (“Un gran día para la libertad”) de **Pink Floyd**, escrita en 1993 por David Gilmour –guitarrista y vocalista de la banda– y su esposa Polly Samsom. Cuenta la caída del Muro y los problemas que

ocurrían en Europa del Este y Polonia, tomando como la palabra más importante ‘libertad’. Muestra una visión escéptica de la transformación geo-política de Europa posterior a la caída del Muro. Es, por tanto, una canción política no partidaria. Apunta a la defraudación de las esperanzas que se abrieron con motivo de la caída del bloque soviético. Menciona **La nave de los locos**, obra satírica publicada en Alemania en 1494 por el teólogo no clerical Sebastian Brant quien hace mención de los poderosos, especialmente de la Iglesia, señalándolos como una nave de locos o necios que van a la deriva. Esto puede interpretarse como un estado de inocencia en que la gente simple aparece como “loca” por tener la buena fe de confiar en sus guías morales o políticos.

2ª estrofa:

On the day the Wall came down  
The ship of fools had finally run  
aground.  
Promises lit up the night like  
  
Paper dives in flight<sup>11</sup>

4ª estrofa:

Now life devalúes day by day  
as friends and neighbours turn  
away  
and there’s a change that,even  
with regret,  
cannot be undone<sup>12</sup>

Sobre esta composición, su autor dijo: “Esta canción es realmente sobre las consecuencias de la caída del estado totalitario. Primero fue una alegría y una liberación para las personas con la libertad de la democracia, pero luego se vio

---

<sup>11</sup> El día que el Muro se vino abajo/ arribó finalmente La Nave de los Locos,/ Las promesas encendieron la noche/ como palomas de papel en vuelo.

<sup>12</sup> Ahora la vida se devalúa día a día/ mientras amigos y vecinos se dan la espalda/ y hay un cambio que, aún cuando lo lamentemos,/ no puede deshacerse.

terriblemente afectada por la limpieza étnica y el genocidio, particularmente en Yugoslavia”.<sup>13</sup>

Una página aparte merece el concierto efectuado con posterioridad a la caída del Muro y, en homenaje a la reunificación. Solo mencionaremos que fue realizado el 21 de julio de 1990, con un Roger Waters ya separado desde hacía cinco años de su banda Pink Floyd a la cual no incorporó a la organización del evento denominado “The Wall Live in Berlín”. Un año antes él había manifestado que solo volvería a interpretar en vivo “The Wall” si caía el Muro de Berlín... y debió cumplir. El concierto contó con varios músicos invitados, entre ellos van Morrison, Sinéad O’Connor, Cyndi Lauper, Scorpions, Jerry Hall y Bryan Adams. El espectáculo también tenía como objetivo posibilitar la creación de la fundación *World War Memorial for Diasaster Relief* contra la guerra y sus consecuencias. Sin embargo, la música llegó hasta el Muro en el momento de su caída en forma más espontánea y simbólica. El 9 de noviembre de 1989, cuando se comenzó a derribar, una multitud se acercó a él; del lado occidental, el violonchelista Mstislav Rostropovich –un artista de Azerbaiyán que había huido de la opresión–, se sentó allí e interpretó la zarabanda de la Segunda Suite para violonchelo de Bach. Con su música, comenzaba el deseo de libertad y esperanza por una nueva Alemania y hacía eco de lo que una vez, hacía mucho, escribió Heinrich Heine: “Donde las palabras quedan fuera, la música comienza”.

---

<sup>13</sup> En **THE SUN** del 26 de septiembre de 2008.

## Bibliografía

- AUNER, Joseph, *La música en los siglos XX y XXI*. Madrid, Ed. Akal, 2017.
- CASTARNADO, T. IZQUIERDO CABRERA, E. *Political World*. Barcelona: Ediciones 66rpm, 2015.
- DE LA GUARDIA. Ricardo Martín, *La caída del Muro de Berlín: el final de la Guerra Fría y el auge de un nuevo mundo*. Madrid: La esfera de los libros, 2019.
- FIELDER, Hugh, *Pink Floyd, tras el Muro: toda la historia desde 1965 hasta hoy*. Barcelona: Ediciones Blume, 2015.
- FUNDER, Anna, Stasiland. *Historias tras el Muro de Berlín*. Barcelona: Roca editorial, 2012.
- LÓPEZ, Alfred, “¿Sabías que la canción ‘Libre’ de Nino Bravo está basada en un hecho real?”, 17 ago 2016. [<https://blogs.20minutos.es/yaestalistoeque todolosabe/sabias/que/la/canción/libre/de/niño/bravo/esta/basada/en/un/hecho/real/>], 3 feb. 2019.
- MAJOR, Patrick, “La historia secreta de cómo Alemania oriental y la Unión Soviética construyeron el Muro de Berlín”, 8 abr. 2018. [<https://www.bbc.com/mundo/noticias-43670180>], 3 feb. 2019.
- MOHR, Tim, *Burning Down the Haus: Punk, Rock, Revolution and the fall of the Berlin Wall*. New York: Algonquin Books, 2018.
- RUIZ, Julián, “La historia de “Héroes” de David Bowie, en su 40 aniversario”, 14 oct 2018. [<https://www.plasticosydecibelios.com/la-historia-heroes-david-bowie-40-aniversario>], 3 feb. 2019.
- STROGMAN, Phil. *La historia punk: el movimiento juvenil que transformó la escena musical y social de los años ‘80*. Barcelona: Ma non troppo, 2008.
- TAYLOR, Frederick, *El Muro de Berlín. 13 de agosto de 1961 - 9 de noviembre de 1989*. Barcelona: RBA Libros, 2009.
- VIGNOL, Christian, *Les plus folles histoires des idoles du rock et de la pop*. Louvain-la-Neuve: Editions La Boite a Pandore, 2017.
- VILLAVERDE, Guillermo, “Nena – 99 Luftballons”, 31 oct. 2014. [<https://corazondecancion-blogspot.com/2014/10/nena-99-luftballons-letra-en-aleman-y.htm>], 28 feb. 2019.

# UNA ESPECIE DE TRIÁDICA SURREALISTA

A triadic surrealist kind

**Laura Valeria Cozzo**

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

lauretta@filo.uba.ar

## Resumen

A casi un siglo de su estreno, *Das triadische Ballet* sigue sorprendiendo. Obra fundamental del movimiento para la danza moderna, esta creación de Oskar Schlemmer con música de Paul Hindemith se basa en una aproximación multidisciplinaria que inspiraba y enriquecía no solo a la Bauhaus sino también a otros movimientos artísticos de su época.

El objetivo de nuestro trabajo será escuchar atentamente el diálogo que este original ballet sostiene con otras expresiones vanguardistas de su tiempo, especialmente con el primer ballet moderno en su totalidad, muestra de la capacidad experimental y visionaria de las expresiones artísticas residentes en la París de las primeras décadas del siglo XX: Parade, de Cocteau, Picasso y Satie.

**Palabras clave:** ballet; Das triadische Ballet; Oskar Schlemmer; Bauhaus; vanguardias.

### **Abstract**

Almost a century after his premiere, *Das triadische Ballet* continues to surprise. A fundamental work of the movement for modern dance, this creation by Oskar Schlemmer with music by Paul Hindemith is based on a multidisciplinary approach that inspired and enriched not only the Bauhaus but also other artistic movements of his time.

The objective of our work will be to listen carefully to the dialogue that this original ballet maintains with other avant-garde expressions of its time, especially with the first modern ballet in its entirety, showing the experimental and visionary capacity of the artistic expressions resident in the Paris of the first decades of the twentieth century: Parade, de Cocteau, Picasso and Satie.

**Key words:** ballet; Das triadische Ballet; Oskar Schlemmer; Bauhaus; avant-garde.

“Sin embargo queda un amplio tema ancestral, eternamente nuevo, protagonista de los cuadros de todos los tiempos: el ser humano, la figura humana. De él se dice que es la medida de todas las cosas ¡adelante pues!”

Oskar Schlemmer, 1923 (Raman Schlemmer: 1)



A casi un siglo de su estreno, *Das triadische Ballet* sigue sorprendiendo. Obra fundamental para la danza moderna, esta creación de Oskar Schlemmer se basa en una aproximación multidisciplinaria que inspiraba y enriquecía no solo a la Bauhaus sino también a otros movimientos artísticos de su época. Más allá de su pertenencia a esta institución única a la que se unió en 1921, Schlemmer ocupa un lugar propio en la escena de su época; su vocación escénica tiene carácter propio y trasciende su labor docente. Sin embargo, es imposible desvincular esta manifestación artística de la escuela que posibilitó su realización (recordemos que Gropius convocó a Schlemmer para coordinar el taller de teatro gracias a este ballet y que se dispusieron escenarios y alumnos con quienes llevarlo a escena).

Nuestro objetivo será observar la originalidad de esta propuesta a través de una relación en espejo con otra surgida en la ciudad luz, la también polémica *Parade*.

### **Un ballet a la vanguardia**

Lo había afirmado Apollinaire: el arte del futuro debía seguir el camino abierto por la danza (Molins, 2006: 225). Durante las primeras décadas del siglo pasado, las artes escénicas y las vanguardias históricas se unieron para dar nacimiento a algunas de las propuestas artísticas más asombrosas (y escandalosas) de su tiempo. Ambas partes se beneficiaron con la colaboración: los vanguardistas pudieron presentar sus obras ante un público más amplio y a su vez sus originales aportes enriquecieron las representaciones con los de los artistas más destacados de la época.

La compañía pionera y también la de mayor relevancia fue la de Sergei de Diaghilev, los Ballets russes, creada en 1909. Esta produjo un espectáculo sorprendente sobre el que mucho se dijo y, cien años después, se sigue diciendo: *Parade*. Alrededor de ella, Jean Cocteau construyó una leyenda sobre su origen en la tensión creativa generada por el choque de tres artistas geniales: él mismo, aún joven pero ya polémico, un Erik Satie maduro pero igualmente revolucionario, y Pablo Picasso, en busca en esos tiempos de un estilo neorrealista que renueve su arte. El mencionado Apollinaire escribe la presentación de la obra para ser incluida en el programa y que es publicada el 11 de mayo de 1917 en *Excelsior*. En “Les Spectacles modernistes des Ballets russes – Parade et l’esprit nouveau”, la nueva obra es descrita como “une sorte de surréalisme” (término con el que se referirá también a su propia obra *Les Mamelles de Tirésias* y que años después será apropiado por André Breton con un sentido completamente diferente pero al cual quedará por siempre asociado). Allí Apollinaire destaca la originalidad de *Parade*: una combinación jamás antes lograda de varias disciplinas artísticas, como la pintura y la danza, son el signo de un arte más completo por venir en tanto punto de partida de una serie de manifestaciones de este Espíritu nuevo.

¿En qué consiste la obra? Se presenta ante los ojos del espectador el anticipo de un espectáculo que nunca verá pues el público lo ignora. Dos managers monstruosos (a los que debía sumarse un tercer manager que se accidentó poco antes del estreno), charlatanes que recuerdan a los pregones de circos y ferias, intentan promocionar la obra que se brinda en el interior de un teatro. Fracaso: nadie entra. Extenuados ante sus esfuerzos en vano, caen desplomados uno sobre otro. Entonces de la sala vacía salen los artistas (un prestidigitador

oriental, una niña norteamericana y un par de etéreos gimnastas) que, a su vez, se suceden en la puerta, intentando explicar en qué consiste el show del interior a través de sus representaciones.

En la sala el día de su estreno parecen haberse mezclado silbidos y aplausos. Gran repercusión tuvo la música, con opiniones divididas: si bien hubo una mayoría de voces favorables, otras se elevan en su contra, en ambos casos por su ruptura con las convencionalidades, demasiadas disonancias e incluso otras melodías populares impropias de un ballet. Aquello que más críticas negativas recibió fue el aporte de Picasso: el público no comprendió el porqué de los contrastes tanto entre el telón de inspiración clásica y la escenografía cubista como entre los trajes coloridos de los bailarines y las rígidas construcciones de los managers. Con quien la crítica es más indulgente es con el joven coreógrafo Léonide Massine, aquel cuyo trabajo había seguido más las indicaciones del poeta. Por un lado, sus bailarines, siguiendo el ritmo de músicas populares como el ragtime, representan escenas de circo e imitan gestos del cine de Charles Chaplin (que rescatará Schlemmer en el programa de mano del estreno de su ballet). Por el otro, comportándose más como marionetas enfundadas en estructuras de madera concebidas que les impedían los movimientos propios de los bailarines de ballet y los constreñían a otros gestos no por ello menos interesantes, los managers rompen los modelos corporales de la tradición de la danza occidental; en ellos resuena un eco de lo que surgiría por ese entonces en la Bauhaus.

## **La Bauhaus en movimiento**

Si bien en su historización Pérez Soto fecha el inicio de la danza moderna en la Europa de las primeras décadas del siglo XIX, en Alemania tendrá un primer período de surgimiento y esplendor entre 1920 y 1935, que coincide con la emergencia, auge y ocaso de la primera escuela de diseño de ese siglo. Una de las pocas manifestaciones que la Bauhaus produjo fuera del mundo de las artes aplicadas es casualmente un ballet, casi contemporáneo de Parade. ¿Pero por qué un ballet? Porque, como afirma Aitor Merino Martínez, si la Bauhaus se rige por el principio de la universalidad que se dificulta en el uso del lenguaje verbal a través de una lengua determinada, el lenguaje de la danza y la música derriban las barreras que establecen las lenguas y permite extender la propuesta más allá de los limitados territorios de habla alemana.

Al igual que Cocteau, el pintor y escultor Oskar Schlemmer se acerca a la danza no por poseer educación formal en la disciplina sino por una motivación más personal, profundamente individual, que es su propia percepción del cuerpo humano en el espacio, aprendida en su formación como artista plástico. Constante preocupación dentro de su trayectoria artística, el cuerpo iba más allá de una abstracción en su mente sino que se vuelve una experiencia encarnada en su propio cuerpo a partir de una forma especial de relacionarse con el espacio que lo rodea y se vuelve la idea central a partir de la cual organiza tanto su producción artística como su práctica docente.

La danza alemana de los años 1920 que es reconocida como tal es la expresionista: un género que pone énfasis en la expresión de la experiencia personal. Al igual que la Bauhaus rompe con

los conceptos sobre diseño, *Das triadische Ballet* surge contra esta propuesta melodramática. Un proyecto inicial de un ballet reuniría en 1912 a Schlemmer con los bailarines Albert Burger y Elsa Hotzel (solistas de la compañía de ballet del Hoftheater de Stuttgart y quienes participaron activamente en el diseño del vestuario) más el maestro artesano Carl Schlemmer, hermano del primero. La idea original sigue avanzando cuando, a principios de 1913, Oskar Schlemmer asiste a una representación de *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg y es tal su entusiasmo que le propone al músico austríaco una colaboración artística para la realización de un ballet. Este no parece muy entusiasmado por lo que su participación finalmente no se concreta y el ballet será estrenado con una selección de obras musicales de Mario Tarenghi, Enrico Bassi, Claude Debussy, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Domenico Paradisi, Baldassare Galuppi y Georg Friedrich Händel. Si bien el estreno mundial es el 7 de diciembre de 1916 en Stuttgart, solo se presentan algunos bailes; recién se representa en su totalidad el 30 de septiembre de 1922 en la misma ciudad. Luego en 1926 tendrá una música propia, compuesta por Paul Hindemith (mientras el aporte de Erik Satie se unió a los de Cocteau, Picasso y los Ballets russes desde el comienzo del proyecto), mas este acompañamiento no es algo definitivo ya que, cuando en julio de 1932 se representen en el Théâtre des Champs-Élysées de París, lo harán sobre una suite de baile de Alois Pachernegg. A diferencia también de *Parade*, donde la idea partió de Cocteau pero luego fue siendo apropiada por sus colaboradores (al punto de que el libro de Deborah Menaker Rothschild se titula *Picasso's "Parade"*), Oskar Schlemmer conserva la autoría de su obra más allá del minimizado aporte creativo de sus iniciales colaboradores.

Mientras en los ballets académicos imperan las historias fantásticas, el ballet moderno se inclina por temáticas más realistas, como la elegida por Cocteau que de tan común roza lo banal. Si el argumento de *Parade* era breve y muy simple, *Das triadische Ballet* no narra ninguna historia: se compone de una sucesión de danzas que no parecen vincularse entre sí en orden cronológico. Como observamos a partir de su nombre, el número tres (que, para Schlemmer, va más allá del egotismo del uno o de la dualidad del dos) estructura la obra: se divide en tres partes, que van de lo gracioso a lo solemne, perfectamente diferenciadas también por los colores predominantes en el vestuario. La primera sección corresponde al color amarillo, alegre y burlón; luego predomina el color rosa, algo más solemne y ceremonial y finalmente todo se tiñe de negro para representar la fantasía y el misterio. Tres son los bailarines (dos figuras masculinas y una femenina) que participan en doce danzas, para las que lucen dieciocho vestuarios. Tres son las dimensiones del espacio, las del cubo, en que se manifiesta el cuerpo del bailarín como única fuerza creativa y que, por no estar ceñido a un decorado específico como los diseñados por Picasso, acentúa el efecto de tridimensionalidad. También el número tres está presente en los números de danza de *Parade* (de los que participan en cambio cuatro bailarines más un caballo con dos más en su interior) y tres los managers poco antes del estreno, pero en este caso no se manifiesta de manera tan perfectamente estructurante sino más bien como una coincidencia accidental.

El vestuario tiene en *Das triadische Ballet* una importancia fundamental: “Primero surgió el vestuario, los figurines. Después, la búsqueda de la música que mejor les correspondiera. Música y figurines juntos llevaron a la danza.

Este fue el proceso” (Schlemmer, 1972: 129). También es uno de los aspectos en cuya elaboración se acercan ambas obras. El vestuario cubista que utilizan los managers, auténticas construcciones de tres metros de alto, los acerca a los trajes basados en formas geométricas precisas (el círculo, el cuadrado y el triángulo) a los que el catálogo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía califica como “estructuras arquitectónicas ambulantes”. Tal como lo había representado Schlemmer en su cuadro *Geometrisierte Figur* en 1913, la geometría se apodera del cuerpo que deja de conformar una figura en sí para dar lugar a que cada miembro se vincule directamente con una forma como la cabeza y el óvalo. Otro recurso que señala Merino Martínez que acerca esta propuesta a la estética del cubismo a partir de una aparente multiplicación de los miembros: la “desmaterialización”, a saber, el uso de formas de expresión irreales para simbolizar las partes del cuerpo con las que guardan alguna semejanza, como la estrella que representa a la mano o el símbolo del infinito que formarían los brazos cruzados. A ello se suma el uso de diferentes máscaras, que retornan tras haber sido eliminadas 150 años atrás y que cubren los rostros evitando que se perciba cualquier gesto en el rostro de los actores pero que asimismo les dan cierto aire monumental, como sucedía en el teatro clásico. Como señala Merino Martínez, en este juego plástico-visual se favorece la expresión exterior frente a la psicología interna de los personajes. Estos lucen trajes confeccionados en materiales pesados y rígidos y que, junto con las máscaras que los acercan a la imagen de un títere, dificultan intencionalmente la movilidad de los bailarines. No por nada se menciona además en el ya aludido programa de mano a los libros *Über das Marionettentheater* de Heinrich von

Kleist y *Phantasiestücke* de E.T.A. Hoffmann. En palabras de Schlemmer: “La modificación del cuerpo humano, su transformación, es posible gracias al vestuario. Traje y máscara refuerzan la apariencia o la transforman, expresan la esencia o provocan el engaño, potencian su legalidad orgánica o mecánica o la eliminan” (1971: 25). Mientras la participación de los managers se ve limitada dando mayor relevancia a los otros bailarines cuyos trajes más convencionales (seguramente no para el ballet clásico pero sí en danzas más populares) les dan mayor libertad de movimientos, todos los cuerpos intervinientes en *Das triadische Ballet* están en mayor o menor medida limitados: es la restricción la que determina los movimientos posibles en escena durante toda la obra y que se vuelve su rasgo constitutivo.

A diferencia del estilo académico que aspira al ideal del control total del cuerpo, el estilo moderno al que podemos asociar este ballet trabaja más la relación entre control y descontrol, en este caso, de un cuerpo limitado por un pesado y grotesco andamiaje pero que igualmente debe provocar y al mismo tiempo regular sus movimientos en escena, lo que ponen en jaque la relación entre equilibrio y desequilibrio, la gama de direcciones desde lo vertical a lo horizontal y el trabajo contra o a favor del peso de las estructuras que los recubren. Al igual que en el estilo académico, la danza se vuelve la verdadera protagonista, más allá del colorido, todo el peso escénico recae sobre los movimientos (mientras en los ballets modernos como *Parade* se volvía un elemento más de la puesta en competencia directa con los demás elementos visuales y sonoros). Dionisiaca por su origen, la danza se vuelve apolínea por su forma final en la que se equilibran las polaridades.



## A modo de conclusión

Las innovaciones vanguardistas traerán consigo una resignificación de la danza. Parade es un ballet nuevo pero *Das triadische Ballet* es novedoso. Más que definir el concepto en sí, Pérez Soto prefieren delimitar un campo semántico en torno a esta actividad artística. Cuando hablamos de danza, nos referimos a “cuerpos humanos en movimiento que producen juntos la tarea de imaginar, ejercer y recrear movimientos” (2008: 23). Bajo esos pesados trajes, hay cuerpos devenidos marionetas que se mueven, sin importar cómo ya que no son los pasos ni las poses lo que define a la danza sino el movimiento en sí con sus características de flujo, energía, espacio y tiempo. El asunto no es un relato que vaya narrándose o la relación con la música y el vestuario; *Das triadische Ballet* carece de argumento, la música ha ido cambiando en las diferentes reposiciones de la obra y el vestuario, más que un fin en sí, es un obstáculo para impedir el movimiento de los bailarines que sin embargo se mueven y es ese modo de ocurrir del movimiento en el cuerpo humano lo que se vuelve el asunto. La danza es en su esencia un concepto que se forma en la mente del coreógrafo, un significado para el que imagina significantes que serán los movimientos que lleven a escena los cuerpos de los intérpretes frente a los espectadores que se conmueven, en el sentido literal del término, reconstruyendo el movimiento y transformándolo en una experiencia. *Das triadische Ballet* va más allá de toda propuesta vanguardista, con él Schlemmer crea todo un nuevo lenguaje escénico. Desprovisto de todo lo accesorio en su esencia, estos torpes pero simpáticos monigotes coloridos provenientes tal vez de otra realidad parecen querer decirnos “Esto también es un ballet”.

## Bibliografía

COCTEAU, Jean, *Théâtre complet*. París: Gallimard, 2003.

MERINO MARTÍNEZ, Aitor, *Cuando cuerpo y espacio fueron uno. El Ballet triádico de Oskar Schlemmer*. Madrid: En acción, 2017.

MOLINS, Patricia, “La risa en los huesos. El espectáculo interior del arte moderno (Picasso, Massine, Satie, Diaghilev) en los Ballet Rusos”. En: *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*. 4 (2006): pp. 215-245.

PÉREZ SOTO, Carlos, *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2008.

RAMAN SCHLEMMER, C., “Oskar Schlemmer. *Das triadische Ballet (1922)*”. [[https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/206.02\\_esp\\_completo\\_web.10.2017.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/206.02_esp_completo_web.10.2017.pdf)], 29 may. 2019.

SCHLEMMER, Oskar, “Man and Art Figure”. En: GROPIUS, Walter (ed.), *The Theater of the Bauhaus*. Wesleyan: Wesleyan University, 1971.

SCHLEMMER, Tut (ed.), *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*. Middletown: Wesleyan University Press, 1972.



## AUTORES QUE PARTICIPAN EN ESTAS ACTAS

**Lila Bujaldón de Esteves** es profesora de Literatura de Lengua Alemana y de Literatura Comparada en la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza (Argentina). Además, es Miembro del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y editora del Boletín de Literatura Comparada que se publica desde 1976. Ha sido presidente y vicepresidente de la Asociación Argentina de Germanistas (AAG), así como de la Asociación Argentina de Literatura Comparada (AALC). Sus principales campos de investigación son: Literatura de Exilio, Historia de la Germanística, relaciones culturales germano-argentinas, Literatura de Viajes, Imagología comparatista, Autotraducción.

**Marcelo Gabriel Burello** es Doctor en Letras (UBA) y Realizador Cinematográfico (INCAA). Docente de grado y posgrado e investigador en las Facultades de Filosofía y Letras y de Ciencias Sociales de la UBA. Traductor, editor y escritor. Sus principales áreas de estudio son: Literatura Comparada y Estética.

**Francisco García Chicote** es Doctor en Letras Modernas por la Universidad de Buenos Aires. Magíster en Literaturas Comparadas por la Universitet i Bergen (Noruega). Fue becario doctoral y postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Actualmente se

desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos en la Cátedra de Literatura Alemana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Jefe de Trabajos Prácticos en literatura en la Universidad Nacional de General Sarmiento.

**Laura Valeria Cozzo** es Licenciada y Profesora en Letras (UBA) y Traductora Literaria y Técnico-científica en Francés (IES en Lenguas Vivas J.R. Fernández). Ha participado como expositora en más de 50 congresos nacionales e internacionales sobre literatura y disciplinas afines a su área de investigación académica, que es la Literatura Francesa Comparada, incluyendo los Congresos Internacionales de Literatura Comparada de 2013 (Paris-Sorbonne) y 2016 (Universität Wien).

**Zaida Leila Daruich** es Profesora responsable de la asignatura Literatura Universal en el Instituto de Formación Docente Continua San Luis. También se desempeña como Profesora adjunta de Literatura española II en la Universidad Nacional de San Luis. Integra equipos de investigación en la Universidad Nacional de Córdoba, en la Universidad Nacional de San Luis y en la Universidad de Sevilla (España). Sus líneas de investigación son: Literatura Europea y Comparada.

**Claudia E. De Belva** ha sido profesora en la Universidad Nacional de La Plata. Es miembro de la ALEG desde 1990 y miembro de la AAG desde su fundación en 1989. Fue Vicepresidente de AAG (1999-2001) y Tesorera de AAG (2001-2003). Sus áreas de investigación son: Literatura en lengua alemana, Cine y Literatura, Literatura y otras artes y/o medios.

**Jorge Dubatti** es Profesor Titular Regular de Historia del Teatro Universal en la Universidad de Buenos Aires. Doctor (Área de

Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras 1989. Director del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Sus áreas de especialización son: Teoría del Teatro, Historia del Teatro Universal, Historia del Teatro Argentino.

**Mariela Ferrari** es Licenciada, Profesora en Letras y Doctora de la Universidad de Buenos Aires. Es docente de la asignatura Literatura Alemana y del Seminario “Literaturas nacionales: perspectivas teóricas e históricas” (Maestría en Literaturas en Lenguas Extranjeras y en Literaturas Comparadas, FFyL, UBA). También trabaja como Profesora Adjunta y como coordinadora de la materia “Taller de Lectura y Escritura” en la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ). Es miembro de la Asociación de Germanistas Latinoamericanos y de la Asociación de Germanistas Argentinos.

**Claudia Beatriz Garnica** es Profesora, Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo. Es investigadora del Centro de Literatura Comparada “Nicolás J. Dornheim” y Profesora Titular de las cátedras de Historia Cultural y Literaria, Literatura de Lengua Alemana y Literatura Comparada en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Ha publicado numerosos trabajos en el área de la literatura de migrantes alemanes a la Argentina, literatura alemana de posguerra, tematólogía, imagología y literatura de viajes.

**Daniel Gelardi** es Especialista Arquitecto. Es Profesor e investigador categorizado en FAUyD de la Universidad de Mendoza. Su área de investigación es: Bioclimatología Edilicia y construcción sustentable. Actualmente desarrolla su Proyecto de tesis doctoral sobre Técnica y Cultura Material en

la Universidad Nacional de Rosario. Ha sido premiado en varios concursos de proyectos de arquitectura y ha construido obras de diferentes escalas en su labor profesional.

**Hans Knoll** es Dr. phil. Ha sido Profesor Titular de Literatura Alemana I y Cultura Alemana I y II (Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba). Sus áreas de trabajo son: Literatura Alemana del SXX, Literatura y Memoria, Historia Europea, Cultura Alemana en la Argentina.

**Alberto Lucchesi** es Arquitecto y actualmente trabaja como Docente titular de la Facultad de Arquitectura Urbanismo y Diseño de la Universidad de Mendoza. Sus áreas de docencia e investigación son la Historia y la Crítica de la Arquitectura.

**Lía Mallol de Albarracín** es Profesora y Licenciada en Letras, egresada de la FFyL UNCuyo. Se desempeña como Profesora Asociada en la cátedra Literatura Francesa, carrera de Letras (FFyL UNCuyo) y es miembro del Centro de Literatura Comparada “Nicolás J. Dornheim” y de la Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona (AALFF). Investiga en el área de la literatura francesa y francófona de los siglos XIX, XX y XXI; interrelaciones literarias entre Francia y la Argentina. Participa en reuniones científicas sobre Literatura Francesa y Literatura Comparada. Ha publicado notas, artículos y reseñas en castellano y en francés sobre sus temas de estudio.

**Gabriel Darío Pascansky** es Licenciado en Letras y Profesor de enseñanza media y superior en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Desde 2016 se desempeña como adscripto en la cátedra de Literatura Alemana de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Expuso trabajos en varios congresos y eventos académicos, generalmente relacionados con la literatura

argentina del siglo XIX o el romanticismo alemán. Actualmente cursa una maestría en Literaturas Comparadas en la Universidad de Buenos Aires.

**Juan Rearte** es Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Trabaja como Jefe de Trabajos prácticos en la Cátedra de Literatura Alemana en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y como Adjunto de Estudios de la Literatura Moderna en el Profesorado en Lengua y Literatura de la UNGS. Investiga sobre teorías del lenguaje en el contexto del Romanticismo alemán y sobre la forma teatral en la transición del *Sturm und Drang* al Romanticismo. Sobre estas temáticas ha escrito artículos y traducciones y es editor, junto con Jimena Solé, de dos volúmenes colectivos.

**Regula Rohland de Langbehn** es Dr. Phil. (Letras) por la Universidad de Heidelberg. Romanista de formación, se especializó en literatura española de los siglos XV y XVI. Durante 20 años fue Profesora Titular de Literatura Alemana y Adjunta de Literatura Europea Medieval en la UBA. Como germanista editó revistas y libros y tradujo importantes textos literarios. Fundó en 2014 con otros interesados la Asociación y Archivo Centro DIHA, domiciliado en la UNSAM.

**Nataly Rojas** es Profesora Universitaria de Educación Superior en Lengua y Literatura por la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS), Los Polvorines, Buenos Aires. Fue becaria del Programa Estímulo a las Vocaciones Científicas, del Consejo Interuniversitario Nacional (EVC-CIN) en el año 2018, y en la actualidad es becaria del Programa de becas académicas de Formación en Investigación y Docencia de la UNGS.



**Carlos Sala** es Arquitecto por la Universidad de Mendoza. También cuenta con un Magíster en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad por la Universidad Torcuato Di Tella. Se desempeña como docente e investigador de la Universidad de Congreso y de la Universidad de Mendoza, en las áreas de Historia de la Arquitectura y el Urbanismo y Teoría de la Arquitectura. Desarrolla la actividad profesional de forma particular.

**Annekathrin Schäfer** es Profesora titular de la cátedra "Cultura y civilización de los pueblos de habla alemana" en la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba. Cursa la Maestría en Culturas y Literaturas Comparadas en la misma institución y es integrante del equipo de investigación de la Dra. Van Muylem "Teatro, poesía e imagen. Expansiones y puesta en crisis en la literatura de habla alemana y neerlandesa contemporáneas". En el 2010, obtuvo el título académico *Magister Artium in Kulturwissenschaften, Kunstgeschichte y Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaften* otorgado por la Universidad de Leipzig (Alemania). Sus áreas de investigación son: Literatura Comparada, Cruce de Géneros, Literatura y Arte, Palabra e Imagen, Historia Cultural de Alemania.

**Micaela Van Muylem** es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba, profesora titular de las cátedras de Literatura y Traducción literaria (sección alemán) y de los cursos de neerlandés en la Facultad de Lenguas (UNC). Es traductora literaria del alemán y neerlandés. Su tarea de investigación y traducción se centra en el teatro y la poesía de las últimas dos décadas.

**María Ester Vazquez** es Profesora en Letras y Licenciada en Literaturas Modernas por la Universidad Nacional de Cuyo. Actualmente se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos de Literatura de Lengua Alemana en la Facultad de Filosofía y Letras (UNCuyo) y se encuentra desarrollando su tesis doctoral sobre el rol de Alfredo Cahn (Zürich, 1902- Córdoba, 1975) como germanista, traductor e intermediario cultural entre Alemania, Suiza y la Argentina. Además, es miembro del Centro de Literatura Comparada en el cual desarrolla temas relacionados a la Historia de la Germanística en la Argentina, la Literatura Hispanoamericana colonial, Literatura e Historia y Traducción.

**Graciela Wamba Gaviña** es Doctora en Letras, Profesora Ordinaria de Literatura Alemana y Capacitación en alemán y Directora del Posgrado en Literatura Comparada en la Facultad de Humanidades y Ciencias de La Educación de la Universidad de La Plata, Argentina. Es investigadora del Centro de Literaturas Comparadas Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdiHCS/CONICET) y miembro de instituciones nacionales e internacionales de Literatura Alemana y Literatura Comparada. Sus áreas de trabajo son: Novela alemana contemporánea, Literatura de Inmigración y Exilio, Posmemoria y Holocausto en Latinoamérica.

# ÍNDICE

**CONFERENCIAS PLENARIAS.....5**

EL ARCHIVO CENTRO DIHA Y SU FUNCIÓN PARA TRABAJAR EN EL ÁREA GERMANÍSTICA. Das Archiv Centro DIHA und seine Bedeutung für die Arbeit der argentinischen Germanisten

Regula Rohland ..... 7

LA CAÍDA DEL MURO Y SUS CONSECUENCIA SOCIOPOLÍTICAS: UNA VISIÓN CRÍTICA. Der Fall der Mauer und seine politischen und sozialen Folgen: ein kritischer Überblick

Hans Knoll ..... 36

**PANEL BAUHAUS .....67**

WALTER GROPIUS EN LA ARGENTINA: PUBLICACIONES, OBRAS Y PROYECTOS. Walter Gropius in Argentinien: Veröffentlichungen, Werke und Entwürfe

Carlos Sala..... 69

EL ESPÍRITU DE LA BAUHAUS EN LA OBRA DE LOS HERMANOS CIVIT. The spirit of the Bauhaus in the work of the Civit brothers

Alberto Lucchesi..... 81

## ÍNDICE

BAUHAUS Y CULTURA MATERIAL: TEMATIZAR LA TÉCNICA. Bauhaus and Cultural Material. Thematize the technique Daniel Gelardi y Alfredo Hoop .....	91
<b>CONFERENCIAS SEMIPLLENARIAS .....</b>	<b>121</b>
FAUSTO EN EL TEATRO ARGENTINO (QUINTA CONTRIBUCIÓN). Faustus in the Argentine theater (fifth contribution) Jorge Dubatti .....	123
LAS CONTRADICCIONES DE LA CRÍTICA. W. G. SEBALD SOBRE (CONTRA) ALFRED ANDERSCH. The contradictions of criticism. W. G. Sebald on (against) Alfred Andersch Marcelo Gabriel Burello .....	142
HISTORIA ALEMANA Y MICROCOSMOS FAMILIAR, LA NOVELA ALEMANA COMO UNA MEDIACIÓN LITERARIA Y UNA MEMORIA CULTURAL. A propósito de <i>In Zeiten des abnehmenden Lichts</i> (2011) de Eugen Ruge, <i>Trutz</i> (2017) y <i>Glückskind mit Vater</i> (2016) de Christoff Hein. German History and Family Microcosms. The German Novel as a Literary Meditation and as a Cultural Memory Graciela Wamba Gaviña .....	169
<b>APORTES EN DISTINTAS SECCIONES .....</b>	<b>193</b>
ENCUENTROS EN EL EXILIO Y ENTRELAZAMIENTOS TRASNACIONALES. EL APORTE DE LOS EXILIADOS DE HABLA ALEMANA EN LATINOAMÉRICA. A propósito de autoficciones en Irene Dische, Ursula Krechel y Margrit	

## ÍNDICE

Schiller. Encounters in the Exile and International Intertwinements. The Contributions of Exiled German Speakers in Latin America

Graciela Wamba Gaviña..... 195

*WILHELM TELL*, DE FRIEDRICH SCHILLER, Y LA SUPERACIÓN ESCÉNICA DE LA BARBARIE. *Wilhelm Tell*, von Friedrich Schiller, und die szenische Überwindung der Barbarei

Juan Lázaro Rearte..... 209

SOBRE EL CONCEPTO DE CRÍTICA EN SIEGFRIED KRACAUER. The Concept of Criticism as regards Siegfried Kracauer

Francisco García Chicote..... 223

LA NOVELA DE (DE)FORMACIÓN: EL ROL DE LA CIUDAD EN *BERLÍN ALEXANDERPLATZ* Y *EL DESAPARECIDO*. The warp novel: the role of city in Berlin Alexanderplatz and The Man Who Disappeared

Nataly Rojas..... 243

LA PATAGONIA A TRAVÉS DE LA MIRADA DE DOS VIAJEROS ALEMANES: DAWILOW Y RUDOLF VON COLDITZ. Patagonien durch den Blick von zwei deutschen Reisenden: Dawilow und Rudolf von Colditz

Claudia Beatriz Garnica..... 257

LO FEMENINO COMO DECONSTRUCCIÓN: EL MODELO DE FORMACIÓN Y LA DISIDENCIA FEMENINA COMO HERENCIA HEREJE EN *NACHRICHTEN ÜBER CHRISTA T.* DE CHRISTA WOLF. The Feminine as Deconstruction: the Education Novel's Model and the feminine Dissidence as heretic Inheritance in Christa Wolf's *Nachrichten über Christa T.*

Mariela Ferrari..... 273

## ÍNDICE

LOS PERSONAJES ARTISTAS EN LOS <i>LETZTE ERZÄHLUNGEN</i> DE E.T. HOFFMANN. The artist characters in E. T. A. Hoffmann's <i>Letzte Erzählungen</i> Gabriel Darío Pascansky .....	288
ALFREDO BAUER Y SU NOVELA SOBRE STEFAN SWEIG. UN CASO DE AUTOTRADUCCIÓN EN EL EXILIO. Alfredo Bauer's Novel about Stefan Zweig. A Case of self-translation in exile Lila Bujaldón de Esteves .....	299
LOS NOMBRES FRANCESES QUE ACOMPAÑARON A STEFAN ZWEIG DURANTE SUS ÚLTIMOS DÍAS, SEGÚN LA NOVELA DE LAURENT SEKSIK. Die französischen Namen, die Stefan Zweig in seinen letzten Tagen begleitet haben, nach dem Roman von Laurent Seksik Lía Mallol de Albarracín .....	317
STEFAN ZWEIG, ALFREDO CAHN Y LA TRADUCCIÓN PERFECTA. Stefan Zweig, Alfredo Cahn and the perfect translation María Ester Vazquez .....	344
AUTOBIOGRAFÍA Y VIAJE EN G. GRASS Y J. GOYTISOLO. Autobiographie und Reise in Günter Grass und Juan Goytisolo Zaida Leila Daruich .....	361
CONTRABANDOS Y BRISURAS. LÉONCE LUPETTE: UNA VOZ PARTE DE MUCHAS LENGUAS. Schmuggel und Brisüren. Léonce Lupette: eine Stimme aus vielen Sprachen Micaela van Muylem .....	377

ÍNDICE

LITERATURA HÍBRIDA. REFLEXIONES SOBRE *MADGERMANES* DE BIRGIT WEYHE. Hybride Literatur. Reflexionen über *Madgermanes* von Birgit Weyhe

Annekathrin Schäfer ..... 389

CANTO DE LIBERTAD: EL MURO DE BERLÍN Y LA MÚSICA. Lied der Freiheit: die Berliner Mauer und die Musik

Claudia De Belva ..... 405

UNA ESPECIE DE TRIÁDICA SURREALISTA. A triadic surrealist kind

Laura Valeria Cozzo ..... 422

**AUTORES QUE PARTICIPAN EN ESTAS ACTAS ..... 435**