

1

ANUARIO DE LETRAS ∞ MODERNAS

VOLUMEN 28 | NÚMERO 1

MAYO - OCTUBRE 2025



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



EQUIPO EDITORIAL

DIRECTORA EDITORIAL

Nair Anaya Ferreira | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

COMITÉ EDITORIAL

Rosalba Lendo Fuentes | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Sabina Longhitano Piazza | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Alma Miranda Aguilar | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Berenice Ortega Villela | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Alejandro Patat | Università per Stranieri di Siena (Italia)
Claudia Ruiz García | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Ute Seydel | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Angélica Tornero Salinas | Universidad Autónoma del Estado de Morelos (México)
Lilia Irlanda Villegas Salas | Universidad Veracruzana (México)

COMITÉ CIENTÍFICO

Jean Cristophe Abramovici | Université Paris Sorbonne (Francia)
Pénélope Cartalet | Université de Lille (Francia)
Marina Fe Pastor | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Linda Garosi | Universidad de Córdoba (España)
Stéphanie Genand | Université de Rouen (Francia)
Maria Pia Lamberti | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Laura López Morales | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Luciana Namorato | Indiana University Bloomington (Estados Unidos)
Francisco José Rodríguez Mesa | Universidad de Córdoba (España)

EDITORES TÉCNICOS

Isabel del Toro Macías Valadez | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
José Maximiliano Jiménez Romero | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

SERVICIO SOCIAL

Fabricio Flores Moctezuma | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Guillermo Jacobo Mugica | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

PRODUCCIÓN Y DISEÑO

Logotipo | Ana Paulina García Treviño
Diseño de exteriores | Isabel del Toro Macías Valadez con apoyo de ChatGPT
Formación | Isabel del Toro Macías Valadez
Revisión documental | Isabel del Toro Macías Valadez | Óscar Patiño Vallejo
Cuidado editorial | Isabel del Toro Macías Valadez | Lizbeth Verdeja Bastida
| Elizabeth García Hernández | Miroslava Berdejo Evangelista



Anuario de Letras Modernas, volumen 28, número 1, mayo – octubre 2025, es una publicación semestral de acceso abierto editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Coordinación de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad Universitaria, Alcaldía de Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México. Teléfono: (55) 5622 1863. Correo electrónico: anuario.modernas@filos.unam.mx. Dirección web: <https://revistas.filos.unam.mx/index.php/anuariodeletrasmodernas>. Editora responsable: Dra. Nair Anaya Ferreira. Reserva de derechos al uso exclusivo del título: 04-2021-101917590000-102. ISSN: 2683-3352. Reserva de derechos e ISSN otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor, México.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja el punto de vista de la revista ni el de la UNAM. Los artículos publicados en *Anuario de Letras Modernas* se distribuyen bajo una licencia pública internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 (CC BY-NC-SA 4.0), con la cual se autoriza a toda persona a distribuir y comunicar públicamente cualquiera de los textos publicados en esta revista siempre y cuando sea sin fines de lucro, se cite de manera adecuada la fuente y se remita a la publicación original. Cualquier tipo de reproducción comercial de un trabajo publicado en *Anuario de Letras Modernas* requiere de los permisos correspondientes, que deberán solicitarse por correo electrónico a revistas.investigacion@filos.unam.mx. *Anuario de Letras Modernas* no cobra a sus autores por publicar sus textos, ni a sus lectores por acceder a las publicaciones.

Número publicado a través de un sitio implementado por el equipo de la Subdirección de Revistas Académicas y Publicaciones Digitales de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM sobre la plataforma OJS3/PKP.

DOI: 10.22201/ffyl.26833352e.2025.28.1

CONTENIDO

ARTÍCULOS

El viaje y la mujer como símbolo en Baudelaire.....	6
<i>Irene Gabriela Ramírez Muñoa</i>	
El misterio de la norna gris: Stefan George y la Poesía.....	20
<i>Mónica Steenbock Schmidt</i>	
Teatralidad, cuerpo y disfraz en Jean Genet y Copi.....	34
<i>Ignacio Lucia</i>	
El yo racializado en el ensayo autobiográfico: May Ayim y la lucha por la visibilidad afroalemana	48
<i>Blanca Aidé Herrmann Estudillo</i>	

RESEÑAS

FLUSSER, Vilém. (2021). <i>¿Tiene futuro la escritura?</i> (Juan Tovar, Trad.). Centro de Cultura Digital. (Obra original publicada en 1987).....	68
<i>José Luis Gómez Vázquez</i>	
PIAGGIO, Chiara; SCEGO, Igiaba (Coords.). (2024). <i>Africana. Viaggio nella storia letteraria del Continente</i> . Feltrinelli.....	72
<i>Imelda A. Ojinaga</i>	

A
ARTÍCULOS
LM

EL VIAJE Y LA MUJER COMO SÍMBOLO EN BAUDELAIRE

THE VOYAGE AND THE WOMAN AS SYMBOL IN BAUDELAIRE

Irene Gabriela RAMÍREZ MUÑO

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

ORCID: 0009-0002-0456-6784

Contacto: ireneramirez@filos.unam.mx

Resumen

Durante todo el siglo XIX los viajes comenzaron a modernizarse y a ser más frecuentes gracias a la industrialización y a los avances tecnológicos como la máquina de vapor, lo cual facilitaba los viajes y el contacto con países lejanos, pueblos y culturas distintas a la europea. A partir de estos desplazamientos, el ser humano decidió comenzar a documentarlos, para así dejar un registro de sus viajes. Estos registros no se limitarían únicamente a crónicas de viaje frías y neutrales, sino que también habría un interés cada vez más presente por mostrar las impresiones, emociones y pensamientos de los viajeros en cada uno de estos escritos. De estos manuscritos nacerán después creaciones literarias en forma de poesía y narrativa que desarrollarán todos estos temas presentes en las crónicas como lo son, por sólo mencionar algunos, el encuentro con el otro, el extrañamiento y la fascinación. Esos mismos temas estarán presentes en el compendio de Charles Baudelaire *Les fleurs du mal* (1857) en donde, a través de 126 poemas, el poeta parisino transporta al lector a tierras lejanas y desconocidas, a la vez que éste se deja empapar de todas las sensaciones que el poeta le describe. Este viaje no será únicamente físico, sino que también estará presente el elemento místico, el cual se manifestará en la figura de la mujer, constantemente representada en la obra *baudelaireana* y la cual funciona como símbolo de la búsqueda del ideal estético del poeta.

Abstract

Throughout the 19th century, travel began to modernize and become more frequent thanks to industrialization and technological advances such as the steam engine, which facilitated travel and contact with distant countries, peoples and cultures other than European ones. From these movements, human beings decided to begin documenting them, in order to leave a record of their travels. These records would not only be limited to cold and neutral travel chronicles, but there would also be an increasingly present interest in showing the impressions, emotions and thoughts of the travellers in each of these writings. From these manuscripts, literary creations will later be born in the form of poetry and narrative that will develop all these existing themes in the chronicles such as, just to mention a few, the encounter with the other, estrangement and fascination. These same themes will be present in Charles Baudelaire's poems *Les fleurs du mal* (1857) where, throughout 126 poems, the Parisian poet transports the reader to distant and unknown lands, while he allows himself to be soaked in all the sensations that the poet describes. This journey will not only be physical, but the mystical element will also be present, which will manifest itself in the figure of the woman, constantly represented in Baudelaire's work and which functions as a symbol of the poet's search for the aesthetic ideal.

Palabras clave: *Baudelaire, Charles, 1821-1867*
|| *Poesía francesa* || *Viaje en la literatura* ||
Ocultismo || *Simbolismo en la literatura* ||
Orientalismo en literatura

Keywords: *Charles Baudelaire* || *French poetry*
|| *Travel in literature* || *Occultism* ||
Symbolism in literature || *Orientalism in*
literature

Desde el inicio de los tiempos, el ser humano se ha interesado por lo desconocido, por lo que hay más allá de sus mares y de sus fronteras, en suma, de sus universos familiares. A partir de los distintos viajes (tanto de expedición, como mercantiles) empieza a haber una producción escrita y posteriormente literaria del fenómeno: desde los conquistadores de la antigüedad greco-romana, pasando por las expediciones de Marco Polo, la intervención de Cristóbal Colón en otras tierras, entre otros ejemplos más, el hombre¹ ha tenido siempre una curiosidad por descubrir, desplazarse y explorar lugares nuevos.

A partir del siglo XVIII empieza un periodo de globalización que conectó al mundo entero gracias a las diversas formas de comunicación y, en el siglo XIX, la fascinación por el viaje adoptará una forma particular, en donde los desplazamientos humanos se multiplicaron debido a los avances tecnológicos y de transporte del periodo, como lo son el ferrocarril y los barcos de vapor. Es en este siglo que el viaje adquiere como objetivo el autoconocimiento y es en las crónicas de viaje donde se empezará a reflejar un interés por lo esotérico, lo exótico y lo raro. Tal es el caso del poeta del presente ensayo quien encontrará una fascinación por lo exótico, como las mujeres de piel oscura y los diferentes olores y sabores que no existían en su natal Francia. Es en este siglo que se lleva a cabo una renovación del concepto de *viaje* y sobre todo de su redacción. Desde el punto de vista literario, la escritura de viaje vivió una transformación importante debido a la publicación de la obra *Itinéraire de Paris à Jerusalem* (1811) de René de Chateaubriand. El viajero ya no es solamente eso, sino que ahora se ha convertido en un escritor artista: un creador de literatura poseedor de alta sensibilidad estética. Es

¹ Aquí decidí usar el término *hombre* deliberadamente con minúscula porque, desde el inicio de los tiempos, quienes han tenido el poder, la autoridad y los medios para viajar han sido mayormente los hombres. Es hasta siglos después y sobre todo en el XVIII que las mujeres comenzarán a tener más libertad de viajar (incluso solas) y documentar dichos viajes, aunque de igual manera no eran bien vistas en la época. Esto es un tema de investigación que, aunque interesante, no abordaré para este ensayo.

así como también la noción de *viaje* se modifica y no se tratará ya solamente de alcanzar objetivos mercantiles o científicos, sino que también se mezclará con otros ideales como los del placer de conocer, la libertad del movimiento y la sed de conocimientos filológicos y espirituales, por mencionar algunos.

La idea de Baudelaire de dedicarse a las letras no parecía ser de especial agrado para su familia, por lo cual decidieron enviarlo a un viaje a Oriente con esperanzas de que se interesase por los negocios y el comercio. En dicho viaje visitó Mauricio, La Reunión, Madagascar, Ceylán² y la cuenca del Ganges, para regresar a Francia después de diez meses. Los esfuerzos para que cambiara de vocación fueron en vano y de este viaje no volvería más que con un deslumbramiento espléndido que guardaría por toda su vida.³ Y no solamente no enderezaría su camino como deseaban sus padres, sino que además será gracias a este viaje que el poeta escribirá sus tan controversiales primeros poemas en verso que conformarían unos años más tarde su compendio más famoso: *Les fleurs du mal* (1857). Como vemos, entonces, el tema del viaje está en el centro de la creación poética de las *Flores* de Baudelaire, en donde a través de 126 poemas guía al lector a través de un recorrido lleno de sensaciones corporales. Por lo cual, en este breve artículo me propongo analizar el tema del viaje en Baudelaire así como la figura femenina, tan constante en su obra, la cual funciona como símbolo de otredad y de la búsqueda del Ideal estético del poeta.

¿Una poesía de viajes?

Primero que nada me gustaría empezar por definir un poco el género de literatura de viajes para situarnos mejor dentro de la discusión. Carl Thompson en la introducción de su libro *Travel Writing* (2011) menciona que cualquier viaje implica el encuentro de la diferencia y la otredad. Todos los viajes son, en ese sentido, una confrontación (y algunas veces una negociación) con la alteridad. En el caso de Baudelaire encontramos también un encuentro con una tierra y una cultura diametralmente distintas a las propias, en donde el cruce con estas nuevas comidas, climas y mujeres dio como resultado

² Lo que ahora es Sri Lanka.

³ En palabras de Gautier: “de ce voyage au long cours, il ne rapporta qu’un éblouissement splendide qu’il garda toute sa vie” (como se cita en Baudelaire, 1868: 30).

un cambio radical en la manera de concebir el mundo que hasta el momento Baudelaire había construido dentro de su entorno conocido que era Francia.

Para el crítico Paul Fussell (1980), la narrativa ofrecida por un libro de viajes casi siempre será invariablemente una retrospectiva, un relato en primera persona de la experiencia de viaje del autor frente a un lugar o pueblo desconocido. Además, el aspecto personal o subjetivo es muy pronunciado ya que los lectores somos sumamente conscientes no sólo de los lugares visitados, sino también de la respuesta del autor a tal lugar y a sus impresiones, pensamientos y sentimientos. A pesar de no estar de acuerdo con todas las posturas de Fussell, este posicionamiento me parece pertinente para el presente análisis y, además de lo ya mencionado, agregaría al viaje de Baudelaire la serie de sensaciones físicas y reflexiones filosóficas y esotéricas que el viaje le dejó. Asimismo, a diferencia de lo que dice Fussell, el viaje algunas veces aparece incluso como incidental, dando mucho mayor peso a las reflexiones derivadas de éste y, en determinados momentos de la narración, incluso pueden estar un tanto desvinculadas del viaje inicial. A mi parecer esto es lo que sucede con Baudelaire cuando, después del viaje físico, comenzará un viaje espiritual en donde habrá una búsqueda constante de un ideal localizado siempre en un más allá, en un afuera, en lo desconocido. Este viaje conformado por contrarios lo llevaría a la búsqueda de sí mismo, a un viaje en donde el fin último será descubrir la posibilidad de una condición alterna del ser.

Como observamos, y debido al vasto material que ha sido producido a lo largo de la historia y que ha sido clasificado como literatura de viajes, no hay una definición exacta ni unívoca de esta forma literaria. El género puede ser entendido mejor como una constelación de diversos tipos de escritura o de textos que difieren en forma, pero que están conectados por una serie de “semejanzas familiares” usando el término del filósofo Ludwig Wittgenstein (Thompson, 2011: 26). Para el teórico francés Michel de Certeau (2001), cada historia es una historia de viaje, ampliando el género muchísimo más y abriendo las posibilidades casi hasta el infinito. Incluso, el autor va más allá diciendo que el acto de escribir es, en sí mismo, fundamental e intrínsecamente una forma de viaje y el viaje, inversamente, es siempre una forma de escritura (89). A pesar de que esta definición resulta problemática teóricamente hablando, me parece muy acertada para este análisis en donde Baudelaire lleva a cabo un viaje físico que lo conducirá, posteriormente, a un proceso escritural en el cual explorará inquietudes

que constituirán en sí mismas un viaje a través de la interioridad, el mundo exterior, así como una revisita de viaje en su sentido tradicional, ya que ahora se trata de uno principalmente estético, poético y alquímico.

Como esta pequeña revisión terminológica del género revela, la literatura de viajes ha sido constantemente foco de ansiedades y preocupaciones epistemológicas, en donde tanto lectores como escritores se enfrentan al problema de no poder distinguir los hechos reales del viaje de aquellos que son ficticios. Esto me lleva a pensar en la necesidad que tenemos como lectores o críticos de querer clasificar todo y asociarlo a algo conocido o real, para así poder entenderlo, sobre todo cuando se trata de la alteridad con la que nos confrontan los viajes. Los lectores necesitan la seguridad que les da la crónica, donde saben que lo relatado es verídico, para así sentirse en control de su lectura. Frente a estas alteridades deseamos asimilarlas a nosotros para que ya no nos suponga un peligro, para entenderlas debe ser lo más cercano posible a nosotros. Baudelaire parece ser también inclasificable, puesto que es un poeta de contradicciones que mezcla constantemente distintos elementos: ni romántico, ni simbolista, ni realista. Baudelaire tiene sus propias inquietudes y su egotismo lo lleva a explorar regiones hasta ese entonces desconocidas para la poesía del periodo.

Un viaje fallido y una búsqueda del Ideal

En relación con la sección anterior, generalmente, al hablar de literatura de viaje, esperamos encontrarnos una serie de aventuras llevadas a cabo por el explorador y los resultados de ellas. Sin embargo, en Baudelaire esta verosimilitud no existe, al tratarse de una exploración sobre todo interna, de la misma manera que no podemos hablar de una única verdad de su viaje. Empecemos por aclarar que nunca llegó a la India como se pretendía, sino que arribó más bien a la isla de Mauricio y a la isla Borbón. Llegó primero a Port Louis, capital de Mauricio, un 1ro de septiembre de 1841, donde permanecería por tres semanas. Como vemos, el viaje original falló; sin embargo, este viaje tendría una incidencia decisiva sobre Baudelaire y especialmente sobre su poesía, ya que después de este viaje comenzaría la redacción de sus flores del mal. La serie de poemas que escribirá será recibida de manera mayormente negativa, ya que en ellos encontraríamos varias ideas que no estaban alineadas con la moral y

la religión de la época, a la vez que funcionaron como una provocación directa a los valores de la sociedad burguesa. El título del compendio poético, entonces, hace referencia a esta dimensión moral: mediante la antítesis del título, el poeta hace explícita su voluntad de desafiar los valores del bien y el mal, al no ubicarlos como opuestos, ya que al clasificarlos de esta manera se cae en un maniqueísmo del cual Baudelaire quiere escapar. Entonces, lo que hace el poeta será asociarlos, ubicarlos dentro del mismo lado del espectro y mostrar que es posible encontrar belleza en el mal.

Robyn Davidson (2002), en relación con el interés por la literatura de viajes y sobre todo los viajes a Oriente, cree que éste esconde una nostalgia por un periodo “en donde el hogar y el extranjero, occidente y oriente, centro y periferia fueron definidos sin problemas. Quizás [los libros de viaje] son populares por la misma razón que son tan engañosos. Crean la ilusión de que todavía hay otro lugar sin contaminar por descubrir” (6). En este sentido, ésta es la empresa de Baudelaire al comenzar la búsqueda de un Ideal que él mismo construirá a partir de este viaje en donde los sentidos, como veremos más adelante, serán parte esencial de esta construcción exotizante de un *ailleurs* edénico. Pero, a diferencia de los demás escritores del XVIII y XIX, quienes en su mayoría concebían a las islas como lugares inocentes y protegidos de la corrupción de la civilización y la modernidad, capaces de despertar un aura de nostalgia por un pasado que nunca conocieron, en Baudelaire habrá un cambio: las islas paradisíacas del continente africano se convertirán en una “fantasía decadente, terribles y espectrales” (Lionnet, 2008: 725).

La poesía baudelaireana gira alrededor del aislamiento y la introspección, así como de la feminidad y el uso de las mitologías que potencian la dimensión de realidades imaginarias y simbólicas, construyendo una serie de geografías fantasiosas que desafían cualquier otro relato de viajes con indicaciones espacio temporales precisas y comprobables en la vida real. Baudelaire desafía constantemente el lenguaje racional, contenido y limitado. El poeta integra dentro de su universo poético las dimensiones de lo imaginario y lo real, de lo visible y lo invisible con el objetivo de construir su propio viaje, uno que se diferenciará del resto de sus contemporáneos y en donde se adentrará hacia los extremos del arte, de la estética y de lo sublime, a través de la constante unión de contrarios.⁴

⁴ A propósito de esto, desde un punto de vista psicoanalítico freudiano, la ambivalencia psíquica (o presencia de deseos opuestos) se refleja en la lengua en el concepto de *enantioseμία*, es decir la unión de significados opuestos. La enantioseμία se expande de manera oculta, así como el inconsciente, pero al ser un tipo de polisemia, se muestra en

Los sentidos serán igualmente importantes para su construcción estética y poética, en donde sobre todo los olores y la vista jugarán un papel constitutivo. Tomemos como ejemplo uno de los poemas más emblemáticos: “Correspondances” en donde el campo léxico de la vista se hace presente con verbos como *observer* o en sustantivos como *regards familiers* (Baudelaire, 1861: verso 4) o *couleurs* (Baudelaire, 1861: verso 8). El olfato también se hace presente a través de un campo léxico que revela esta dimensión exótica, sobre todo de los *parfums* (versos 8-9) que parecen embriagar con su dulzura al poeta; lo notamos en la enumeración tan precisa que hace de los distintos olores en el verso 13 “Comme l’ambre, le musc, le benjoin et l’encens”. En menor medida, pero también importantes, están el oído, el tacto y el gusto. En cuanto al sentido del oído, hay una serie de aliteraciones que nos remiten al sonido del viento y a los vapores de los aromas anteriormente referidos: “Comme de longs échos qui de loin se confondent” y “les sons se répondent” (verso 5).

Baudelaire, un poeta de las contradicciones y de las antítesis, en sus primeros poemas del compendio establece una primera oposición al entremezclar dos mundos diferentes y, sin embargo, complementarios (Castandet, 2012: 113). El primero correspondería a un universo divino e ideal concebido y buscado incesantemente por el poeta. El segundo, que sería la antítesis del primero, sería aquel del universo terrenal, aquel espacio geográfico real y tangible de los hombres donde las sensaciones son experimentadas y del cual el poeta quiere tanto escapar como empaparse de él. Baudelaire no puede escapar de este último aunque lo deseara y, sin embargo, el mundo terrenal del que quiere escapar es aquel de la modernidad y las ciudades, del París caótico, no de este otro paraíso perdido en donde la civilización parece no haber puesto sus garras todavía. Es gracias al viaje que esta distancia entre ambos mundos parece diluirse y el poeta es capaz de conciliarlos mediante la poesía de los contrarios. Su viaje real deviene el desencadenante para descubrir un nuevo mundo y nuevas posibilidades sensoriales y estéticas.

el idioma (vocabulario, sintaxis y semántica) donde se encuentra siempre subyacente, en particular, en el espacio de la negación, en la prosodia y la fonología, así como en las figuras retóricas. Tal es el caso de Baudelaire. Baudelaire recurre a la plasticidad del lenguaje en donde puede decir una cosa y al mismo tiempo establecer su inverso, su contrario. La enantiosemía se encuentra, entonces, en el corazón del pensamiento y de lo imaginario. Baudelaire, a través de su poesía, magnifica esta convivencia de los contrarios, llevándolos a coexistir en perfecta armonía. Véanse Larue-Tondeur (2009) y Landais Choimet (2022).

Baudelaire sentará las bases y funcionará como un precursor del movimiento simbolista. Los poetas pertenecientes a este movimiento “promueven una cierta analogía con el objetivo de unir lo abstracto y lo concreto” (Castandet, 2012: 115). Es en este aspecto que tanto Baudelaire como los simbolistas comparten una cierta visión del mundo. Detrás de una primera observación del mundo real, parece esconderse una realidad alterna, un universo secreto lleno de símbolos por descifrar. Un poema que ejemplifica bien esto es “Harmonie du Soir”. En este poema, Baudelaire deja ver su gusto por los paisajes orientales, ya que es ahí donde puede verdaderamente experimentar las más placenteras sensaciones que son la fuente principal de inspiración del poeta, contrario a las ciudades. Se propone entonces, (así como en el poema “Invitation au voyage”) un viaje a los lugares más alejados, un descubrimiento de Oriente que acentúa la importancia del viaje como revelación de otro universo, uno donde hay una serie de secretos que el poeta necesita descifrar y que encontrarán su eco en los símbolos. Baudelaire juega constantemente entre los sentidos y las sensaciones: “Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir” (verso 3), presenta una poesía moderna y *avant-gardiste* en donde, a través de los escenarios exóticos y coloridos, se propone al lector descubrir una nueva forma de viaje: uno introspectivo y casi místico. En el poema “Les ténèbres” el autor habla de su estancia solitaria en unas bóvedas oscuras donde un espectro femenino se presenta ante él iluminando el lugar: “Par instants brille, et s’allonge, et s’étale / Un spectre fait de grâce et de splendeur. / À sa rêveuse allure orientale, / Quand il atteint sa totale grandeur, / Je reconnais ma belle visiteuse: / C’est Elle! noire et pourtant lumineuse” (Baudelaire, 1861: versos 9-14).

Otra manera de acercarse a este ideal que tanto desea Baudelaire es a través del uso de la mitología en sus poemas. Desde su infancia y durante toda su escolaridad, Baudelaire se adentró en el universo clásico de las obras antiguas. En el Collège Louis-le Grand aprenderá la versificación latina y de esta manera tendrá acceso a una gran cantidad de textos y mitos (Castandet, 2012: 143). Algunos poemas de *Fleurs du Mal* que resuenan con dichas referencias mitológicas son: “Un voyage a Cythère”, “Le cygne”, “La voix” y “Les plaintes d’un Icare”. Al regresar a una edad antigua, una más sabia, el poeta se acerca a ese mundo ideal que tanto desea y trata de reconstruirlo a través de su poesía, en

donde intentará alcanzar este Edén perdido y anhelado.⁵ En el poema “Le cygne” toca justamente el tema del hombre exiliado, errante y aislado del mundo. La dedicatoria que hace a Víctor Hugo, en ese entonces exiliado, acentúa y confirma la temática.

Como ya había mencionado antes, la visión negativa que Baudelaire tiene de la ciudad de París se encuentra en los siguientes versos: “Comme je traversais le nouveau Carrousel. / Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville / Change plus vite, hélas! que le coeur d’un mortel)” (Baudelaire, 1861: versos 6-8). En estos versos se aprecia la crítica a los cambios constantes que sufría la ciudad a causa de la modernidad. Baudelaire incluso menciona los trabajos de Haussmann entre 1853 y 1870 que transformaron los *quartiers* que conformaban el viejo París y que tanto apreciaba el poeta (Castandet, 2012: 146). La ciudad funciona como el punto de convergencia y confrontación entre pasado y presente. Un pasado que Baudelaire añora, en oposición a un presente mancillado por el progreso y los avances. Es en parte por eso que Baudelaire se siente constantemente asediado por el *spleen*, por esa nostalgia de un pasado que no va a regresar, por lo cual deberá reubicar esa felicidad perdida en otro lugar, en uno lejano quizá, y encontrar su paraíso que le fue arrebatado.

Baudelaire, usando el mito de Ícaro como modelo simbólico, reagrupa varias ideas como la del deseo de evasión y el deseo de encontrar un *ailleurs*, pero a la vez recuerda la caída del hombre frente a un exceso de *hubris* en su intento por encontrar el tan ansiado lugar donde se alejará de los demás. Nuevamente, se nos presenta la idea de un viaje fallido, el cual tiene relación con el viaje de Baudelaire del cual hablamos al inicio de este trabajo. El mito de Ícaro subraya el deseo de alejarse y de desplegar sus alas hacia otro lugar en donde se mezclen las ideas del poeta de lo ideal y lo sublime. La elección del personaje es igualmente importante, puesto que las alas hacen eco directamente con el deseo del poeta de elevarse hacia un más allá divino, cercano a los dioses, lo cual tendrá repercusiones terribles como las que tuvo Ícaro debido a su desmesura.

⁵ Esto será también un eco al mito de la caída del hombre en el cual éste es castigado y condenado a errar por la Tierra, para finalmente poder regresar. Se trata de un mito muy extendido en el siglo XIX y el cual cobrará especial importancia para los románticos.

Mitología y arquetipos de la mujer

En la poesía de Baudelaire pareciera que el poeta no hace una distinción entre el cuerpo geográfico del viaje y el cuerpo femenino, como si este último fuera una consecuencia inmediata del primero. A raíz del viaje que Baudelaire realizó, parece ser que la concepción que él tenía sobre las mujeres cambió radicalmente. El poeta, hasta ese momento de su vida, no había tenido grandes contactos con el sexo femenino, además de tener una relación un tanto complicada y haber desarrollado una especie de dependencia con la figura de su madre. Baudelaire entra en contacto con las mujeres de estas islas quienes, además de todo, se posicionarán en el extremo opuesto del modelo de la mujer francesa que, hasta entonces, era lo único que él conocía: pieles morenas, cabellos de diferente textura y ojos de colores oscuros serán parte del repertorio que tanto fascinará al poeta. Esta parte de la poesía de Baudelaire hará eco con la literatura de la Edad Media, sobre todo en las *chansons courtoises*, donde el poeta mezcla tanto elementos de una trascendencia individual como colectiva, unido a la búsqueda constante su amada. En esta búsqueda del objeto de deseo, que es la mujer amada, el poeta encontrará la manera de elevarse espiritualmente gracias al amor puro, en esta búsqueda constante del ideal, de un absoluto con una fuerte carga metafísica y neoplatónica. Sin embargo, en Baudelaire será un tanto distinto, ya que él llevará a cabo su indagación apoyándose también en lo corporal, los sentidos y el placer carnal.

Baudelaire creía que el objeto primero de la poesía era la creación ritmada de lo bello, por lo cual no se preocupaba por la moral ni los valores, siempre y cuando éstos estuvieran encaminados a la creación de la belleza. Como otros poetas posrománticos, Baudelaire también muestra una preocupación por seguir el camino de la producción de la belleza, de no querer involucrarse dentro de cuestiones políticas o sociales: volverse uno de esos escritores *engagés* sería destruir la belleza. La literatura debe proporcionarnos placer estético y una vez que ésta deviene un instrumento pedagógico pierde todo su valor artístico. En palabras de Baudelaire (1885): “je dis que, si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique, et il n'est pas imprudent de parier que son œuvre sera mauvaise” (166). Como podemos ver, para Baudelaire el arte puede ser inmoral incluso, ya que esto estaría justificado dentro de esta búsqueda de la belleza, del ideal poético que espera alcanzar y el cual es incompatible con la moralidad burguesa imperante.

Baudelaire (1868) desprecia la pasión romántica como inspiración poética y a propósito de ello expresa lo siguiente: “les singes du sentiment sont en general de mauvais artistes” (168). Él, entonces, considera superior escapar de las pasiones sentimentales, privilegiando los placeres corporales y sensuales para alcanzar la inspiración poética, así como la satisfacción estética. Por lo cual, al hablar de la mujer, no pide de ella nada más allá de la satisfacción sensual. Ésta debe ser contenida y el enamoramiento y las pasiones que implican la entrega total y el sometimiento del individuo deben ser evitadas a toda costa. A diferencia de los cantos medievales donde la mujer es asociada a lo divino y el sujeto pierde control de sí mismo debido al *furore amoris*, Baudelaire indica que es preferible mantenerse sobrio sentimentalmente hablando. Las mujeres pueden avivar la imaginación poética; sin embargo, también pueden ensombrecer las facultades mentales y llevar al poeta a la obnubilación de éstas, lo cual debe ser evitado a toda costa. Él mismo lo expresa en “L’Art Romantique”, donde indica que odia a las mujeres por interferir con la labor del escritor (Bautista Naranjo, 2015: 32). Empero, las contradicciones se dejan ver nuevamente, ya que el poeta mantuvo contacto romántico con diversas mujeres a lo largo de su vida, yendo en contra de sus propios preceptos sobre el quehacer poético.

A lo largo del compendio hay una serie de referencias mitológicas a distintos personajes femeninos, entre los cuales tenemos a Circe, Diana, Andrómaca, Eurídice, Venus, Cibeles, Elvira, entre otras. Lo que tienen en común todas estas mujeres es que “desde la marginación social o desde el sufrimiento, buscan el Ideal y aspiran al infinito al igual que él, aún a sabiendas de que a este sólo se puede acceder a través de la muerte” (Bautista Naranjo, 2015: 35).⁶ Baudelaire usa el motivo de la mujer como símbolo para expresar su fascinación por la búsqueda del Ideal, sin embargo parece ser que lo que más atrae al poeta es la imposibilidad de alcanzarlo, más que el poder colmar ese deseo, participando así de un ciclo infinito donde este deseo parece nunca llenarse del todo.

⁶ Un aspecto interesante para revisar sería el hecho de que gran parte de estas mujeres de la antigüedad clásica son protagonistas de tragedias en donde continuamente observamos la tensión entre reconocer la importancia de la mujer a nivel diegético y social, a la par de la necesidad de controlarlas y mantenerlas a raya. A pesar de tratarse de mujeres que cumplían con sus funciones como esposas y madres, como Antígona, igualmente son puestas de lado por la sociedad patriarcal de la época. En la poética de Baudelaire pasa algo similar, ya que el poeta idealiza a estas mujeres y las usa como base para la construcción de su ideal de belleza, pero al mismo tiempo las desprecia y las considera inferiores. Para el poeta es importante controlarlas, dentro de los justos límites para que no nublen sus facultades mentales e imaginativas, dando como resultado una visión parcial y objetivada de la mujer donde ésta es desprovista de su subjetividad, sólo para servir como herramienta estética para el sujeto creador: el Poeta.

Los arquetipos femeninos en Baudelaire obedecen a lo que el poeta entendía por belleza, la cual es asociada con la dualidad humana, con los contrarios, tan presente en su poesía. Dentro de la belleza hay dos lados, en donde uno responde al mal, juntando dos términos en apariencia opuestos: “Ô blasphème de l’art! ô surprise fatale! / la femme au corps divin, / promettant le bonheur, / par le haut se termine en monstre bicéphale!” (Baudelaire, 1861: 49). De ahí proviene todo el sustento estético e iconográfico de la obra. El poeta a través de la alquimia del verbo es el único capaz de encontrar lo bello en el mal, de cultivar sus propias flores malditas. En la dedicatoria a Gautier, Baudelaire menciona el término “fleurs malades”, imprimiendo a las flores un tono de decadencia y putrefacción. Los poemas son justamente eso: una serie de cantos, de odas al mal, una defensa del deseo del hombre por conocer ese lado oscuro de la naturaleza, como decían los románticos. Dentro de este lado desconocido de la existencia, la mujer también es partícipe, sobre todo la mujer otra, la desconocida, aquella proveniente de *ailleurs*, la cual es representada a lo largo de la obra “a través de símbolos y alegorías” (Bautista Naranjo, 2015: 36). En el poema “La chevelure” el poeta, al hablar del frondoso cabello de la mujer, enuncia: “La languoureuse Asie et la brûlante Afrique, / Tout un monde lointain, absent, presque défunt, / Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique! / Comme d’autres esprits voguent sur la musique, / Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum” (Baudelaire, 1861: versos 6-10).

Conclusiones

Según el estudio de Esther Bautista Naranjo (2015), lo eterno femenino en Baudelaire corresponde a tres imágenes arquetípicas de la mujer que estructuran la obra y que además influyen el tipo de escritura escogida por el poeta para cada parte del compendio. Estas tres imágenes serían: la musa, fuente principal de inspiración cercana a la divinidad; la hechicera que lo sume en el *spleen* y lo aleja del Ideal; y la mujer-cómplice, mujer sensual, principal representante del exotismo y que alimenta la imaginación del poeta (36). A partir de estas imágenes podemos entender mejor la figura del poeta maldito, aquel ser atormentado, diferente al resto de la población y, por lo

mismo, alienado por la sociedad. Baudelaire odiaba la urbe y la contrasta continuamente en su poesía con la visión idealizada que se formó del hombre y la naturaleza en aquel contacto con otra cultura y otra tierra.

En “Ciel brouillé” es clara la comparación entre la mujer y el paisaje, ambos bellos, aunque inhóspitos y potencialmente peligrosos: “Tu ressembles parfois à ces beaux horizons / Qu’allument les soleils des brumeuses saisons... / Comme tu resplendis, paysage mouillé / Qu’enflamment les rayons tombant d’un ciel brouillé ! / Ô femme dangereuse, ô séduisants climats ! / Adorerai-je aussi ta neige et vos frimas, / Et saurai-je tirer de l’implacable hiver/ Des plaisirs plus aigus que la glace et le fer ?” (Baudelaire, 1861: versos 9-16). El poeta se presenta como un ser sensible, fuerte y capaz de acceder a esa imaginación humana superior, alterna y que busca “dar unidad a todas las analogías que existen en el aparente caos de la naturaleza, otorgando así coherencia a esos [...] *forêts de symboles*” como afirma en su poema “Correspondances” (Bautista Naranjo, 2015: 37).

El poeta, como alquimista del verbo y mago, asume la tarea del esoterista y, a través de la decodificación de símbolos, entiende el misterio de la vida universal y la naturaleza (aunque Baudelaire aparentemente no estuviera interesado en ella ni en las deidades naturales)⁷ que consiste en “a través de la magia evocadora de las analogías y los simbolismos que instaura la palabra del poeta, acceder a la realidad ideal y esencial del universo, encontrar la misteriosa armonía que unifica el dinamismo vital del Cosmos y el dinamismo vital y espiritual del ‘Yo’” (Herrero Cecilia, 1995: 208-209). En este mismo deseo por lo oculto, Baudelaire parecía querer abandonar el mundo terrenal para alcanzar ese más allá que no podía encontrar aquí. Baudelaire, así como Ícaro, deseaba acercarse a lo divino, extender sus alas y llegar al descubrimiento de lo que estaba más allá, *là-bas*, pero, así como su contraparte mitológica, éste también terminará quemando sus alas y reducido a cenizas.

⁷ Es, antes que nada, un hombre de la ciudad que prefiere los objetos geométricos, las líneas precisas que trazó la inteligencia (Mayrink, 2021: 83).

Referencias bibliográficas

- BAUDELAIRE, Charles. (1861). *Les fleurs du mal*. David R. Godine Publisher.
- BAUDELAIRE, Charles. (1868). *Curiosités esthétiques*. Michel Lévy Frères.
- BAUDELAIRE, Charles. (1868). “Notice par Théophile Gautier”. En *Les fleurs du mal* (édition posthume)(pp.21-73). Arvensa Éditions.
- BAUDELAIRE, Charles (1885). *L’art romantique*. Calmann Lévy.
- BAUTISTA NARANJO, Esther. (2015). “‘Le Dur métier d’être belle femme’: Sobre los arquetipos femeninos en *Les fleurs du mal*”. *Archivum*, 65, 27-56. <https://doi.org/10.17811/arc.65.2015.27-56>
- CASTANDET, Mélanie. (2012) *Le thème du voyage dans Les fleurs du mal de Charles Baudelaire*. (Tesis de maestría, Université de Pau et des Pays de l’Adour, Francia) Recuperado de <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01136209v1> el 5 de agosto de 2025.
- DAVIDSON, Robyn (Ed.). (2002). *The Picador Book of Journeys*. Picador.
- DE CERTEAU, Michel. (2001). “Spatial Stories”. En Roberson, Susan L. (Ed.), *Defining Travel: Diverse visions* (pp. 88-104). University of Mississippi Press.
- FUSSELL, Paul. (1980). *Abroad: British Literary Travelling Between the War*. Oxford University Press.
- HERRERO CECILIA, Juan. (1995). “Sobre la estética simbolista y su repercusión en la lírica moderna”. *Barcarola. Revista de Creación Literaria*, 49, 207-214.
- LANDAIS CHOIMET, Monique. (2022). “Les influences familiales et culturelles de Charles Baudelaire, instigateur de la modernité”. *Anuario de Letras Modernas*, 25(1), 7-22. <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2022.25.1.1702>
- LARUE-TONDEUR, Josette. (2009). *Ambivalence et énantiosémie* (Tesis de doctorado, Université de Nanterre, Francia). Recuperado de <https://theses.fr/2009PA100063> el 8 de agosto de 2025.
- LIONNET, Françoise. (2008). “‘The Indies’: Baudelaire’s Colonial World.” *PMLA*, 123(3), 723–736.
- MAYRINK, Geraldo. (2021). “Baudelaire y sus demonios”. *Revista de la Universidad de México*, (73), 72-85. www.revistadelauniversidad.mx/articles/050d60c1-b544-4e27-b380-23eb30fb3e86/ baudelaire-y-sus-demonios
- THOMPSON, Carl. (2011). “Defining the Genre”. En *Travel Writing* (1ra ed.)(pp. 1-34). Routledge.

EL MISTERIO DE LA NORN GRIS: STEFAN GEORGE Y LA POESÍA

THE MYSTERY OF THE GREY NORN: STEFAN GEORGE AND POETRY

Mónica STEENBOCK SCHMIDT

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

ORCID: 0009-0005-1117-9768

Contacto: monicasteenbock@filos.unam.mx

Resumen

Entre el silencio y el sonido se abre un universo de ecos y sombras en los que el imaginario gesta la base ontológica de nuestro existir. Obsesionado por las diversas formas en las que solemos anudar nuestras tradiciones al ámbito de lo sagrado, Stefan George se aboca a explorar las implicaciones poéticas y los efectos estéticos que tienen las diferentes formas de nombrar y logra instaurar un aura mística tanto alrededor de su obra como de su persona. Esto lo convierte en uno de los poetas de habla alemana clave de principios del siglo xx y un referente imprescindible para la mayoría de los poetas y filósofos de la época de las vanguardias europeas. Desafortunadamente, sus planteamientos filosófico-poéticos también llamaron la atención a los nacional-socialistas quienes, después de su muerte y en contra de su voluntad, lo declararon poeta nacional, lo que ocasionó que actualmente sea un poeta poco leído, pero muy comentado. La poesía de George *des-nombra* lo que instauran las doctrinas religiosas y las dinámicas de poder, para tratar de acceder al Arte desde la perspectiva del *Arte por el Arte mismo*. Esta dimensión estética y filosófica de su obra también resonó en pensadores como Martin Heidegger, quien vio en la poesía de George una vía para desvelar el ser. Así, su legado trasciende lo literario, invitando a una relectura que atienda no sólo a sus formas, sino a la potencia ontológica de su lenguaje.

Abstract

Between sound and silence, we can find a universe filled with echoes and shadows in which our imagery creates the ontological basis of our existence. Obsessed with the different ways in which we link our traditions to the realm of the sacred, Stefan George explores the poetical implications and the aesthetic effects inherent to diverse acts of naming, establishing here with a mystical aura around himself as a person, and around his work. By doing so, he becomes one of the crucial German speaking poets of the beginning of the 20th Century and an essential reference for most of the poets and philosophers of the European Avant-garde. Unfortunately, his philosophical and poetical approaches also caught the attention of the National Socialists who, after his death and against his will, declared him a national poet, which resulted in him currently being a little-read but a highly commented poet. George's poetry *un-names* what religious doctrines and power dynamics establish and tries to access Art from the perspective of *Art for Art's sake*. This aesthetic and philosophical dimension of his work also resonated with thinkers like Martin Heidegger, who saw in George's poetry a path to the unveiling of being. Thus, his legacy transcends the literary, inviting a rereading that attends not only to its forms, but to the ontological force of its language.

Palabras clave: George, Stefan Anton, 1868-1933 ||
Literatura alemana || Vanguardismo (Estética)
|| Poesía alemana || Misticismo y poesía

Keywords: Stefan George || German literature ||
Avant-garde (Aesthetics) || German poetry ||
Mysticism and poetry

Stefan George es un poeta poco leído pero muy conocido por la importancia que tuvo para las vanguardias literarias alemanas de principios del siglo xx. A George se le culpa de haber propiciado el auge de los grupos de ultraderecha en Alemania a través de sus propuestas poéticas, ya que éstas fueron utilizadas por el aparato propagandístico nazi para exacerbar el sentimiento nacionalista del pueblo. George fundó la revista *Die Blätter für die Kunst* alrededor de la cual se formó un grupo literario que tuvo que reagruparse después de la Primera Guerra Mundial y que se conoce comúnmente como *Der Georgekreis* (el círculo de George). Los nacionalsocialistas pensaron que podrían ganar popularidad si lo declaraban un poeta nazi, por lo que George decidió abandonar Alemania y emigró a Suiza donde falleció dos años más tarde. A pesar de haber hecho un gran esfuerzo para evitar asociaciones entre él, su obra y el Tercer Reich, los nazis lo declararon poeta nacional después de su muerte.

Stefan George nació el 12 de julio de 1868 dentro del seno de una familia burguesa cerca de la ciudad de Bingen, y se interesó desde muy temprana edad por las distintas lenguas y sus particularidades. La familia del padre era originaria de Francia, específicamente Lothringen (Lorena) de donde había emigrado a principios del siglo xix. Sus padres, un comerciante de vinos y una ama de casa, pusieron mucho empeño en que no se perdieran las raíces francesas, por lo que de niño respondió al nombre de Etienne (la versión francesa de Stefan); incluso firmó con ese nombre hasta 1889 (Orlick, 2018). Durante la primaria sus materias favoritas se relacionaron con las lenguas extranjeras y desde entonces desarrolló una lengua secreta en la que trabajó durante toda su vida. George utilizó esta lengua no sólo para explorar las implicaciones poéticas y los efectos estéticos, sino también para generar un aura de misticismo alrededor de su persona. Esto difiere de las intenciones que tienen otras lenguas artificiales de la época como el esperanto¹ (Imhof, 2019: 1-2), creada específicamente para optimizar el entendimiento

¹ El esperanto se desarrolló en 1887 y es sólo una de las diversas lenguas artificiales que se crearon en esa época. A diferencia de la lengua construida por Stefan George basada principalmente en el griego, el esperanto se alimenta de

entre los diferentes pueblos. Desafortunadamente no hay suficientes testimonios de la lengua de George que hayan sido registrados por escrito. Se conserva sólo un texto de dos líneas que forma parte de un poema de 1904 llamado *Ursprünge (Orígenes)*:²

Doch an dem flusse im schilfpalaste
Trieb uns der wollust erhabenster schwall:
In einem sange den keiner erfasste
Waren wir heischer und herrscher vom All.
Süß und befeuernd wie Attikas choros
Über die hügel und inseln klang:
CO BESOSO PASOJE PTOROS
CO ES ON RAMA PASOJE BOAÑ
(George, 2020: líneas 35-42)³

La Dra. Agnes C.A. Imhof (2019) interpreta los dos versos finales como una emulación de los *Kharja*, nombre que reciben los dos últimos versos de algunos poemas bilingües árabes característicos de la España andaluza del siglo XI conocidos como *Muwashshah* (3).⁴ En estos poemas, el texto está escrito en árabe clásico y los últimos dos versos se redactan con letras mayúsculas en mozárabe, en español o en algún dialecto vernáculo. En el caso del poema de George sólo los versos finales coinciden con los *Kharja* en tanto que presentan letras mayúsculas, y el resto del poema escrito en alemán no respeta las convenciones ortográficas que exigen que todo sustantivo

las lenguas romances y está diseñada para ser hablada por un gran número de personas. El lenguaje de George, en cambio, es críptico y está pensado sólo para unos pocos iniciados (Imhof, 2019).

² A menos que se indique lo contrario, las traducciones del alemán al español son de la autora.

³ Pero a la orilla del río en el palacio de juncos
Nos arrastró de la lujuria el más sublime aluvión
En un cantar que nadie aprehendía
Fuimos secuaces y soberanos del espacio sideral
Dulce e inspirador como los coros de Ática
Sobre las colinas e islas sonaba:
CO BESOSO PASOJE PTOROS
CO ES ON RAMA PASOJE BOAÑ

⁴ *Muwashshah* es un género poético-musical muy sofisticado estructurado en versos cortos con rimas cambiantes, típico de la España musulmana. Se conoce también como moaxaja y se caracteriza por ser bilingüe. Véase Reynolds (2022).

inicie con una mayúscula.⁵ Stefan George acostumbraba escribir todo con minúsculas, a excepción de aquellas letras con las que inicia los versos. La Dra. Imhof (2019) intentó des-criptar los versos escritos por George en su lengua secreta a través del contexto generado por el poema. Analizó la estructura de la *Kunstsprache* (lenguaje artístico) de George, la vinculó con la sintaxis del esperanto, las sonoridades del griego antiguo y el latín, y se preocupó por encontrar alguna coherencia temática entre lo que dice el poema en alemán y el ribete secreto al final basándose en la función que tiene el *Kharja* andaluz en la poesía mozárabe. Como resultado de este estudio, la Dra. Imhof (2019) nos ofrece la siguiente traducción:

CO BESOSO PASOJE PTOROS

Die waldigen Schluchten durchstreift der Flügel (-gott: Eros).

CO ES ON RAMA PASOJE BOAÑ

Zum (All-)seienden dringt gemeinsam der (alternativ: der gemeinsame) Ruf.⁶

La traducción es viable y complementa al poema, pero, más allá de la decodificación del lenguaje privado de George, hay que tomar en cuenta que la intención del poeta era precisamente que no se entendiera. Esto lo manifiesta a través de las estrofas que ya vimos: “in einem sange der keiner erfasste/ waren wir heischer und herrscher vom All”, lo que quiere decir que sólo fuimos secuaces y soberanos del espacio sideral porque no teníamos manera de apropiarnos (“aprehender”) del canto.

Solemos sentirnos atraídos por leer o escuchar mensajes en lenguas con las que no estamos familiarizados, porque reconocemos que hay una intención comunicativa cifrada en códigos y estructuras que conocemos y que podemos intuir, aunque no comprender. George concibe al lenguaje como una sacralidad estética que se basta a sí misma y que tiene la capacidad de crear un sinnúmero de contextos y significados que abren, más allá del simple mensaje, un universo inefable, es decir, un universo que no puede ser enunciado por palabras y se hace omnipresente a través de silencios. Todo silencio depende de sonoridades; de no ser así, no podría adquirir sentido alguno ya

⁵ En este poema hay dos palabras escritas en mayúsculas sin tomar en cuenta los inicios de cada estrofa: “All”, que traduje como “espacio sideral”, y “Attika”, que traduje como “Ática”, lo que indica que George vincula estos términos al Absoluto.

⁶ Por las barrancas boscosas vaga sin rumbo el ala (del dios Eros)
Hacia el (Todo) Ser penetra en conjunto el llamado (alternativa: el llamado colectivo)

que carecería de la silueta necesaria para articular un significado. De ahí que George necesite de un lenguaje personal e íntimo para erigir silencios específicos. La condición de *lo innombrable* oculta aquí una hierofanía que se manifiesta a través de su sombra. Al amparo de lo que se oculta, la hierofanía revela el secreto de su esencia. George la expresa de forma velada con el propósito de mantenerla intocada. Ernst Morwitz (1887-1971), uno de los admiradores de George, relata que alguna vez éste le mostró un texto en su lengua secreta y que se quedó preocupado ante la posibilidad de que el texto pudiese ser comprendido:

Da mir das Geschriebene als dem Griechischen verwandt erschien, versuchte ich, von dieser Richtung her den Sinn zu erschließen. Was ich hervorbrachte, muss etwas richtiges enthalten haben, denn zu meinem Vergnügen wurde der Dichter aufgeregt, examinierte mich weiter und gab sich erst zufrieden, als meine Auslegungskunst völlig versagte. (Imhof, 2019)⁷

Esta anécdota nos demuestra que George no sólo buscaba que su lengua secreta fuera poética y musical, sino que tenía que ser ininteligible con el propósito de trastornar la función comunicativa del lenguaje. Con ello genera un desasosiego emocional que pone en duda los paradigmas cotidianos y convierte las certezas en acertijos. Hay dos palabras clave en alemán con las que podemos circunscribir los espacios y los tiempos poéticos instaurados por George: *rätselhaft* y *unheimlich*. Ambas palabras pueden sustantivarse y son difíciles de traducir. *Rätselhaft*, en su condición de adjetivo, se traduce como “enigmático”, palabra que proviene del griego *ainigma*: lo que se da a entender, palabra oscura o equívoca. Se trata de algo que se enuncia aludiendo a un trasfondo polisémico cuya intención es evadir la formulación directa de algo específico. Lo *rätselhaft* (enigmático) produce un desasosiego emocional porque, además de correr el riesgo de no poder descifrar un acertijo (*rätselhaft* viene de la palabra *Rätsel* que quiere decir “adivinanza” en alemán), existe la sensación de no tener acceso a un conocimiento importante.

⁷ Como me pareció que lo escrito tenía un parentesco con el griego, intenté encontrarle un sentido desde esta perspectiva. Lo que externé tuvo que tener algo de cierto, pues, para mi deleite, el poeta se inquietó, me siguió examinando y no se rindió hasta cerciorarse que mis artes de interpretación habían fracasado.

La misma sensación de desasosiego emocional está presente en el adjetivo *unheimlich*, un término en alemán que guarda un estrecho vínculo, tanto con los mitos, como con los cuentos de hadas. Por lo general se traduce como “siniestro”, pero creo que “ominoso” se acerca más al significado original. *Das Unheimliche*, en tanto sustantivo, fue popularizado por Freud (1856-1939) en un ensayo con el mismo nombre (“Das Unheimliche”), publicado en 1919, en el que puntualiza que se trata de un término que designa una sensación de enajenamiento de situaciones u objetos que nos deberían de ser familiares, por lo que hunde sus raíces en conocimientos y experiencias ancestrales negadas y/o reprimidas; éstas se hacen presentes a través de angustias o miedos cuyas dimensiones varían según la sensibilidad y la receptividad de cada persona. Se trata de una palabra plurisignificativa con muchos matices diferentes que gira alrededor de *Heim* (hogar). Lo opuesto a *unheimlich* debería de ser el adjetivo *heimlich* ya que el prefijo *un* implica una negación. Sin embargo, esto no sucede así: *heimlich* se traduce como “secretamente” y, dentro del contexto en el que estamos analizando el significado del término, se refiere claramente a lo “arcano”.⁸ Por esta razón, Stefan George es un poeta esotérico y se inscribe dentro del ámbito de *lo visionario* propio de la poesía de “fin de siglo”. Es la posibilidad misma de “lo visionario” la que permite que los poetas puedan hacer frente a un desamparo ontológico formulado por Nietzsche (1844-1900) años atrás. Tanto la propuesta de “el arte por el arte” como el sueño del *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) forman parte de este intento por encontrar un espacio-tiempo capaz de otorgarle una estabilidad al devenir.

Al igual que otros literatos de su época, como por ejemplo Rainer Maria Rilke (1875-1926) o Alfred Döblin (1878-1957), George cuestiona la condición de *lo habitual*. A través de un lenguaje intencionalmente inusual en el que altera no sólo los significados semánticos cotidianos, sino también la puntuación, la sintaxis y la ortografía, George logra configurar un tejido lingüístico-estético capaz de inaugurar un mundo artificial alterno, con tiempos y espacios diegéticos que él mismo carga de simbologías y significados religiosos. Esto lo puede hacer porque todo lenguaje tiene connotaciones sagradas. Son los lenguajes los que establecen las continuidades

⁸ Este término se ha popularizado gracias al Tarot, cuyas 78 cartas se designan como arcanos. Dentro de este contexto, *arcano* se entiende como un umbral hacia un ámbito mágico-adivinatorio que se inscribe dentro de lo visionario.

ontológicas que le dan un sentido a la vida a través de las tradiciones y sus rupturas; las fracturas al interior de las lenguas amenazan la integridad de las identidades tanto individuales como colectivas: la permanencia se disuelve en incertidumbre obligando a los poetas modernos a instaurar duraciones clandestinas. El caso de George resulta ser un tanto peculiar: los rasgos narcisistas y el carisma inherentes a su personalidad, aunados al desasosiego generalizado que se vivió durante la época de *fin de siècle*, permitieron que el universo poético, creado por él, se insertara en la realidad político-histórica europea dentro de un aura poderosa a la cual sucumbieron tanto poetas como intelectuales muy importantes.

El poder seductor que ejerció George dentro de su círculo se mantuvo por más de treinta años (Egyptien, 2018). George se auto-concibió como “elegido” y como “profeta” y permitió que sus seguidores le llamaran *der Meister* (el Maestro). A su alrededor se formó una suerte de secta cuyo lema principal giró en torno al “arte por el arte”, que es una propuesta metafísica desarrollada a principios del siglo XIX en la que el arte se reconoce únicamente hacia la estética; ésta exige a sus seguidores la abdicación a toda explicación racional y a todo vínculo ajeno al arte, fuera éste académico, político o ético. Durante la crisis existencial europea de fin de siglo no había manera de sustraerse a las influencias políticas del momento y George y sus discípulos se quejaron amargamente de la politización del arte, pero no pudieron permanecer al margen de lo que estaba sucediendo. Al *Georgekreis* (Círculo de George) pertenecían poetas judíos que se distanciaron del Círculo cuando algunos de sus compañeros incluyeron ideas de corte nacionalsocialista en sus propuestas poéticas. George se sintió rebasado por los acontecimientos históricos que le tocaron vivir. El tener que interesarse por preguntas de índole político, que surgían de día a día, le parecía una desconsideración abominable. La distancia emocional que generó con respecto a la Guerra Mundial y a los ideales del nacionalsocialismo lo volvió indiferente e hizo que se refugiara aún más en el mundo creado por él.

En el fondo, George estaba comprometido con un nacionalismo que, por ser íntimo, escapaba, cuando menos en su opinión, de la distorsión política propia de las dinámicas del poder estatal (Egyptien, 2018).⁹ El término filosófico-cultural con el que se aborda esta postura nacionalista se conoce como *Geheimen Deutschland*

⁹ Es prácticamente imposible ser una persona pública y escapar al poder estatal.

(Alemania Secreta), y se considera clave para el *Georgekreis*. El historiador Eckhard Grünewald (1982) lo define como “un grupo de personas que vaticinan o encarnan a la nación que conciben como unida e interior, tal y como aparece en el imaginario de Stefan George” (76).¹⁰ Además de un poema que lleva este título, la obra de George hace muchas referencias a Alemania, la cual, a través de sus paisajes, héroes y herencias culturales, se convierte en un símbolo sagrado que encierra la promesa de una hierofanía. El término llamó la atención después de la Segunda Guerra Mundial pues existe la versión que, antes de su ejecución, las últimas palabras de Claus Schenk Graf von Stauffenberg fueron: “es lebe das Geheime Deutschland” (Möller, 2007a).¹¹ Von Stauffenberg fue discípulo de George y el responsable de organizar el atentado en contra de Adolfo Hitler el 20 de junio de 1944.

Stefan George no profesaba un amor a la Patria, a pesar de estar vinculado con la “Alemania Secreta”, sino que estaba obsesionado con el lenguaje mismo, en especial, con la potencialidad de lo sagrado inherente al acto de nombrar; esto se hace patente en su poema “Das Wort” (la Palabra), escrito en 1928, en el que el “yo” lírico se auto-concibe como un héroe que lleva a su tierra un tesoro inefable que, de algún modo, debe de ser nombrado. Fracasa en su misión porque la norna (la diosa que teje el destino) no logra encontrar la palabra adecuada para que lo informulable mantenga su silueta.

Wunder von ferne oder traum
 Bracht ich an meines landes saum

 Und harrte bis die graue norn
 Den namen fand in ihrem born

 Drauf konnt ichs greifen dicht und stark
 Nun blüht und glänzt es durch die mark...

 Einst langt ich an nach guter fahrt
 Mit einem kleinod reich und zart

¹⁰ [...] eine Gruppe von Personen, die dieses [d. i. das Geheime Deutschland] verkörpern oder verheißen, zugleich als Vision eines Deutschlands, das eine ‚innerliche Einheit nach Vorstellungen Stefan Georges darstellt.

¹¹ ¡Viva la Alemania Secreta!

Sie suchte lang und gab mir kund:
“So schläft hier nichts auf tiefem grund”

Worauf es meiner hand entrann
Und nie mein land den schatz gewann...

So lernt ich traurig den verzicht:
Kein ding sei wo das wort gebricht ¹²
(George, 1928)

La forma en la que está escrito este poema enajena al alemán de su manifestación regular e inaugura un “ámbito otro” en el que específicamente los sustantivos sufren una mutación ortográfica. Con ello se distancian de la norma establecida y adquieren un aura fantasmagórica que bien puede calificarse como *unheimlich*; el lector los identifica y entiende las referencias, pero desconfía de ellos porque intuye que aquél que los escribió no desconocía las reglas ortográficas, sino que intencionalmente alteró la norma para violentar el lenguaje (este efecto se pierde si tratamos de traducir el poema al español en donde los sustantivos que nombran las cosas se escriben con minúsculas por convención). El uso de mayúsculas otorga a los nombres un aura señorial que los distingue jerárquicamente de las demás palabras que configuran el tejido narrativo de un texto, y esta jerarquía la tienen en alemán no únicamente los

¹² Un milagro de lejanía, o un sueño
Porté hasta lo orilla de mi país
Y soporté la espera hasta que la norna gris
un nombre en la fuente de su origen hallara
Entonces pude aprehenderlo denso y con fuerza
Y ahora florece y brilla hasta la médula...
Alguna vez, después de una buena travesía arribé
Con una joya valiosa y delicada
Largo tiempo ella buscó y declaró
“Aquí nada duerme en el profundo fondo”
Entonces, escurrió de mi mano y se disipó
Y mi país el tesoro nunca ganó.
Así aprendí una triste renuncia:
Que cosa alguna no sea donde la palabra quebranta.
(Esto es un acercamiento y no una traducción, pues es prácticamente imposible reformular el sentido del poema en una lengua que no sea el alemán. “no sea” está escrito con negritas para que no se pierda la dimensión ontológica, a la que hace referencia George)

nombres propios, sino todo sustantivo. George reserva las mayúsculas para el inicio de cada verso, lo que subraya una importancia jerárquica que tiene que ver con el inicio en tanto “Origen”. No es de extrañar, por ende, que, dentro de este contexto un tanto torcido, se vea afectado no sólo el sentido de la palabra, sino también su certeza ontológica. La última frase del poema, “Kein ding sei wo das wort gebricht”, formulada como una sentencia o, si se quiere interpretar de otra manera, como un conjuro, pone de manifiesto que la esencia de las cosas no descansa en su existencia, sino que depende de las palabras con las que se nombra.

Martin Heidegger (1889-1976) utiliza justo este poema de George como fundamento para analizar la relación que hay entre lenguaje y realidad, entre los nombres y las cosas, entre el deseo y el imaginario (Becker, 1997).¹³ Clave para entender este aspecto es la referencia a la norna gris. Ella es una de las tres mujeres dentro de la mitología nórdica que hilan el destino del Cosmos. No es una diosa propiamente, más bien pertenece a la categoría de *disir* o *idisi*, que son seres mitológicos femeninos que se mencionan, entre otras fuentes, en el primer encantamiento de los “Merseburger Zaubersprüche”.¹⁴ La norna gris se vincula a la muerte y, junto con sus dos compañeras, teje y entreteje tapices secretos, vedados a los ojos de dioses y hombres.¹⁵

Dueñas del presente, pasado y futuro, las nornas existen más allá del devenir, por lo que son capaces de resguardar el origen del tiempo y del espacio y tienen la función de cuidar el manantial de donde surgen las palabras que nombran las cosas. En este poema la mención a una de las nornas no es sólo una referencia poética, sino la garantía ontológica del espacio-tiempo de lo “Original”. George escoge la palabra *Saum* para marcar el sitio en el que el “yo” lírico espera para que la norna encuentre un nombre y así su milagro o su sueño sea aprehensible. La traducción literal al español

¹³ Heidegger aborda este poema en dos conferencias distintas, tituladas “Das Wort” (1950) y “Das Wesen der Sprache” (1957-1958) y pone de manifiesto la maestría con la que Stefan George maneja el lenguaje al igual que la temporalidad, que se entreteje con el espacio a través de referencias como “lejanía”, “portar hasta la orilla”, “soportar la espera”, “larga travesía”, entre otras.

¹⁴ Los Merseburger Zaubersprüche están escritos en antiguo-alto-alemán: *Eiris sâzun idisi, sâzun hêra duoder. / Suma hapt heptidum, suma / heri lezidun, / suma clûbôdun/umbicuoniouuidi: / insprinc haptbandum / ,inuar uîgandun!* La traducción al alemán moderno es la siguiente: *Einst setzten sich Idisen, setzten sich hierher... / Manche hefteten Haft, manche / hemmten das Heer. / Einige zerrten / an den Fesseln. / Entspring den Haftbanden, / entfah den Feinden!* (En un principio se sentaron las Idisen, se sentaron a nuestro lado / algunas ataron la cárcel, / otras obstaculizaron al ejército / otras más tiraron de las cadenas / Libérate de los grilletes / escapa de los enemigos) (Möller, 2007b).

¹⁵ La norna gris, a la que se refiere George, tiene que ser Urdr, quien comparte su nombre con la fuente de vida con la que se riega Ygdrasil, el árbol cósmico del Universo.

de *Saum* sería “bastilla” o “dobladillo”, un término utilizado entre las costureras para referirse al borde último de una prenda de vestir que no implica un corte, sino una continuidad hacia el reverso de la misma vestimenta. Incapaz de abandonar el anverso de la tela, el “yo” lírico vuelve a referirse a su travesía, pero esta vez aludiendo a un *illo tempore* mediante la palabra *einst*: una temporalidad no definida que se utiliza para referirse a acaecimientos universales. La traducción literal sería “en aquellos tiempos” o “en el origen”, con lo que este poema se convierte en una experiencia metafísico-religiosa en la que las temporalidades se funden en vivencias místicas: es justo en este umbral en donde la palabra quebranta y se disuelven las certezas ontológicas, por lo que a George no le queda más que formular la última frase en subjuntivo: “Kein ding sei wo das wort gebracht.” Decreto, sentencia, conjuro mágico o simplemente una forma de enunciar un deseo, todas estas opciones interpretativas son posibles, pero ninguna abarca el significado total de lo que la frase pone de manifiesto. Por lo tanto, habrá que renunciar al *Kleinod* (“joya”) o “tesoro”, que se sustenta en lo inefable, que no cuenta con la posibilidad de ser nombrado, y por eso no llegará a su destino.

Podemos observar una clara correspondencia entre la poesía de Stefan George y el pensamiento filosófico de Heidegger: ambos le conceden un valor esencial al acto de nombrar. Heidegger habla del lenguaje como *Das Haus des Seins* (la casa del Ser), un recinto ontológico dentro del que vive el ser humano y en el que pensadores y poetas, como guardianes de la casa, develan al Ser dándolo a conocer como un secreto resguardado por el lenguaje mismo (Denker *et al.*, 2014).¹⁶ Tanto el poeta como el pensador coinciden en que es el lenguaje el que determina la relación entre el objeto y su nombre y, si bien George, seducido por su propia obra, se deja llevar por la sensibilidad poética, Heidegger trata de mantener una coherencia discursiva que, a pesar de no ser académica o científica, sí muestra una intención comunicativa (Becker, 1997).¹⁷ Heidegger aborda el poema

¹⁶ Confrontar con Becker (1997). “Die Sprache ist das Haus des Seins. In ihrer Behausung wohnt der Mensch. Die Denkenden und Dichtenden sind die Wächter dieser Behausung. Ihr Wachen ist das Vollbringen der Offenbarkeit des Seins, insofern sie diese durch ihr Sagen zur Sprache bringen und in der Sprache aufbewahren.” (La lengua es la casa del Ser. En su interior vive el hombre. Los pensadores y los poetas son los guardianes de esta casa. Su tarea es revelar al Ser llevándolo al lenguaje a través de su decir y resguardarlo dentro del lenguaje mismo) (Denker *et al.*, 2014: 11).

¹⁷ “Der Weg zur Sprache ist sein eigentliches Ziel, wobei schon diese Verbindung äußerst ungewöhnlich ist und gegen die wissenschaftliche Methodik verstößt. Nicht nur daß die Wissenschaft doch normalerweise möglichst rasch und ohne Umwege zum Ziel kommen möchte, sie versucht auch, Metaphern zu vermeiden und durch Fachtermini zu ersetzen. Im Gegensatz dazu sucht Heidegger sozusagen ‚zu Fuß‘ und ohne Hilfsmittel, die Frage neu zu stellen. Damit geht einher, daß er sämtliche Fachtermini und Stilbegriffe beiseite läßt und sie durch eigene Wortschöpfungen, die

de George desde diferentes perspectivas y dialoga con él sin descuidar la capacidad de entendimiento de sus lectores, aunque en ocasiones sacrifica los aspectos líricos del poema de George para privilegiar la comprensión de la tesis que plantea en su obra.

Andreas Becker (1997) acusa a Heidegger de no respetar la estructura lírica del poema y resumirlo como si sólo fuera un cuento de hadas.¹⁸ Esto muestra con claridad que, a pesar de enajenar el lenguaje cotidiano, como lo hace George, procura mantener su discurso dentro de la esfera de lo comprensible. Heidegger evade con ello la potencialidad inherente al misterio del lenguaje, cuya fuerza se encuentra no en lo que enuncia, sino en lo que implica a través de sus silencios y sus ausencias y, si bien admira a George y lee su obra con detenimiento, no se deja seducir del todo por lo innombrable. El enajenamiento del lenguaje cotidiano y los neologismos con los que Heidegger formula su discurso tienen la intención de esquivar el rigor científico para no caer en fórmulas preestablecidas: utiliza la obra lírica de George para darle un “aura poética” al lenguaje, en especial al alemán, que erige como única lengua apropiada para la filosofía, además del griego, cultura de donde surge la filosofía misma (Cassin, 2013).¹⁹

La poesía de George des-nombra lo enunciado desde las doctrinas religiosas avaladas por las dinámicas de poder. Con ello intenta desvincularse de los criterios establecidos para hacer de la poesía un ámbito propicio para cultivar arte por

sich meist etymologisch ableiten, und Wörter der (deutschen) Alltagssprache ersetzt.” (El verdadero objetivo es el camino hacia el lenguaje, una conexión poco común que va en contra de la metodología científica, y no únicamente eso: la ciencia busca normalmente llegar a su objetivo de la manera más rápida y directa y evita las metáforas sustituyéndolas por términos técnicos. En contraste con esto, Heidegger busca replantear la pregunta desde el principio, es decir: la fórmula desde cero y sin ayuda alguna. Esto implica que deja de lado todo término técnico y todo concepto estilístico y los reemplaza con neologismos, inventados por él, que deriva de significados etimológicos con los que sustituye palabras que se usan en la vida diaria) (Becker, 1997).

¹⁸ Interessanterweise nimmt es Heidegger nun mit seiner Auslegung nicht mehr so genau, er begnügt sich vielmehr damit, die vorstehenden Verse wie ein Märchen zusammenzufassen und somit jegliche lyrische Struktur zu missachten. (Es interesante observar que ahora Heidegger ya no toma tan en serio su exégesis, más bien se contenta con resumir los siguientes versos a manera de un cuento de hadas y desdeña cualquier estructura lírica) (Becker, 1997).

¹⁹ “[...] dass die griechische Sprache philosophisch ist, d. h. nicht: mit philosophischer Terminologie durchsetzt, sondern als Sprache und Sprachgestaltung philosophierend. Das gilt von jeder echten Sprache, freilich in je verschiedener Grade. Der Grad bemisst sich nach der Tiefe und Gewalt der Existenz des Volkes und Stammes, der die Sprache spricht und in ihr existiert. Den entsprechenden tiefen und schöpferischen philosophischen Charakter wie die griechische hat nur noch unsere deutsche Sprache.” ([...] que la lengua griega sea filosófica no se deriva de que esté permeada por una terminología filosófica, sino que es filosófica en tanto lengua y forma de expresión. Esto aplica a cualquier lengua en diferentes grados. Los grados se miden según la profundidad y la violencia de la existencia de cada pueblo y etnia que habla y existe dentro de su lenguaje. El carácter creador profundo y filosófico propio de los griegos sólo lo tiene nuestra lengua alemana) (Heidegger como se cita en Cassin, 2013).

el arte mismo. Desafortunadamente, a George y al círculo de George se les aborda desde la sociología y la política, mutilando los silencios y las implicaciones para habilitar su obra como un instrumento de propaganda ideológica. Por esta razón, la escuela de Frankfurt, en especial Theodor Adorno (1903-1969), lo señala como el principal responsable de las bases teóricas del nacionalsocialismo.²⁰

En este sentido, la poesía instrumentada como base teórica de cualquier cosa distorsiona las implicaciones poéticas y sus silencios: deja de pertenecer a todos y se vuelve exclusiva y discriminatoria y, presa del poder, abusa del compromiso espiritual y la entrega total exigida por la condición de lo simbólico. El problema con George aquí es que él mismo, seducido por su propia poesía, se aprovecha de la atmósfera de lo simbólico para ejercer poder, tanto en el ámbito político como en el social, por lo que no respeta la máxima del “arte por el arte”. Sienta parámetros y condiciona las posibilidades interpretativas, pues se erige a sí mismo como un modelo a seguir. Víctima de su propia seducción, George se abisma en rituales estéticos extraños, habilitados para que sus allegados se auto-concibieran como parte de una élite, además, exclusivamente masculina.

Los espectros del desamparo ontológico, propios de la época de las vanguardias, sólo pueden ser asumidos desde la condición de lo simbólico inherente a la poesía. El símbolo no permite una distancia objetiva, ni siquiera una contemplación mística. Para que pueda instaurarse como tal, requiere de un compromiso espiritual y una entrega incondicional de parte de quien lo asume y lo padece. Abstracto y a la vez concreto (raíz de toda paradoja), el símbolo instauro su paradoja en la que los contrarios se funden en un abrazo en el que queda siempre intacta la separación. Así, abierta a la ausencia, la condición de lo simbólico se abisma en una melancolía cósmica que, más allá de toda emoción poética, transmuta lo “no vivido” en una angustia existencial.

²⁰ Confrontar con Adorno (2019).

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. (2019). “Stefan George”. En Rolf Tiedemann (Ed.), *Notes to Literature* (pp. 437-450). Columbia University Press.
- BECKER, Andreas. (1997). *Kein Ding sei, wo das Wort gebricht* [Trabajo de seminario, Seminario avanzado “Stefan George”, Universidad Philipps de Marburgo]. Publicado en 2002 en *zeitrafferfilm.de*. Recuperado de https://www.zeitrafferfilm.de/1_11.htm
- CASSIN, Barbara. (2013). “In Sprachen denken”. *Trivium*, 15. <https://doi.org/10.4000/trivium.4730>
- DENKER, Alfred; ZABOROWSKI, Holger; ZIMMERMANN, Jens (Eds.). (2014). *Heidegger und die Dichtung* (Vol. 8). Karl Alber Verlag. (*Heidegger Jahrbuch*).
- EGYPTIEN, Jürgen. (2018). *Stefan George. Dichter und Prophet*. Konrad Theiss Verlag.
- GEORGE, Stefan (1928). “Das Wort”. En *Das Neue Reich. Gesamt-Ausgabe der Werke*. (Tomo 9) (pp.133-134). Georg Bondi.
- GEORGE, Stefan. (2020[1909]). “Ursprünge”. En *Der siebente Ring*. Henricus.
- GRÜNEWALD, Eckhard. (1982). *Ernst Kantorowicz und Stefan George. Beiträge zur Biographie des Historikers bis zum Jahre 1938 und zu seinem Jugendwerk Kaiser Friedrich der Zweite*. Franz Steiner Verlag.
- IMHOF, Agnes. (2019). *Der Sang, den keiner erfasste: zur Entschlüsselung von Stefan Georges Geheimsprache*. Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg. <https://doi.org/10.21248/gups.51756>
- MÖLLER, Andreas. (2007a, 26 de agosto). “Es lebe das geheime Deutschland!” [Audio podcast]. *Deutschlandfunk Kultur*. Recuperado de <https://www.deutschlandfunkkultur.de/es-lebe-das-geheime-deutschland-100.html>
- MÖLLER, Jürgen. (2007b). *EinFach Deutsch. Mittelalter* (Vol. 48). Schöningh.
- ORLICK, Manfred. (2018). “Das Ideal einer absoluten Kunst und sein Verkünder. Zum 150. Geburtstag von Stefan George”. *Literaturkritik*, (8). https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=24697
- REYNOLDS, Dwight F. (2022). “Rhyme in Arabic Oral Poetry”. En Venla Sykäri y Nigel Fabb (Eds.), *Rhyme and Rhyming in Verbal Art, Language, and Song* (Vol. 14) (pp. 47-62). Finnish Literature Society. <https://doi.org/10.21435/sff.25>

TEATRALIDAD, CUERPO Y DISFRAZ EN JEAN GENET Y COPI

THEATRICALITY, BODY AND COSTUME IN JEAN GENET AND COPI

Ignacio LUCIA

Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA | La Plata, Argentina
ORCID: 0000-0003-2344-0095
Contacto: ilucia@fahce.unlp.edu.ar

Resumen

Jean Genet y Copi son autores teatrales que guardan algunas semejanzas, las cuales se intentan explorar en este artículo. Copi conocía la obra de Genet y, de hecho, participó como actor en una pieza de su autoría, *Les bonnes*. En esta obra, junto con otra de Genet que será comentada en menor medida aquí (*Le balcon*), se pueden encontrar vínculos con la obra más conocida de Copi, *Eva Perón*. Las semejanzas y diferencias entre las poéticas de ambos autores se observarán a la luz de la problemática de la identidad, en relación con el cuerpo, la teatralidad y el travestismo escénico. Tanto en *Les bonnes*, como en *Le balcon* y en *Eva Perón* encontramos un juego que deja sugerir el tema de la teatralidad y nos muestra que la identidad se sostiene en una construcción cercana a lo teatral, en la cual la noción de disfraz tiene un papel fundamental. En Genet cobra relevancia el juego de poder y sometimiento a partir de la actuación de la identidad ajena, a través de la utilización de los disfraces. En Copi, la construcción del personaje público de Eva Perón muestra su vínculo con el juego desarrollado por Genet, pero con la diferencia de que Copi se aleja del ambiente religioso que construye Genet y abraza la ironía, el humor negro y el exceso.

Palabras clave: *Copi* || *Jean Genet* || *Cuerpo humano en la literatura* || *Disfraz en la literatura* || *Prendas de vestir en la literatura* || *Travestismo*

Abstract

Jean Genet and Copi are playwrights who have some similarities, which we try to explore in this article. Copi knew Genet's work, and in fact participated as an actor in a play of his authorship, *Les bonnes*. In this play, along with another by Genet that will be discussed to a lesser extent here (*Le balcon*), links can be found with Copi's best-known play, *Eva Perón*. The similarities and differences between the poetics of both authors will be observed in light of the problem of identity, in connection with the body, theatricality and stage transvestism. In *Les bonnes*, *Le balcon* and also *Eva Perón* we find a game that allows us to suggest the theme of theatricality, and shows us that identity is sustained in a construction close to the theatrical, and in which the notion of costume has a fundamental role. In Genet, the game of power and submission becomes relevant through the performance of another's identity, through the use of costumes. In Copi, the construction of Eva Perón's public persona shows its link with the game developed by Genet, but with a difference: Copi moves away from the religious environment that Genet constructs and embraces irony, black humor and excess.

Keywords: *Copi* || *Jean Genet* || *Human body in literature* || *Disguise in literature* || *Clothing and dress in literature* || *Cross-dressing*

Cuerpos en escena

En algunas ediciones de *Les bonnes* (1947), la célebre obra teatral de Jean Genet, se incluía un texto que oficiaba como introducción y que se titulaba “Comment jouer *Les bonnes*”. En dicho texto, Genet (1963) habla de las *actrices* que debían representar los papeles de las tres mujeres protagonistas y en ningún momento dice nada acerca de que el papel pudiese ser representado por *actores* (7). Sin embargo, llama la atención que ésa fuese la opción que tomaron algunos teatristas para llevar la obra a escena, como es el caso de una afamada puesta en escena que fue responsabilidad de Sergio Renán en Buenos Aires en el año 1970 y que tuvo, por un lado, al actor Héctor Alterio en el papel de la Señora y, por el otro, a Luis Brandoni y Walter Vidarte representando a las criadas, como informa Patricio Esteve (1993: 79). En una interpretación que sobre esta elección realizan las investigadoras argentinas Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima (2006) se sugiere que la decisión de Renán y otros está originada en un pasaje de una novela de Jean Genet titulada *Notre-Dame des Fleurs* (1944) (105). En un momento de esta novela, el narrador dice: “S’il me fallait représenter une pièce théâtrale, où des femmes auraient un rôle, j’exigerais que ce rôle fût tenu par des adolescents, et j’en avertirais le public, grâce à une pancarte qui resterait clouée à droite ou à gauche des décors durant toute la représentation” (Genet, 1986: 253). Si bien este comentario se encuentra, como acabamos de decir, en una obra narrativa y no, como cabría esperarse, en la didascalía de una pieza teatral, es significativo que en dicha novela Genet lleve a cabo un trabajo permanente sobre la *identidad de género*,¹ la cual aparecerá puesta en evidencia como una construcción, alejada del esencialismo. Si bien no es propio de Genet el manejo de lo que hoy se conoce como teoría de los géneros sexuales, aun así podría colegirse su posible opinión sobre este tema si prestamos atención a las acciones de la obra. En efecto, en los personajes de Divine y Notre-Dame puede encontrarse una coexistencia de elementos de los géneros femenino y masculino, y sería esta coexistencia la que lleva a Trastoy y Zayas de Lima (2006) a relacionarla con esos jóvenes disfrazados de mujeres en la escena, sosteniendo un cartel que advirtiera de ese disfraz. Según una idea que sobre esa novela desarrolla la investigadora Karen Vandersickel (2011), la apariencia y lo

¹ Se entiende al *género* como la significación social que se lleva a cabo con respecto al *sexo* biológico (Gamba, 2007: 121).

natural no pueden ser separados en el caso de una figura travesti (14); es decir, debajo de la apariencia correspondiente a la construcción de género no existiría una esencia correspondiente al *sexo* originario. Ella discute a Jean-Paul Sartre, quien, en su famosa obra sobre Genet (*Saint-Genet, comédien et martyr*, de 1952), insiste en que la distinción entre lo masculino y lo femenino es profunda. Para Vandersickel (2011), por el contrario, dicha distinción es en Genet, según observa en su lectura de *Notre-Dame des Fleurs*, contingente y superficial (16). A partir de su travestimiento, los personajes de Divine y Notre-Dame logran la suspensión de la identidad y esto hallaría un eco o más bien una equivalencia fenoménica, en esa suerte de comentario didascálico que el narrador de la novela desliza. De este modo, que Renán haya optado por el travestismo escénico para llevar a escena la pieza de Genet se corresponde con el deseo expresado por el narrador de dicha novela.

Aquí, teniendo en cuenta el título del presente trabajo, es donde huelga preguntarse acerca de cuál podría ser la relación de todo esto con Copi (pseudónimo del autor franco-argentino Raúl Damonte). Una primera relación se encuentra en el hecho de que Copi, quien era actor, actuó en una representación de *Les bonnes* en 1981, haciendo el papel de la Señora, según lo documenta Isabelle Barbéris (2014: 70). Por otro lado, la obra que hizo a Copi famoso (por lo escandalosa), *Eva Perón*, fue estrenada en el mismo año en que Renán llevó a escena la pieza de Genet (en 1970), si bien fue en París y no en Buenos Aires. Lo que generó el escándalo, entre otros motivos, fue que el papel protagónico fue encarnado por un actor varón (Facundo Bo). En las acotaciones escénicas de la obra de Copi no hay ninguna indicación sobre esto, pero, como nos dicen las ya citadas Trastoy y Zayas de Lima (2006), se sabe que esta decisión fue tomada conjuntamente entre el autor y el director (106). El travestismo escénico será, más tarde, una constante de las obras de Copi, en las que él mismo, en muchos casos, desempeñará el papel de mujeres (por ejemplo en *Loretta Strong*, de 1974, o *Le frigo*, de 1983).

En una entrevista muy famosa realizada por José Tcherkaski (1998), y refiriéndose al travestismo escénico, Copi comenta que actualmente (en el momento en que la entrevista fuera realizada, a mediados de la década de 1980) a nadie se le ocurría vestirse de mujer, solamente “a los travestis” (50): “porque ser mujer es solamente eso, es

vestirse de mujer”, aclara (50).² Lo que viene a exponer Copi en algunas de sus ficciones es que, como dice Daniel Link (2009), “hombre y mujer no son identidades, sino soportes de utilería para identidades imposibles” (383), y que “todo es una cuestión de accesorios” (383). Link enuncia esta idea luego de referirse a un pasaje célebre de *La Tour de la Défense* (1977), también de Copi, en la que se lee un diálogo interesante entre dos personajes, la travesti Micheline y el árabe Ahmed. El personaje de Micheline pregunta: “Tu me préfères en homme ou en femme?”, a lo que Ahmed responde: “Avec les lunettes en homme, avec la perruque en femme” (Copi, 1986b: 196). El crítico Ezequiel Lozano (2013), quien ha señalado el vínculo de Copi con Genet, cita ese mismo pasaje de *La Tour de la Défense*. Lozano reflexiona sobre la interrupción que provoca Copi en la relación causal entre sexo y género. En esa relación, “a un sexo le corresponde *un y sólo un* género particular de modo obligatorio y compulsivo” (810), y en él, “los accesorios se usan de acuerdo a la *naturaleza*” (810). En cambio, para Copi, continúa Lozano, “lo que denominamos *naturaleza* es una construcción” (810). Éstos son los aspectos, entonces, que permiten observar comparativamente a Genet y a Copi.

Como dijimos más arriba, son varias las obras de Copi que podrían ser leídas desde la óptica del travestismo, pero en este trabajo nos ocuparemos solamente de *Eva Perón*, por ser aquella que más se acerca, como veremos, a las de Genet (principalmente a *Les bonnes*, pero también a otras), especialmente por su ambiente fúnebre y por la presencia de temas como *el sometimiento* y *la identidad suplantada*. Además, como hemos visto, encontramos una relación en el hecho de que en ninguna de esas obras mencionadas la opción del travestismo escénico puede encontrarse explícitamente en una didascalia, aunque las acciones de la pieza llevan a pensar en esa posibilidad. En el caso de *Eva Perón*, como ha señalado Jorge Monteleone (2000), puede verse que hay una lógica que gobierna toda la pieza y dicha lógica puede relacionarse con el travestismo (14). Por otra parte, César Aira (1991) afirma que, aunque en la obra no esté dicho explícitamente, *Evita* es una figura travesti, ya que: “su travestismo

² Ante una interpretación semejante de las identidades de género, Judith Butler hace una aclaración en su libro *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”* (1993), refiriéndose a algunas ideas que ciertos lectores habían creído ver en su obra anterior, *Gender Trouble* (1990); la autora aclara que ella no había querido decir, como muchos textos o comentaristas habían sostenido, que “el vestido haga a la mujer”, sino que el vestido (al menos en la versión hiperbólica que da el travestismo) lo que hace más bien es reflejar “las personificaciones mundanas mediante las cuales se establecen y naturalizan los géneros ideales desde el punto de vista heterosexual y que socava el poder de tales géneros al producir esa exposición” (Butler, 2002: 325).

se sostiene en el sistema mismo: si no es la Santa de los Humildes, la Abanderada de los Trabajadores [...] tampoco necesita ser una mujer. La representación de la mujer es una mentira. Luego, tampoco necesita morir como estaba programado en su mito. Se hace inmortal como imagen” (107).

Que no es la “Abanderada de los Trabajadores” ni la “Santa de los humildes” se deduce de las acciones que Eva lleva a cabo a lo largo de toda la pieza. Queda claro especialmente con la acción final en la que ella consigue escapar a partir de la colocación del cadáver de la Enfermera —justamente una humilde trabajadora— en el lugar del suyo. Para eso, antes le pone sus vestidos, unos vestidos con los que, por otra parte, ella no ha dejado de insistir durante toda la pieza y que, a esa altura, ya conformaban, dice Beatriz Sarlo (2003), “una dimensión fundamental del personaje (teatral y político)” (21). Por ello es paradigmático que las frases iniciales de la obra, pronunciadas por Eva, sean: “Merde. Où est ma robe de présidente?” (Copi, 1986a: 91). Es decir, no “el vestido que uso para las ceremonias presidenciales”, sino “el vestido presidencial”, como si éste ya portara todo el poder político y personal (y, a la vez, teatral). Además, esa obsesión que el personaje de Evita tiene por los vestidos se extiende a lo largo de toda la obra: los saca de los baúles, los desordena y, más de una vez, ofrece a la enfermera su vestido de fiesta, como si ya de antemano estuviera preparando ese cadáver que la reemplazará.

Tal obsesión por los vestidos puede verse también en la descripción que hace de su amiga Fanny, a quien, en el pasado, había nombrado diputada y en dicha descripción dice que le daba placer verla “vestida como ella, como un mono”, a su lado, en la tribuna oficial (Copi, 1986a: 123). En *Les bonnes*, en la ceremonia que Solange y Claire realizan en ausencia de Madame, puede observarse, también, un vínculo de subordinación practicado a través de la vestimenta. Al igual que sucede en la pieza de Copi, desde el inicio de *Les bonnes* se habla de los vestidos del ama, ya que aquí Madame, al igual que Eva, también los menciona varias veces, por ejemplo, cuando dice que dejará algunos de ellos para las criadas: “Rien qu’avec mes anciennes robes vous pourriez être vêtues comme des princesses” (Genet, 1963: 61). Además de esto, como aclara María Amparo Olivares Pardo (1995), Clara y Solange entronizan el personaje de Madame a partir de un travestismo que no se limita al uso del vestuario, sino que también alcanza al lenguaje: “las criadas adoptan el ‘lenguaje’ de la Señora, estrategia de ‘apropiación’ de la identidad del otro. Hay, pues, una subordinación, una interdependencia entre la forma lingüística y la forma de relación social” (240).

Además de los vestidos, hay otros objetos que, en la encarnación que Claire hace del papel de Madame, cumplen también la función de disfraz, como por ejemplo una cortina en la que ella se envuelve o un plumero que hace las veces de abanico. Por eso es que la citada Olivares Pardo (1995), en el mismo artículo, sugiere que el mundo que conforman los objetos en *Les bonnes* es “indicial y simbólico a la vez” (245).³ A lo que se refiere con esto Olivares Pardo es a que la indumentaria en esta obra teatral refiere, por un lado, al otro al que se imita y, al mismo tiempo, al status social de éste (245). Debe agregarse que en el texto introductorio que ya mencionamos, Genet (1963) hace una aclaración con respecto a la vestimenta: “[l]es robes [...] seront extravagantes, ne relevant d’aucune mode, d’aucune époque” (11). Luego, además de esa extravagancia, sugiere también la monstruosidad: “Il est possible que les deux bonnes déforment, monstrueusement, pour leur jeu, les robes de Madame, en ajoutant de fausses traînes, de faux jabots, des seins ou des culs postiches” (11-12). Entonces, más allá de que, al igual que en la pieza de Copi, no encontremos una indicación explícita sobre la ubicación de un actor travestido en el papel de mujer, sí hay en ambas, como ya dijimos, una búsqueda de un juego con los accesorios destinados normalmente a conformar las identidades de género. En ese texto introductorio de Genet (1963), esto, a diferencia de la elección del actor varón, sí estaría indicado de forma explícita, pero más que nada con referencia a los accesorios, buscando que éstos se presenten de una manera hiperbolizada, poniendo en evidencia, así, la manera en que las identidades de género se presentan en la sociedad.

En dicha deformación monstruosa llevada a cabo a partir de la vestimenta y del disfraz podemos hallar un eco del vínculo que en el universo genetano se establece entre los *sometidos* y los *dominadores*, del cual da cuenta Martin Esslin (1966) en un libro ya clásico sobre el teatro del absurdo. Según este autor, lo que las criadas odian “es ver reflejado, la una en la otra, la imagen distorsionada del mundo de los amos, a los que adoran, imitan y odian” (164). Las criadas se van turnando para representar el

³ Dentro de la semiótica teatral, suele distinguirse entre *indicio* y *símbolo* —como dos tipos distintos de signo— a partir de la manera diferente que tienen de señalar hacia el referente. En su *Diccionario del teatro*, Patrice Pavis (2008) retoma la definición de Charles Peirce, para quien “El índice mantiene una relación de contigüidad con la realidad exterior” (247); así, por ejemplo, el ruido de un motor es índice de que se acerca un automóvil, o el humo es índice del fuego. Por otro lado, el símbolo tiene una relación arbitraria con el referente, sobre la base de una convención cultural o por una asociación de ideas (Pavis, 2008: 247), así, por ejemplo, la asociación del color rojo con el peligro, tal como se ve en la convención que se establece al postular los colores reglamentarios para ordenar el paso en un semáforo (422).

papel de Madame, “expresando así su deseo de *ser* realmente la señora” (165). Por otro lado, los dominadores “son una imagen de la sociedad respetable, el mundo cerrado de los justos de los cuales Genet, expósito, se ha sentido excluido, rechazado como un ser monstruoso. La rebelión de las criadas contra sus amos no es un acto social, una acción revolucionaria; sino que está teñida de una cierta nostalgia, de un anhelo” (165).

Como se puede ver en esta última cita, la interpretación que hace Esslin (1966) tiene mucho que ver, aunque con ciertas diferencias, con el libro de Sartre. Lo que interpreta Esslin es que el de Genet es un mundo compuesto por reflejos y apariencias, en el que “el ser existe sólo como nostalgia de vida en un mundo de sueño y fantasía” (167). Claire asume, entroniza, encarna, el papel de Madame y luego, finalmente, muere en ella. Esta muerte ocurre en el final, al tomar Claire la taza de tilo con veneno que ella y su hermana habían preparado para su ama, pero habiendo fracasado en el intento de que ésta la tomara. Claire realiza un teatro imaginario cuyo fin ceremonial apunta a colmar sus deseos y los de su hermana como únicas participantes del ritual. No es ocioso hablar del *aspecto ceremonial* en un autor como Genet, porque la noción de *ceremonia* se relaciona directamente con el teatro y, según puede observarse, a él lo atrae especialmente. Esto último lo explica Robert Brustein (1970) al decirnos que el teatro es para Genet el lugar de la “mascarada ceremoniosa” (417), y por eso sus obras teatrales encuentran en el teatro mismo (o, si se quiere, en aquello que se denomina *metateatro*⁴) uno de los temas privilegiados de su poética.

A pesar del juego de espejos que se desprende de estos intercambios identitarios, y que parece ser infinito, Esslin (1966) encuentra en él una búsqueda “de algo absoluto, de un elemento sagrado en un sistema de valores invertidos, en el cual el mal es el supremo bien” (169). Esa búsqueda de un valor absoluto, que parece acercarse al Mal, Didier Eribon (2004) la interpreta del siguiente modo: “para Genet escoger el Mal no significa transgredir lo prohibido, sino escoger ser lo que la sociedad ha hecho de él” (54). Genet, a partir de sus personajes, toma los papeles que la sociedad impone y los lleva a sus

⁴ Es decir, según Pavis (2008), un teatro “cuya problemática está centrada en el teatro y que, por lo tanto, habla de sí mismo, se ‘autorrepresenta’” (288). Este autor completa su definición aclarando que el metateatro no siempre se presenta en la forma del “teatro en el teatro” (es decir, que la obra escenifique una situación en la cual los protagonistas llevan a cabo la representación de una obra teatral); el metateatro puede presentarse en “las obras cuyo tema principal es la metáfora de la vida como teatro” (289). Es decir que, en esas obras, “la realidad descrita [aparece] como ya teatralizada” (289), y a continuación el autor enumera una serie de dramaturgos cuyos temas pueden considerarse, a la luz de esta definición, como metateatrales: Calderón, Shakespeare, Pirandello, Beckett y —justamente— Genet (289).

límites. En su encarnación de Madame, la criada Claire acentúa el sometimiento de su clase social, actúa como su ama y lleva la actuación a tal extremo que termina muriendo en su lugar. En cambio, en *Eva Perón* hay un sometimiento, pero éste se da con cierta ironía, ya que aquí el que ocupa originalmente el papel de Ama, de Señora, es directamente quien toma la decisión de matar a la enfermera, la trabajadora, para que, vestida como ella, le permita vivir como imagen (Aira, 1991: 107).

Hay una diferencia que, según el estudioso argentino Marcos Rosenzvaig (2003), puede establecerse entre Genet y Copi alrededor de los valores, ya que en el mundo de Copi ya no existen tales valores, mientras que en el de Genet sí: “Hay una fascinación por la mentira en Genet: para que ésta exista es necesaria la presencia de su opuesto” (117-118), el cual es, obviamente, la verdad. Para Robert Brustein (1970), “[c]on todo lo desafortunada que la rebelión de Genet pueda parecer, aún requiere la existencia de un sistema tradicional, social, moral y religioso. Para que Genet cometa sacrilegio, debe haber una fe” (416). Esa “fe” es precisamente la que parece haber desaparecido del mundo de Copi, quien, adoptando una mirada sarcástica, tiñe todo con humor, un humor que es mucho más negro y cruel que el de su predecesor.

En la última escena de la obra de Copi, su protagonista sale de escena, ya que, una vez que la Enfermera ha pasado a ser Eva, es decir, al sostener (con su cuerpo) la imagen inmortal de la “Santa”, no le queda, a la Evita original, otra opción que escapar, para dejar en su lugar aquella imagen que la eternizará. Podríamos preguntarnos, llegados a este punto, si Evita es “teatral” porque es un personaje de una pieza teatral o porque, aunque no lo diga explícitamente, Copi estaría citando todo un conjunto de discursos que, desde la muerte de esta figura histórica, fueron desarrollándose a partir de sospechas o elucubraciones alrededor de la desaparición de su cuerpo, de su embalsamamiento, y del supuesto carácter de “puesta en escena” de sus funerales.⁵ Sobre estos temas hay una bibliografía amplísima, y ésta sería imposible de resumir, pero una de sus ideas más transitadas da cuenta de una visión (tramada por todos los distintos “relatos” o textualidades diversas que circulaban por la sociedad), según la cual Eva Perón estaría escindida en dos mujeres: “Se trata de una mujer que representa el papel de Eva Perón: una personalidad escindida, un cuerpo doble que es, con diferentes nombres, ya Aparato de Estado, ya parte del imaginario popular y, lo que

⁵ Por ejemplo, el cuento “El simulacro”, de Jorge Luis Borges, incluido en el volumen *El hacedor* (1960).

es de capital importancia, una parte no coincide con la otra”, según lo expresa el ya citado Daniel Link (2009: 430). En realidad, como dice Beatriz Sarlo (2003), el tema abordado por Copi en esta pieza “es la ‘leyenda negra’ del evitismo, no su leyenda revolucionaria” (17). Con “leyenda negra”, Sarlo se refiere a ciertos discursos que, dentro de ese vasto conjunto de relatos y textualidades que se ocupaban de describir a Eva, lo hacían refiriéndose a ella como una mujer vulgar con rasgos despóticos y despiadados, es decir, una imagen muy alejada de la de la santa que veía una parte del pueblo argentino o de la revolucionaria que también por aquellas épocas veía Montoneros. Frente a esa imagen autoritaria proveniente de la “leyenda negra”, la figura de Perón aparecería como disminuida, más cercana a la pusilanimidad. Karina Vázquez (2009) reflexiona acerca de ese carácter de *puesta en escena* que habría distinguido los funerales de Eva y señala cómo podría verse eso en la pieza de Copi:

[L]a coexistencia de prerrogativas burguesas y origen humilde provoca una tensión ideológico-política que cuestiona tanto el mito burgués (“esa mujer”), como el mito peronista (“Evita”): del cadáver falso de Eva se desprende que “esa mujer” en verdad no desaparece, y de su personalidad traidora se deduce que Evita es una invención. Por lo tanto, cabe preguntarse qué es lo que dice esta obra teatral respecto del sustrato ideológico-cultural de la identidad social y política al presentar a una Eva que con su presencia cuestiona ambos imaginarios. (3)

Evita sobrevive a la muerte, pero dejando otro cuerpo en el lugar del suyo. Su sobrevivencia posibilitará que pueda ir a disfrutar de sus cuentas de banco en Suiza, sobre las cuales, por otra parte, ha hablado a lo largo de toda la obra. Así, entonces, la elección del travestismo escénico como recurso resulta una emergencia prácticamente inevitable en una obra que, como decía Aira, ya habla de algo relacionado con el travestismo en la figura del personaje principal.

Sobre-vida

Esa sobrevivencia de Evita es posible, como dijimos, gracias a las imágenes que la sostienen. Una “sobre-vida” de una factura similar, es decir, generada a partir de las imágenes, puede hallarse, también, en otra obra de Genet, titulada *Le balcon* (1955). La acción transcurre en un burdel, pero es un burdel muy particular, ya que allí los clientes acuden para vivir fantasías de poder, las cuales están vehiculizadas por las imágenes en las que los clientes se encarnan: el Obispo, el General y el Juez. La teatralidad es fundamental para propiciar estas fantasías, ya que son organizadas escénicamente por la patrona, Madame Irma. Por otro lado, los clientes están más preocupados por lo que les ocurre a las imágenes antes que a ellos mismos. Mientras tanto, en el espacio de la extraescena, se está desarrollando una revolución, encabezada por unos rebeldes cuyo propósito consiste en destruir las imágenes mencionadas, ya que ellas representan directamente a los poderes mismos de la Iglesia, el Ejército y la Justicia. Cuando se habla de los rebeldes, éstos son referidos como la “vida” que se opone dialécticamente a las imágenes “muertas” del poder. Es de este modo que Genet interroga la oposición entre *realidad* y *apariencia*. Al igual que en *Eva Perón*, puede observarse un juego entre lo que se muestra en el espacio escénico (los entretelones del poder) y lo que ocurre en el espacio extraescénico, con el Pueblo esperando afuera, ansioso por saber sobre la salud de Eva. La diferencia se encuentra en el hecho de que en *Le balcon*, el Pueblo y la revolución que éste lleva a cabo no son enteramente extraescénicos, ya que por momentos la escena se ocupa de mostrar, también, los lugares públicos donde transcurren esas acciones rebeldes, mientras que en la obra de Copi la acción queda reservada a un único espacio, es decir, las habitaciones de Eva, si bien los espectadores de la obra (o los lectores) saben que el pueblo espera, afuera, las noticias acerca de su salud.

Para poder encarnar las figuras de poder en las que consisten las fantasías del burdel de *Le balcon* los usuarios deben portar toda una utilería teatral que les es dispensada allí mismo. Dicha utilería es necesaria para que las imágenes puedan ejercer sus funciones (y, por ende, para asumir y sostener su identidad). Así, por ejemplo, el Obispo llevará una mitra: “Tú, mitra, en forma de bonete de obispo, no te olvides que si mis ojos se cierran por última vez, lo que veré detrás de mis párpados serás tú, mi bonito sombrero dorado... Sois vosotros, lindos adornos, capas, encajes”

(Genet, 2003: 24). Al igual que los vestidos de Eva, o que los vestidos y objetos en *Les bonnes*, estos otros objetos de *Le balcon* están cargados, por transferencia metonímica, con el poder: pasan a *ser*, directamente, las identidades que sostienen. Como dice Rosenzvaig (2003): “El atuendo y los objetos que manipula un obispo son el obispo” (118). Por eso el Obispo dice que esos accesorios serán lo que verá cuando muera. Y así, la imagen termina valiendo más que la persona real, algo que se puede ver, por ejemplo, en la escena en la que el personaje de Arthur, quien representa al Verdugo del burdel, muere por causa de un balazo que llega por la ventana, algo que no recibe la compasión ni la atención de nadie; en todo caso, lo único que preocupa a los demás es que su cadáver, tirado en el piso, obstruye el paso y molesta para trabajar. Es decir que los personajes viven como imágenes en la escena intra-teatral del burdel mientras que, en el mundo extra-teatral que corre por fuera del burdel, su vida no tiene importancia. Ese juego metateatral que Genet lleva a cabo nos sugiere la idea de que la ficción y la realidad podrían ser, en cierto punto, indistinguibles, porque para los usuarios de las fantasías no queda muy claro dónde termina la ilusión y dónde empieza la verdad. El juego que instaura Genet depende del entrecruzamiento de esas polaridades. Sobre esto, dice Rosenzvaig (2003): “el deseo de encarnarse es tan fuerte que el ser y el parecer pasan a un segundo plano” (118). Se produce, así, el juego de espejos al infinito del que hablaríamos en el apartado anterior.⁶

Aun cuando puede decirse que la metateatralidad que se ve en las dos piezas de Genet y en la de Copi apuntan a la obtención de resultados similares, el juego es resuelto de distinta manera por cada uno de los dos autores. Genet procura mostrar que la representación teatral es permanente en el ámbito social, que siempre estamos representando y que, por lo tanto, el teatro no se encontraría en un nivel de ficcionalidad diferente del de la supuesta “vida real”. Allí el juego de espejos, a partir de las imágenes que éstos les devuelven a los personajes, va mostrando que el sujeto “real” se ha perdido, ya que éste va olvidando sus referencias en el laberinto infinito de los reflejos, allí donde los vestidos y la utilería escénica se van apoderando del “ser”, en esa transferencia metonímica que éstos propician, llevando así el juego metateatral a un extremo tal que, como decía Rosenzvaig (2003) más arriba, la oposición entre

⁶ Como dato interesante puede decirse que en las didascalias de *Le balcon* se indica, en varias escenas, la necesidad de colocar espejos en las paredes, para multiplicar esa sensación de reflejo al infinito (Genet, 2003).

“ser” y “parecer” pasa a un segundo plano, ante lo intenso que es el deseo de “encarnarse” (118), de “llevar la mentira hasta sus últimas consecuencias” (118). En *Eva Perón* encontramos, en principio, algo similar, pero la diferencia se encuentra en que Copi no cae en el mismo ambiente sacro y religioso que caracterizaba a Genet: “Copi [...] nos muestra personajes que oscilan entre el cartón y la carne” (Rosenzvaig, 2003: 118). De un lado tenemos lo teatral, la apariencia, el vestido (el “cartón”), mientras que, del otro lado, tenemos el sujeto real, físico (la “carne”). La Eva Perón de Copi es, sobre el final, una mujer de carne y hueso que, como dijimos, huye para poder ir a disfrutar de su dinero. Por eso, según la citada Karina Vázquez (2009), al plantearse la posibilidad de que Evita no sea la “santa”, “la diva no se eterniza, sino que se asume como mortal, ocupando un espacio privado que no da lugar a ningún mito” (5). El juego de espejos de Genet no podría continuarse, porque su protagonista está realmente viva. Y el discurso final de Perón (que durante toda la pieza se muestra renuente a tomar la palabra, probablemente debido a la migraña que lo aqueja) dice que “Evita está viva”, algo que según Aira (1991) debe interpretarse literalmente: “A ella [a Eva] le dirige Perón el discurso final, que es la palabra y el estilo oficial, aplicado inconscientemente al artículo genuino. En ese punto la mentira dice la verdad sin saberlo, y eso hace política a la obra” (107). Esa popular sentencia, “Evita vive”, y que diera título al famoso cuento de Néstor Perlongher escrito en 1975, se vuelve literal en Copi. Y la adoración que a Evita dispensa su pueblo investirá su cuerpo de toda una serie de significaciones que la mantendrán viva. Esto sucede porque la mirada del espectador es un elemento fundamental para que la teatralidad acontezca, para que se produzca la “hendidura” que, en el espacio teatral, da origen a la “ilusión” escénica (Féral y Bermingham, 2002: 97). Ezequiel Lozano (2013), ya citado, observaba algo similar al hablar de *Les bonnes*, específicamente al referirse a la adoración de las criadas hacia la Señora. Según Lozano, esa adoración depende de una mirada que colabora en la conformación del teatro ceremonial que ellas se fabrican. Sus miradas son las que construyen la feminidad de la Señora y su poder (809). La adoración que, como espectadoras, las criadas tributan a su ama, implica no solamente su poder (asumido mediante la actuación y los accesorios), sino también la feminidad, que se da unida a la posición de clase, como también se unen la feminidad y la posición de clase en la pieza de Copi, a través de los vestidos que corporizan el poder.

Conclusión

Como se puede observar a través de nuestra lectura de las obras de ambos autores, en Genet encontramos elementos que aluden al travestismo, a la teatralidad (y junto con ella a la metateatralidad), y a la suplantación de identidades, todos elementos que reaparecerán en la obra comentada de Copi, si bien se les habrá hurtado el carácter cuasirreligioso. En efecto, en la obra de Copi, “Evita vive”, pero ya no del mismo modo en que lo hacía en la hagiografía peronista, donde era una santa casi incorpórea, sino literalmente, como una persona concreta, de carne y hueso, si bien esta Evita, un tanto despótica y ambiciosa (como lo quería la “leyenda negra” del evitismo), debe dejar en su lugar una imagen que, travistiendo un cuerpo muerto, ajeno y usurpado, posibilite su supervivencia, aunque sea *fuera de escena*.

Referencias bibliográficas

- AIRA, César. (1991). *Copi*. Beatriz Viterbo.
- BARBÉRIS, Isabelle. (2014). *Les mondes de Copi. Machines folles et chimères*. Orizons.
- BRUSTEIN, Robert. (1970). *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*. Troquel.
- BUTLER, Judith. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós.
- COPI. (1986a). *Théâtre. Tome I*. Christian Bourgois.
- COPI. (1986b). *Théâtre. Tome II*. Christian Bourgois.
- ERIBON, Didier. (2004). *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Anagrama.
- ESSLIN, Martin. (1966). *El teatro del absurdo*. Seix Barral.
- ESTEVE, Patricio. (1993). “Artaud, Genet y el teatro experimental de los ‘60 en Buenos Aires”. En Osvaldo Pelletieri (Ed.), *De Sarah Bernhardt a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino 1890-1990* (pp. 73-81). Galerna.
- FÉRAL, Josette; BERMINGHAM, Ronald P. (2002). “Theatricality: The Specificity of Theatrical Language”. *SubStance*, 31(2/3), 94-108. <https://www.jstor.org/stable/3685480?origin=crossref>

- GAMBA, Susana Beatriz. (2007). “Estudios de género/perspectiva de género”. En Susana Beatriz Gamba (Coord.), *Diccionario de Estudios de Género y Feminismos* (pp. 119-122). Biblos.
- GENET, Jean. (1963). *Les bonnes & Comment jouer Les Bonnes*. Marc Barbezat.
- GENET, Jean. (1986). *Notre-Dame-des-Fleurs*. Gallimard.
- GENET, Jean. (2003 [1964]). *El balcón. Severa vigilancia. Las sirvientas*. Losada.
- LINK, Daniel. (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Eterna Cadencia.
- LOZANO, Ezequiel. (2013). “Performatividad de género y travestismo a través de escenificaciones de *Las Criadas* de Genet”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3(3), 805-818. <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/39230>
- MONTELEONE, Jorge. (2000). “Nota sobre la traducción”. En Copi, *Eva Perón* (p. 14). Adriana Hidalgo.
- OLIVARES PARDO, María Amparo. (1995). “Aproximación a algunos fenómenos de la traducción teatral: *Les Bonnes* de J. Genet”. En Francisco Lafarga Maduell y Robert Dengler Gassin (Coords.), *Teatro y traducción* (pp. 239-250). Universitat Pompeu Fabra.
- PAVIS, Patrice. (2008 [1998]). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- ROSENZVAIG, Marcos. (2003). *Copi: sexo y teatralidad*. Biblos.
- SARLO, Beatriz. (2003). *La pasión y la excepción*. Siglo XXI.
- TCHERKASKI, José. (1998). *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Galerna.
- TRASTOY, Beatriz; ZAYAS DE LIMA, Perla. (2006). *Lenguajes escénicos*. Prometeo.
- VANDERSICKEL, Karen. (2011). *Le travestissement ou la suspension de l'identité. Le problème de l'identité de genre dans Notre-Dame-des-Fleurs de Jean Genet* (Tesis de maestría, Universitéit Gent, Bélgica). Recuperado el 7 de noviembre de 2024 de <https://lib.ugent.be/catalog/rug01:001786645>
- VÁZQUEZ, Karina. (2009). “Eva vive en otra parte: cambio de signo e identidad en *Eva Perón* de Copi”. *Delaware Review of Latin American Studies*, 10(10), <https://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications/123/>

EL YO RACIALIZADO EN EL ENSAYO AUTOBIOGRÁFICO:
MAY AYIM Y LA LUCHA POR LA VISIBILIDAD AFROALEMANA

THE RACIALIZED SELF IN THE AUTOBIOGRAPHICAL ESSAY:
MAY AYIM AND THE QUEST FOR AFRO-GERMAN VISIBILITY

Blanca Aidé HERRMANN ESTUDILLO

Facultad de Filosofía y Letras*

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

ORCID: 0000-0002-4993-5670

Contacto: blanca.herrmann28@gmail.com

Resumen

Este artículo analiza tres ensayos autobiográficos de May Ayim, con el fin de explorar cómo el yo y las cualidades autobiográficas se politizan para lograr visibilidad y un adecuado reconocimiento de las comunidades afrodescendientes en Alemania. Ayim fue una figura clave en el movimiento de mujeres que lucharon por la visibilidad afroalemana durante las últimas décadas del siglo xx, un periodo marcado por la búsqueda de identidad y derechos para las comunidades diaspóricas, históricamente marginadas y despojadas de derechos en Alemania. La comunidad afro-alemana (“Afro-deutsch”) comenzó a organizarse en asociaciones para exigir derechos mediante protestas, congresos y la escritura en diversos géneros, incluidos la poesía y el ensayo. Los ensayos de Ayim parten de una base autobiográfica que narra vivencias personales e incorporan teorizaciones y reflexiones sobre la vida en las diásporas racializadas y la proximidad con las sociedades blancas europeas, pero el rechazo de estas últimas para reconocer a los individuos diaspóricos como sujetos con derechos. Los aportes de Ayim no sólo contribuyeron a la creación de un corpus académico sobre las existencias negadas de las

Abstract

This article analyzes three autobiographical essays by May Ayim to explore how the self and autobiographical features are politicized to achieve visibility and proper recognition of communities of African descent in Germany. Ayim was a key figure in the organization of women who fought for Afro-German visibility during the last decades of the 20th century, a period shaped by the search for identity and rights for the historically marginalized and disenfranchised diasporic communities in Germany. The Afro-German (“Afro-deutsch”) community organized itself into associations to demand rights through protests, congresses and writing across a variety of genres, including poetry and essays. Ayim’s essays open with an autobiographical approach that recounts personal experiences, but also incorporate theorizations and reflections on life in racialized diasporas and their proximity to white European societies, but the latter’s refusal to acknowledge them as subjects with rights. Ayim’s contributions not only added to the creation of a scholarly corpus on the denied existences of people

* Parte del programa de Posgrado en Letras de la UNAM.

personas afrodescendientes en Alemania, sino que también promovieron un proceso de autonombramiento que desafiaba las denominaciones subordinadoras que normalizaban el legado colonial del país. Además, estas escritoras desarrollaron una voz desde un feminismo interseccional, buscando una representación independiente del feminismo blanco, que a menudo ignoraba o minimizaba los problemas específicos enfrentados por las comunidades negras. En sí, estos ensayos, o más bien textos “autoteóricos”, como los denomina Stacey Young, entran en la clasificación de escrituras del yo politizadas, que buscan tanto la introspección individual como la emancipación de las identidades racializadas.

of African descent in Germany, but also advanced a process of self-empowerment that challenged the subordinating denominations that normalized the country’s colonial legacy. Moreover, these writers developed a voice emerging from an intersectional feminism, seeking a representation independent of white feminism, which often ignored or minimized the specific problems faced by black communities. These essays, or rather “autotheoretical” texts, as Stacey Young calls them, belong in the classification of politicized writings of the self, which seek both individual introspection and the emancipation of racialized identities.

Palabras clave: *May Ayim* || *Autobiografía* || *Autoras* || *Subjetividad en la literatura* || *Interseccionalidad* || *Literatura alemana*

Keywords: *May Ayim* || *Autobiography* || *Subjectivity in literature* || *Intersectionality (Sociology)* || *German literature*

En este artículo exploro la particularidad de las escrituras del yo en el contexto poscolonial como potencial para funcionar como textos políticos cuando se articulan desde la ensayística. En el contexto de las últimas décadas del siglo xx, algunos escritos autobiográficos feministas de autoras racializadas se destacaban por su textualidad inestable. Esta inestabilidad conduce a asociaciones con inconsistencia o volubilidad, pues implican precisamente una oportunidad de juego en el género literario y en el desbordamiento de los límites sobre cómo se puede escribir una autobiografía o cómo puede reestructurarse un género literario como forma de protesta y acción política. En este sentido, me enfoco en la maleabilidad de la forma y en cómo la escritura autobiográfica puede entrelazarse con la ensayística para crear escritos políticos que den lugar a una comunidad racializada subjetivada. Para ello, analizaré la obra ensayística de la poeta y activista afroalemana May Ayim.

Al hablar en términos formales del yo en la ensayística y en la autobiografía, surge la cuestión de cuán opuestos pueden ser los ensayos críticos o teóricos respecto al relato de la vida de una persona. ¿Hasta qué punto una autora puede compartir su experiencia personal y luego utilizar esa base biográfica para expresar una postura política? A partir

de las décadas de 1980 y 1990, con el surgimiento de los escritos feministas interseccionales, emergieron voces como las de las estadounidenses Audre Lorde y bell hooks. En lugar de contraponer el yo del ensayo académico al yo personal, ambas decidieron combinarlos y convertirlos en parte de un mismo continuo. Tal es el caso de obras como *Sister Outsider: Essays and Speeches* (1984) o *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black* (1989). La obra monumental de ambas autoras abordaba temas como el racismo, la politización del discurso y la construcción de la identidad a través de la escritura. Además, ambas siguieron la tendencia poscolonial de mujeres escritoras que, partiendo de la individualidad, buscaban contribuir a un colectivo femenino previamente silenciado. Para las escritoras racializadas radicadas en países del Norte Global, el yo fue fundamental para alcanzar una subjetividad propia. En sí, el uso del ensayo personal politizado en el contexto de mujeres racializadas con conexiones entre África y Europa tiene la función de trazar una cartografía autobiográfica que busca desenredar e hilvanar una biografía borrosa. Tal es el caso de May Ayim, quien nació en Hamburgo el 3 de mayo de 1960 y falleció en Berlín el 9 de agosto de 1996. Su madre, Ursula Andler, una mujer alemana, y su padre, Emmanuel Ayim, un hombre ghanés, decidieron darla en adopción. Tiempo después, Ayim fue acogida por una pareja alemana blanca. Con la madre biológica no tuvo contacto alguno, mientras que el padre biológico, quien residía principalmente en Ghana, la visitó durante la niñez sin saber realmente que él era su padre, por lo que la infancia y adolescencia de la poeta se caracterizaron por la soledad y la ignorancia sobre su propia historia familiar. Ayim estudió en la Universidad de Regensburg y se especializó en pedagogía. Más tarde, fue académica y profesora en la Universidad Libre de Berlín, donde comenzó su labor activista y poética y comenzó a crear lazos con otras activistas alemanas y africanas.

En este sentido, es interesante enlazar las cartografías con las autobiografías. Al menos en los estudios poscoloniales, los mapas se asociaban principalmente con las campañas colonialistas que trazaban territorios pertenecientes a los imperios europeos. Las tierras “descubiertas”, como las de África, América o Asia, eran generalmente renombradas, divididas y repartidas. Este proceso también implicó la implantación y el refuerzo de ideologías que consideraban a los habitantes nativos de esas tierras como inferiores y como objetos pertenecientes a un estado colonizador. En sí, se realizó una ficcionalización de las tierras ocupadas a partir de un dominio y control simbólico del espacio (Ashcroft *et al.*, 2013: 28). Asimismo, Walter Mignolo (2016)

describe la cartografía colonial como la implantación y el reforzamiento de una ideología específica en los ámbitos religioso, educativo, lingüístico y tecnológico. Esto suponía una fijación de las personas originarias a una conciencia territorial inferiorizada (372). No obstante, estos espacios, delineados con base en una textualización ideológica específica, tienen la capacidad de reescribirse y volver a trazarse desde el punto de vista de sujetos que se encuentren en una posición distinta a la imperialista. El *sujeto* diaspórico, en este caso, la mujer racializada, puede apropiarse de la textualidad para trazar una nueva cartografía híbrida en la que no sólo hay una filiación a un país, sino que se encuentra en un pasaje entre un país europeo y otro africano. Todo esto ocurre en un contexto de negación de identidad, como sucede con Ayim, y también con la denuncia del racismo y la discriminación al ser una mujer perteneciente a una minoría racial que reside en un país europeo occidental, pero que decide (re)crear una cartografía identitaria a partir de la enunciación del cuerpo que había sido escrito por fuerzas externas como negativo e inferior. Más que nada, la escritura de este mapa identitario específico se complejiza aún más, pues al ser una mujer con dos nacionalidades, su cartografía entrecruza distintos espacios contrastantes y también la particularidad del crecimiento del yo, como comentan Steve Pile y Nigel Thrift (1995) sobre el intento de fijar los cuerpos y los mapas:

The human subject is difficult to map for numerous reasons. There is the difficulty of mapping something that does not have precise boundaries. There is the difficulty of mapping something that cannot be counted as singular but only as a mass of different and sometimes conflicting subject positions. There is the difficulty of mapping something that is always on the move, culturally, and in fact. There is the difficulty of mapping something that is only partially locatable in time-space. Then, finally, there is the difficulty of deploying the representational metaphor of mapping with its history of subordination to an Enlightenment logic in which everything can be surveyed and pinned down. (1)

Entonces, el mapa identitario siempre está en movimiento y expresa el estado liminal entre dos naciones, lo cual queda expresado en el cuerpo del yo que escribe. Es por esto que las autobiografías de autoras racializadas, que también están marcadas por la búsqueda de raíces biológicas y la reestructuración de su historia familiar, se destacan

por hacer dos tipos de recorridos. El primero es el geográfico, como los viajes que hizo Ayim a lo largo de su vida hacia África, ya sea como conferencista, panelista o poeta en diversos países de ese continente, como Sudáfrica, Kenia y Ghana, y también en la búsqueda y localización de su familia biológica. El segundo aspecto es el simbólico, pues los ensayos personales autobiográficos desde una posición diaspórica también apuntan hacia una historización de la diáspora afroalemana, la cual había sido invisibilizada en Alemania hasta los estudios realizados por May Ayim desde la universidad, de los que hablaré más adelante.

Tomando en cuenta estos aspectos, se lleva a cabo una textualización de una vida a través de su relato cartográfico. En *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities* (1996), Avtar Brah, socióloga ugandesa-británica procedente de la región de Punyab en la India, ilustra la relación entre las cartografías, la autobiografía y el espacio diaspórico, con un enfoque en las mujeres que pertenecen a minorías dentro de espacios europeos occidentales regidos por ideologías patriarcales. Brah (1996) se interesa por la producción autobiográfica en relación con la activación de una comunidad:

The autobiographical mode is useful here as a disruptive device that reveals my narrative as an interpretive retelling, vulnerable to challenge from other interpretations as the vagaries or self-representations of an individual. But the credibility of this narrative of political moments and events is dependent far less upon the scribbling of an “individual”; the “individual” narrator does not unfold but is produced in the process of narration. Rather, the deeply invested self that speaks the events relies heavily upon the hope that its version will resonate with the meaning constructed by my various “imagined communities”. My individual narration is meaningful primarily as collective re-memory. (10)

En este sentido, resulta crucial considerar al yo de la autobiografía en relación con la creación de una subjetividad a través del texto. Existe una finalidad personal de hacer una representación propia de la narradora como individuo, pero también se busca resonar en una comunidad imaginada que pueda conectarse con otras trayectorias que recuenten historias de vida similares (Brah, 1996: 10). El ejercicio autobiográfico no pretende dar cuenta de la historia de la mujer mestiza afroalemana

por excelencia, sino que, con un fin político, también pretende activar a una colectividad que contribuya tanto a su historización como a su exigencia de derechos para las diásporas racializadas en Alemania. Esto me lleva a destacar el uso que Ayim hace de los ensayos como herramientas tanto personales como políticas. Los textos no necesariamente narran toda su vida desde el nacimiento hasta el presente en el que escribe, sino que selecciona determinadas anécdotas que documentan una experiencia específica, con el propósito de denunciar abusos o de enunciar historias emancipatorias. Así, mientras lleva a cabo un recuento de su vida en el que relata historias de su niñez rodeada de personas blancas, cuyo trato la mayoría de las veces se destacó por una segregación racista o la exotización, sus ensayos también comenzaron a trazar la historia de las personas negras en Alemania.

La crítica Stacey Young (1997) engloba los escritos híbridos que navegan entre el ensayo y la autobiografía dentro de la definición de *autoteóricos* y comenta: “The authors of the autotheoretical texts strive to articulate perspectives that have been suppressed because they spring from those located on the margins of hegemonic cultural positions; simultaneously, they work to locate themselves and their perspectives within the nexus of cross-cutting discourses and mechanisms of power” (70). El discurso autoteórico reestructura la historia oficial para dar paso a la historia suprimida de violencia y racismo sistemático. LaTida M. Lester (1999) comenta: “These texts are not autobiographies with theoretical subplots, but contributions to feminist theory that gain leverage from autobiography’s ability to implicate material authors and audiences” (1). En este sentido, se lleva a cabo un entrelazamiento horizontal en el que tanto la narración de la vida como su teorización dependen una de la otra para la creación e historización de un yo, cuyo objetivo es constituir a los afroalemanes como sujetos de derecho.

El yo, entonces, adquiere un cuerpo en tanto logra textualizarse y dejar por escrito su existencia. Como reflexiona Lauren Fournier (2021), estos escritos ponen en primer plano al yo encarnado en la teoría y la crítica, con el fin de llegar a una autorreflexión radical (48). Además, y tomando en cuenta que la producción de estos textos autoteóricos cobró fuerza a partir de la década de 1980 con el advenimiento de los movimientos feministas interseccionales, dichos ensayos buscaban, principalmente, destacar los entrecruzamientos de género, clase, raza y sexualidad como parte de un reconocimiento de la marginación y el silenciamiento de muchas mujeres racializadas. Así, estos discursos mostraban una faceta diferente del movimiento feminista

al denunciar y resistir la dominación de un estándar blanco que parecía favorecer exclusivamente a las mujeres blancas. El texto autoteórico se fundamenta en un cuestionamiento que se une a la característica poscolonial de reescribir las lecturas oficiales que habían dado forma a las colonias e impuesto una visión del cuerpo de las mujeres racializadas que prevaleció durante varios siglos. En este sentido, escribir los textos autoteóricos también implica reescribir el cuerpo femenino.

La mujer que habla y escribe sus experiencias desde su propia voz y pluma supone ya una posición política, como argumenta bell hooks (2015), quien relata cómo desde niña se caracterizó por ser una mujer “respondona”, siempre dispuesta a expresar pasiones, dolores, injusticias y su propia historia como una manera de construir su propio yo y su identidad: “Speaking becomes both a way to engage in active self-transformation and a rite of passage where one moves from being object to being subject. Only as subjects can we speak. As objects, we remain voiceless—our beings defined and interpreted by others” (12). El “coming to voice” o llegar a una voz representa el movimiento del silencio al habla como un gesto revolucionario (hooks, 2015: 12); es pasar de un objeto a sujeto, y constituye precisamente la labor a la que se dedicó May Ayim durante su vida.

En este sentido, es esencial situarnos en un contexto alemán para hablar de las escrituras del yo radicales de mujeres alemanas que crearon una comunidad a partir de su experiencia personal, con el fin de enunciar una subjetividad híbrida a través de la escritura. Durante los años ochenta, May Ayim fue una pionera en los estudios sobre la presencia de personas negras en Alemania. En libros como *Farbe bekennen: Afrodeutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte* (1986) o el libro póstumo *Grenzenlos und unverschämt* (1997), los ensayos de Ayim historizan sus vivencias personales en relación con la historia alemana y el borramiento de las personas negras en ese país. El desarrollo del yo en la escritura de mujeres racializadas es fundamental en los escritos políticos y autobiográficos, ya que constituye una respuesta a la opresión (Mouzet, 2015: 161), así como una revisión de la historia oficial, que con frecuencia oculta o es indiferente a aquello marginalizado.

Como mujer que vivió los grandes cambios de la Guerra Fría en Alemania, May Ayim hace referencia constantemente a las falacias de la multiculturalidad después de la reunificación alemana en 1990, luego de la caída del Muro de Berlín. Durante esta época, se intensificó la idea de una Alemania renacida que celebraba el fin de la separación entre los bloques socialista y capitalista. Sin embargo, esta reunificación

también trajo consigo discursos nacionalistas que subyacían en narrativas homogeneizantes, las cuales sólo incluían a las masas blancas. Las comunidades diaspóricas, como los migrantes o las personas racializadas, seguían siendo segregadas. Entre ellas, las personas afroalemanas, es decir, aquellas con raíces tanto alemanas como africanas, formaban parte de una sociedad que continuamente las negaba y silenciaba desde las esferas de poder blancas. Tanto era así que incluso las personas racializadas no eran reconocidas como sujetos ni tenían un nombre en los registros civiles de ese país. Fue entonces cuando May Ayim, junto con otras activistas como Katharina Oguntoye y Dagmar Schultz, decidió autonombrarse como *Afro-deutsch* (afroalemana), en lugar de aceptar designaciones peyorativas como *Neger* (negro) o *Mischling* (mestizo). El nuevo término buscaba establecer una historicidad que dejara por escrito el desarrollo de las identidades diaspóricas negras en Alemania, quienes habían sido relegadas a los márgenes de la sociedad sin ser reconocidas en los estudios sociológicos, históricos o incluso estadísticos del país.

Según la crítica Anne V. Adams (2003), el borramiento de estas personas era tal que ni siquiera existían registros civiles sobre cuántas personas afrodescendientes vivían en el país: “There was virtually no consciousness, hence, no articulation of their [Afro-German] experience in German public fora before the 1980s. There was no recognition by Germans of African descent that they were a constituent minority of the German population. Before the 1980s there was no ‘Afro-German’” (10). La misma Ayim (1997c) relata cómo en la escuela jamás se mencionaba la presencia negra en Alemania. Irónicamente, la enseñanza estaba dirigida hacia el fortalecimiento de una ignorancia selectiva, en la que no se instruía a los niños sobre los genocidios perpetrados contra los grupos herero y nama en Namibia durante la colonización alemana en África, ni sobre la persecución, esterilización forzada, encarcelamiento o asesinato de personas afrodescendientes en Alemania durante la primera mitad del siglo xx, es decir, durante las dos guerras mundiales (136).

En este sentido, cabe recalcar que la ignorancia de Ayim sobre su pasado, que contribuyó a su segregación y su casi escasa información familiar, fue premeditada. Como comentan Shannon Sullivan y Nancy Tuana (2007), la ignorancia no siempre implica una brecha entre el conocimiento y el desconocimiento, resultado de un descuido cuya solución es simplemente la enseñanza. La ignorancia relacionada con la opresión racial tiene fines de dominación y explotación por parte de un centro de poder que se

rehúsa a reconocer la explotación y la deshumanización de sujetos diaspóricos. Según Sullivan y Tuana (2007): “[ignorance] can take the form of the center’s own ignorance of injustice, cruelty, and suffering, such as contemporary white people’s obliviousness to racism and white domination” (1). Por este motivo, los escritos autoteóricos no constituyen una narrativa secundaria a una verdad ya escrita, sino que más bien implican una nueva historización del papel imperialista, racista y discriminatorio del país germano. A través de la poesía, el ensayo, el performance y la enseñanza, May Ayim luchó toda su vida contra la negación de su identidad y la ignorancia premeditada y extendida por toda Alemania en torno a las diásporas negras, así como contra el constante racismo y segregación que estas comunidades enfrentaban día a día.

Por estas razones, resulta interesante analizar la obra de Ayim dentro del marco de las escrituras del yo. Como mencioné, era poeta, por lo que sus poemas también pueden estudiarse desde la perspectiva de un yo lírico/político centrado en la vida, experiencias y relaciones familiares, amistosas y amorosas de una mujer afroalemana. Sin embargo, en este espacio quiero centrarme en su yo ensayístico, pues, al igual que otros autores racializados, como las ya mencionadas Audre Lorde o bell hooks, e incluso Frantz Fanon en un contexto francófono, May Ayim escribía ensayos cuya estructura partía de una base autobiográfica. En ellos, relataba una anécdota íntima para luego desembocar en una denuncia política contra el racismo que experimentaba diariamente en Alemania. Aunque sus ensayos se enuncian desde un yo individual, siempre estaban dirigidos a una comunidad afroalemana en potencia, que debía unirse, escribir, luchar, enseñar y alzar la voz desde cualquier medio artístico o académico para construir su propia historia y recuperar su cartografía negada.

Como dije, May Ayim es más conocida por su libro *Farbe bekennen* (1986). Este libro demuestra que los ensayos no sólo están escritos desde un yo individual, sino que, más bien están dirigidos al fortalecimiento de un nosotros. La base de este libro fue el trabajo de titulación de Ayim en la universidad, que se centraba en la historización de las personas negras en Alemania. Según las investigaciones de Ayim, la presencia de personas negras en Alemania se remontaba incluso al siglo XVIII (Ayim, 1986a: 17), lo cual desmonta la idea de una Alemania homogénea, blanca y “pura” (Michaels, 2006: 220). Más adelante, la tesis de Ayim se publicó en forma de un volumen colaborativo en el

que su voz, junto con las de otras artistas y académicas, se unieron para incluir ensayos tanto personales como académicos, entrevistas, escritos autobiográficos y poemas que describían lo que significaba ser afroalemanas.

Este libro se destaca por crear conexiones entre personas racializadas que vivían dispersas en Alemania, pero también tenía la intención de establecer vínculos internacionales con otras personas afrodescendientes, formando una comunidad que reflejara una historia en proceso de construcción, con la ayuda de otras académicas racializadas. Por ejemplo, la misma Audre Lorde (1992) escribió el prefacio de este volumen, en el que afirmó: “We are the hyphenated people of the Diaspora whose self-defined identities are no longer shameful secrets in the countries of our origin, but rather declarations of strength and solidarity. We are an increasingly united front from which the world has not yet heard” (viii). Es relevante destacar el uso del pronombre “nosotros” y de verbos conjugados en primera persona del plural, ya que el yo afroalemán, el yo de la autocrítica, siempre apunta hacia la conformación de una comunidad en potencia. Así, *Farbe bekennen* se convierte en un microcosmos surgido de una investigación individual previa. Al reestructurarse y publicarse como libro, se dividió en dos grandes partes. La primera incluye el análisis histórico crítico de Ayim, compuesto por ensayos puramente académicos que tejen argumentos sociológicos e históricos. En esta, traza la historia de las personas negras en Alemania, desde su época precolonial, pasando por el colonialismo, las dos guerras mundiales y la caída del Muro de Berlín.

La segunda parte está compuesta por las experiencias de otras mujeres que, como May Ayim, compartieron vivencias autobiográficas similares, como Katharina Oguntoye, quien narra su vida como una mujer nigeriana-alemana, o Corinna N., quien tenía raíces etíopes. De este modo, la colección incluye a cerca de una decena de mujeres entrevistadas por Ayim, junto con otras que cuentan con su propia sección, en la que comparten sus experiencias de vida en Alemania como mujeres afrodescendientes en un contexto previo a la llegada del siglo XXI. Este volumen mantiene una línea interseccional, ya que las voces se expresan desde diversas aristas, como la clase social, la sexualidad, el machismo o las carencias económicas. Por tanto, los contenidos tan variados dentro del libro, tal como su nombre indica, revelan los colores de Alemania y las subjetividades diaspóricas que dan forma al país.

En este volumen se encuentra el ensayo “Aufbruch”, que relata la historia de Ayim, cuyos padres decidieron darla en adopción. El ensayo comienza con una narrativa autobiográfica en la que Ayim cuenta cómo fue adoptada por una familia blanca, severa y rígida que la maltrataba física y psicológicamente, intentando que se pareciera lo más posible a una mujer blanca y erradicando todo rastro de negritud que quedara en ella. “Aufbruch” evoca los recuerdos de los abusos físicos y psicológicos sufridos durante su niñez. Esto incluye tanto a sus padres adoptivos como también a sus compañeros de la escuela, donde era discriminada por compañeros y docentes. No obstante, el texto también funciona como una denuncia abierta a las leyes alemanas, pues, aunque el padre intentara tomar responsabilidad de ella y llevarla a Ghana, la ley prohibió el traslado de la bebé, a pesar de que la madre biológica decidió no mantener contacto con ella: “Es ist schwer, wenn das Kind nicht in die Pläne der Mutter paßt und wenn kein Geld da ist. Es wird alles noch schwerer, wenn die weiße Mutter nicht mochte, daß ihr Kind in eine schwarze Welt entführt wird. Auch die Gesetze erlauben nicht, daß der afrikanische Vater das deutsche Töchterchen zu einer afrikanischen Mutter bringt” (Ayim, 1986d: 202). De esta manera, haciendo eco de los escritos de Frantz Fanon en *Piel negra, máscaras blancas* (1952), Ayim describe cómo gran parte de su vida, hasta llegar a la universidad, estuvo marcada por un complejo de inferioridad basado en un “sistema epidérmico racial” debido a su aspecto físico y su condición de mujer racializada y adoptada. El ensayo denuncia las miradas racistas que la redujeron a un objeto sin voz e intentaron imponer sobre ella un sistema epidérmico, encasillándola en estereotipos para subordinarla y silenciarla.

Ayim cierra su ensayo de una manera que rememora el yo en advenimiento de bell hooks. A partir de la enunciación del abuso y su perpetuación en la escritura, la autora coloca al “yo” en el lugar principal, lo que da inicio a la conformación de su cartografía identitaria: “In dem Moment, als ich zu mir »ja« sagen konnte, ohne den geheimen Wunsch nach Verwandlung, war die Möglichkeit gegeben, die Brüche in mir und meiner Umgebung zu erkennen, zu verarbeiten und aus ihnen zu lernen. Ich bin nicht an meinen Erfahrungen zerbrochen, sondern habe aus ihnen Stärke und ein besonderes Wissen gewonnen” (Ayim, 1986d: 207). El ensayo decide nombrar las fisuras en su cuerpo causadas por el racismo y la violencia, lo cual conduce al nacimiento de su subjetividad, en la que el cuerpo comienza a remendar esas grietas y esos espacios de negación a partir de la escritura. En lugar de que otras personas la describieran como inferior, Ayim encuentra en la autoría una forma de catarsis. La

reescritura de su cuerpo se contrapone a la lectura que siempre se le imponía a partir de un estándar blanco, considerándola como “otra”, es decir, como una mujer marginada perteneciente a una “raza” inferior.

“Aufbruch” se destaca por su tono íntimo y confesional en el que el yo cuenta su versión de los hechos con un enfoque en los eventos negativos de su vida y lo enuncia desde el comienzo:

Jede tragt ihre eigene Wahrheit und Weisheit. Diejenigen, die im Erleben von Kindheit in meiner Nahe waren, werden vielleicht mit einer vollig anderen Geschichte meiner Kindheit aufwarten als ich. Ich kann nur meine Geschichte erzählen, so wie sie sich mir eingepragt hat, und wenn die negativen Ereignisse deutlicher in Erinnerung blieben als die positiven, bedarf es dafür keiner Entschuldigung. Es ist einfach so. (Ayim, 1986d: 202)

En este sentido, el texto aclara que se relatará desde una subjetividad que podría ser puesta en duda, pero que contará su verdad desde su perspectiva. La narradora establece el derecho del yo a contar su vida desde un tono negativo y a delinear aquello que considera relevante para denunciar el abuso desde su propia experiencia, dejando en claro su visión del mundo y, por ende, su derecho a contarse y narrarse a sí misma. Tal como comenta bell hooks, el ejercicio ensayístico autoteórico funciona para “llegar a una voz” subjetivada.

Stefanie Maria Schneider (2014) señala que la voz en este ensayo refleja una identidad aún en construcción. El “yo” ensayístico de May Opitz se muestra como algo incompleto. Al mencionar que otras voces podrían ofrecer diferentes visiones de su propia historia, sugiere que la autora ha tomado el control para reescribir su vida como autoridad en primera persona (54). Esta capacidad de *reescritura* contrasta con la forma en que siempre había sido *escrita* por los círculos blancos como alguien insuficiente, como “la otra”, como una mujer negra obligada a acoplarse a la sociedad germana blanca y como un ser inferior.

Este ensayo catártico va de la mano de otro texto suyo, escrito en 1989 e incluido en la colección *Grenzenlos und Unverschämt*, titulado “Eine der anderen”, en el que Ayim rememora su primera visita a Ghana para conocer a su padre biológico y a su familia. Sin embargo, este ensayo se caracteriza por escribirse desde una distancia

crítica en la que, a pesar de recibir un gran afecto y sentirse bienvenida, también prevalecía una nota contradictoria de extranjería marcada por su color de piel claro (por ejemplo, recibía un trato preferencial debido a esto y en la calle le llamaban “White Lady” (Ayim, 1997a: 53)). En sí, este ensayo aborda la dislocación tan común en las personas de identidades híbridas, ya que narra la constante búsqueda de Ayim por pertenecer a una sociedad determinada. A lo largo del texto, se plantea la pregunta de dónde se encuentra el verdadero hogar, o más bien, qué significa “hogar” para una persona adoptada y marcada por una identidad híbrida. El “yo” del ensayo experimenta una sensación de extranjería en ambos países. En Ghana, no pasa desapercibida como lo imaginaba antes de viajar a África; no es una más entre los demás, sino que recibe halagos y tratos preferenciales por tener una piel más clara que la del promedio. Mientras tanto, en Alemania, siente el rechazo racista por ser negra o por ser vista como una mujer “exótica”. No obstante, destaca que, aunque en Ghana también es percibida como diferente: “Ich war und fühlte mich eindeutig fremd, mit Heimweh und allem, was dazugehört, aber ich fühlte mich nie abgelehnt, unerwünscht, fehl am Platz” (Ayim, 1997a: 54). Aunque en Ghana hay cierto sentimiento de nostalgia por su país de residencia, principalmente debido a las barreras del idioma, pues Ayim no dominaba el *twi*, la lengua hablada en la comunidad *ewé* de su familia, no sentía el rechazo racista de la población ni de los familiares que nunca había visto hasta ese momento, como ocurría con su familia alemana, quienes siempre intentaron corregirla y alinearla con base en un cuerpo blanco.

El cuestionamiento sobre qué es el hogar y a quiénes abraza, sin embargo, nos conduce a la ideología de la nación alemana y a la “Heimat” o “madre patria” que trajo la reunificación tras la caída del Muro de Berlín, un acontecimiento que Ayim observa desde una posición crítica. Tanto “unificación” como “hogar” se convierten en palabras ambiguas para las minorías. En el ensayo “Das Jahr 1990: Heimat und Einheit aus afro-deutscher Perspektive” (1997b), pone en el centro un examen de la unión “intragermana”, alabada en los discursos oficiales del canciller Helmut Kohl, quien celebraba un “nosotros” unido después de años de separación física e ideológica.

El ensayo hace constantes referencias a la creciente violencia en las calles a la que se enfrentaban los grupos inmigrantes o racializados en Berlín tras la unificación. El enfoque del ensayo en el “nosotros” de los discursos oficiales critica los renovados lazos nacionales. Al analizarlos de cerca, se revela que estos lazos sólo

implicaban la protección de la sociedad blanca de los bloques socialista y capitalista, a costa de la segregación de grupos minoritarios, cuyas peticiones eran ignoradas y que también sufrían de una violencia cada vez mayor en las calles:

Das waren Vorfälle in Westberlin im November 1989, und seit 1990 mehrten sich dann Berichte von rassistisch motivierten Übergriffen vor allem auf Schwarze Menschen, mehrheitlich im Ostteil Deutschlands. Berichte, die zunächst nur in Kreisen von ImmigrantInnen und Schwarzen Deutschen bekannt wurden, offizielle MedienberichtersteratterInnen nahmen von den gewaltsamen Ausschreitungen kaum Notiz. (Ayim, 1997b: 91)

Con el incremento de la violencia y del sentimiento de inseguridad en las calles, los insultos, las miradas hostiles, las ofensas racistas y el nulo interés por parte de los medios tradicionales y el mismo Estado por las comunidades diaspóricas (Ayim, 1997b: 91), la autora pone en entredicho el significado de la palabra *unión* y su uso, que estaba determinado por los intereses de un “círculo íntimo” blanco, como lo denomina en su poema “blues in schwarz Weiss”, el cual se vincula con el ensayo “Das Jahr 1990...”. Este poema dice:

das wieder vereinigte deutschland
 feiert sich wieder 1990
 ohne immigrantInnen flüchtlinge jüdische
 und schwarze menschen
 es feiert in intimem kreis
 es feiert in weiß
 doch es ist ein blues in Schwarzweiß
 (Ayim, 2005: líneas 22-28)

De esta manera, la unión tiene el potencial de acercar a colectivos silenciados con anterioridad, como ocurrió con el desarrollo, uso y prevalencia de la palabra “afroalemán” para designar a una sociedad marginada. Sin embargo, la unión también guarda un potencial discriminatorio y restrictivo, pues trae de vuelta ideologías nacionalistas exclusivas. Como ejemplo de esto, Ayim nota el creciente uso de banderas y colores relativos a la nación alemana que hacían referencia al renovado orgullo nacional al comienzo

de la década de 1990. No obstante, la reflexión final de la poeta es: “Wer waren die Käuferinnen, wer die ProduzentInnen der feilgebotenen Freiheit, und für wen und wie viele war Platz in der gepriesenen neuen Heimat? Wer umarmte sich da in deutsch-deutscher Vereinigung, undwerwurde umarmt, vereinnahmt, verstoßen? Wer zum ersten Mal, wer schon wieder, wer schon immer?” (Ayim, 1997b: 89). Esto apunta a la inseguridad que causaba en los grupos diaspóricos la nueva idea de hogar y a cómo la unión trajo consigo una expulsión de individuos que serían relegados a los márgenes.

Jennifer E. Michaels (2006) argumenta que el punto crucial del ensayo de Ayim es la tendencia hacia la eliminación de la memoria cultural, producto del establecimiento de narrativas ideológicas específicas por parte de esferas de poder (211). De nuevo, esta eliminación cultural nos conduce a la germinación de una ignorancia selectiva. En el caso de la caída del Muro, las consecuencias estriban en el borramiento tanto físico como ideológico de la República Democrática Alemana que dio paso a la “occidentalización” total del país. Este proceso resuena con la dinámica de invisibilización de la historia de los africanos en Alemania.

De esta manera, he hablado de tres ensayos cruciales de Ayim que dibujan una vida desde lo autobiográfico, pero que también tienen un fin político y comunitario. La escritura desde el yo afroalemán reconstruye y cuestiona la definición de la identidad alemana homogénea. Mediante la escritura y la creación de una corporeidad racializada, se establece una identidad poscolonial. El vínculo entre las escrituras del yo y lo poscolonial implica una respuesta a la opresión naturalizada hacia las personas racializadas. Como comenta el teórico Homi K. Bhabha (1994), esta escritura abre un tercer espacio de enunciación, donde el ensayo autocrítico actúa como un vehículo para el desarrollo de la subjetividad racializada. La mirada poscolonial desestabilizó la normalidad hegemónica y dio cuenta del tratamiento disparate e injusto de las naciones, las etnicidades, las comunidades y las personas. Esto generó nuevos razonamientos acerca del desarrollo global (171).

Los ensayos analizados parten de una autobiografía, pero también se lleva a cabo una cartografía en constante crecimiento. Desde la enunciación de Ayim del abuso sufrido cuando era una niña y la decisión de escribirse a ella misma según sus parámetros (como el tono que tomará para escribir, así como su decisión de enunciarse desde una focalización de los eventos negativos en su vida) hasta su sentimiento de extranjería, o incluso una cierta incomodidad, cuando viaja a Ghana y

cae en cuenta de que el hogar físico alemán, contrastado con el ghanés, tienen en común el hecho de que ninguno parece ser un lugar de permanencia o de pertenencia completa. En Alemania, se enfrenta a la educación violenta, el rechazo y la eliminación debido a que nunca es lo suficientemente blanca. En Ghana, a pesar de un encuentro cordial con su familia, existe un sentimiento de otredad, en el que no será lo suficientemente negra como para pasar desapercibida.

El estado diaspórico relatado en estos ensayos está englobado en una liminalidad constante que se alimenta de ambas esferas, sin pertenecer a una sola. La búsqueda y el hogar son dos temas que nos llevan de nuevo a Brah (1996), quien se pregunta: “Where is home? ... ‘home’ is a mythic place of desire in the diasporic imagination. In this sense it is a place of no return, even if it is possible to visit the geographical territory that is seen as the place of ‘origin’” (188). El hogar ghanés representa un lugar mítico de deseo para Ayim cuando todavía no lo visita. Este lugar es el depósito en el que todo lo que es considerado negativo o exótico en Alemania —el tipo de cuerpo diferente al estándar europeo, como la piel negra, la nariz ancha, el pelo rizado, los rasgos faciales, etcétera, (Ayim, 1986c:145)— sería lo usual en Ghana, lugar donde la poeta podría sentirse como “una más de los otros”. Sin embargo, a lo que apunta Ayim con sus observaciones cuando llega a Ghana es que este hogar deseado está basado en la fantasía.

A lo largo de sus ensayos personales, Ayim llega a una conclusión que podría englobarse en la siguiente idea: “Es ist ihnen nicht möglich, den afrikanischen oder den deutschen Teil ihrer Herkunft gänzlich abzustreifen oder unkenntlich zu machen. Jeder Versuch in dieser Richtung ist letztlich zum Scheitern verurteilt” (Ayim, 1986b: 141-142). Lo que expresan estos ensayos es una cartografía siempre cambiante que no puede desterrar el lado africano ni el europeo. Los ensayos se construyen como una suerte de epifanía que trae consigo la difícil tarea de habitar un tercer espacio y crear una voz desde ahí; por eso, es necesario encontrar comunidades alternas y voces que también estén buscando crear un Hogar más allá de la dicotomía blanco/negro. Las anécdotas cumplen la función de enunciar una parte específica de la vida de la poeta, pero la elección de este recuento de anécdotas de la vida diaria, de manera textual, puede leerse también desde la lente política, en la que se apunta hacia la creación de una subjetividad que llega a una voz mediante la escritura.

La autocrítica poscolonial de Ayim se dirige hacia un recuento de la historia de su país a partir de un enfoque en las prácticas racistas por parte de las naciones europeas

desde la perspectiva del yo de la subjetividad diaspórica. Por tal motivo, los ensayos de Ayim llevan a cabo una (re)historización desde un punto de vista afroeuropeo. Su posición híbrida como una escritora entre dos culturas que habita el margen de una sociedad que decidió ignorar su historia y negarle el estado de sujeto, le permite activar una mirada contrahegemónica a partir de la autorreflexión sobre su propia vida. Bhabha (1994) habla de la hibridez como una posición que trasciende la dicotomía *colonizador/colonizado* y otros binarios raciales. Más bien, la hibridez, en relación con las prácticas poscoloniales, aprovecha la latencia de las posiciones marginales para realizar (re)escrituras que hagan una reflexión sobre cómo y por qué se configuraron las relaciones de poder en las sociedades del centro y de las periferias (4).

En términos formales y de contenido, los ensayos de Ayim pueden verse como un proceso sin fin de la formación de una identidad que conjuga tanto sus raíces europeas como africanas. La escritura se transforma en un registro de la memoria silenciada o negada, por lo que el nacimiento de una voz diaspórica en la autoteoría historiza las vidas y los colores que anteriormente habían sido silenciados. Me gustaría concluir señalando que, para retomar el argumento de Aurelia Mouzet (2015), la escritura y el yo autocrítico son esenciales, ya que “las palabras adquieren cuerpo” (173). Así como los cuerpos afroalemanes han sido negados, ocultados o tratados como inferiores, la escritura se convierte en un ejercicio fundamental para construir un cuerpo racializado y un corpus académico y personal que reescriba la historia desde una perspectiva diferente.

Referencias bibliográficas

- ADAMS, Anne V. (Trad.) (2003). “Translator’s Introduction”. En May Ayim, *Blues in Black and White: A Collection of Essays, Poetry, and Conversations* (pp. 7–13). Africa World Press.
- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen (Eds.). (2013). “Cartography (Maps and mapping)”. En *Post-colonial studies: The Key Concepts* (3ra ed.) (pp. 28–30). Routledge.
- AYIM, May. (1986a). “Vorkoloniale Afrikabild, Kolonialismus, Faschismus”. En May Ayim, Katharina Oguntoye y Dagmar Schultz (Eds.), *Farbe bekennen: Afrodeutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte* (pp. 17–87). Orlanda.

- AYIM, May. (1986b). “Rassismus hier und heute”. En May Ayim, Katharina Oguntoye y Dagmar Schultz (Eds.), *Farbe Bekennen: Afro-Deutsche Frauen Auf Den Spuren Ihrer Geschichte* (pp. 127–144). Orlanda.
- AYIM, May. (1986c). “Drei afro-deutsche Frauen im Gespräch — Der erste Austausch für dieses Buch”. En May Ayim, Katharina Oguntoye y Dagmar Schultz (Eds.), *Farbe Bekennen: Afro-Deutsche Frauen Auf Den Spuren Ihrer Geschichte* (pp. 145–163). Orlanda.
- AYIM, May. (1986d). “Aufbruch”. En May Ayim, Katharina Oguntoye y Dagmar Schultz (Eds.), *Farbe bekennen: Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte* (pp. 202–210). Orlanda.
- AYIM, May. (1992). “Preface to the English Language Edition”. En M. Opitz, K. Oguntoye, y D. Schultz (Eds.), *Showing our colors: Afro-German women speak out* (pp. xv-xx). The University of Massachusetts Press.
- AYIM, May. (1997a). “Eine der anderen”. En *Grenzenlos und unverschämt* (pp. 52–59). Orlanda.
- AYIM, May. (1997b). “Das Jahr 1990 Heimat und Einheit aus afro-deutscher Perspektive”. En *Grenzenlos und unverschämt* (pp. 88–103). Orlanda.
- AYIM, May. (1997c). “Rassismus und Verdrängung im vereinten Deutschland”. En *Grenzenlos und unverschämt* (pp. 133–157). Orlanda.
- AYIM, May. (2005). “blues in schwarz weiss”. En *Blues in schwarz weiss: Gedichte* (pp. 82–83). Orlanda.
- BHABHA, Homi K. (1994). “The Postcolonial and the Postmodern: The Question of Agency”. En *The Location of Culture* (pp. 171–197). Routledge.
- BRAH, Avtar. (1996). *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. Routledge.
- FOURNIER, Lauren. (2021). “Introduction: Autotheory as Feminist Practice: History, Theory, Art, Life”. En *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism* (pp. 11–88). The MIT Press eBooks. <https://doi.org/10.7551/mitpress/13573.001.0001>
- HOOKS, bell. (2015). “‘When I was a Young Soldier for the Revolution’: Coming to Voice”. En *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black* (pp. 11–18). Routledge.
- LESTER, LaTida Michelle. (1999). *Writing “Openly” an Impossibility: Juxtaposing bell hooks, Audre Lorde, and Patricia J. Williams’ Autotheoretics* (Tesis de maestría,

- Ohio State University, Estados Unidos). Recuperado el 7 de octubre de 2024 de http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1392311054
- LORDE, Audre. (1992). “Foreword to the English Language Edition”. En May Ayim, Katharina Oguntoye y Dagmar Schultz (Eds.), *Showing Our Colors: Afro-German Women Speak Out* (pp. vi-xiv). University of Massachusetts Press.
- MICHAELS, Jennifer. (2006). “Multi-Ethnicity and Cultural Identity: Afro-German Women Writers’ Struggle for Identity in Postunification Germany”. En Anne Fuchs, Mary Cosgrove y Georg Grote (Eds.), *German Memory Contests: The Quest for Identity in Literature, Film, And Discourse Since 1990* (pp. 209–228). Camden House.
- MIGNOLO, Walter. (2016). “Poner América en el mapa: la cartografía y la colonización del espacio”. En *El lado más oscuro del Renacimiento: alfabetización, territorialidad y colonización* (pp. 313–377). Popayán: Universidad del Cauca.
- MOUZET, Aurélie. (2015). “The Postcolonial Autobiography: Force Majeure?” En Benaouda Lebdaï (Ed.), *Autobiography as a Writing Strategy in Postcolonial Literature* (pp. 161–178). Cambridge Scholars Publishing.
- PILE, Steve; THRIFT, Nigel. (1995). “Introduction”. En *Mapping the Subject: Geographies of Cultural Transformation* (pp. 1–11). Routledge.
- SCHNEIDER, Stefanie Maria. (2014). *Gegen-Stimmen/Gegen-Blicke: Zeitgenössische Literarische (De-)Konstruktionen Deutsch-Afrikanischer Identitäten*. Stellenbosch University/Universität Leipzig.
- SULLIVAN, Shannon; TUANA, Nancy (Eds.). (2007). “Introduction”. En *Race and Epistemologies of Ignorance* (pp. 1–10). State University of New York Press. <https://doi.org/10.1353/book5200>
- YOUNG, Stacey. (1997). “The Autotheoretical Texts”. En *Changing The Wor(l)d: Discourse, Politics, and the Feminist Movement* (pp. 61–98). Routledge.

A
RESEÑAS
LM

FLUSSER, Vilém. (2021). *¿Tiene futuro la escritura?* (Juan Tovar, Trad.).
Centro de Cultura Digital. (Obra original publicada en 1987)

José Luis GÓMEZ VÁZQUEZ

Ante la obsolescencia de los blogs y de las extensas publicaciones en Facebook, o los evidentes cambios que trajo el paso de Twitter a X, vale la pena replantear la pregunta que Vilém Flusser (1920-1991) se hizo en un ya lejano 1987: ¿tiene futuro la escritura? ¿Qué relaciona una pregunta formulada hace casi cuatro décadas con las transformaciones en las redes que usamos cada día, a pocos segundos de abrir los ojos y tomar del buró la terminal informática del celular? La respuesta es simple: el dominio avasallador de las imágenes. Cada vez menos usuarios despiertan con el ágil e insidioso tuit y más con el tik tok de 25 segundos: se recibe mucha más información con un dispendio apenas notorio de tiempo, y cuando éste no apremia, es más probable recurrir a Youtube que a un blog. Incluso en el mundo de los libros, el *booktuber* se ha vuelto un agente de ventas —y formador de cánones y públicos literarios— más eficaz que los prestigiados reseñistas del suplemento semanal.

Rasgarse las vestiduras nada aprovecha, sobran las voces que vaticinaron este fenómeno (al menos desde McLuhan), aunque quizá pocos se adentraran en él con la profundidad y amplitud ensayada por Vilém Flusser a finales de los ochenta, antes

de que internet se instalara en los hogares, y antes, desde luego, de las redes sociales, los *reels* y los *shorts*. Porque más allá de la cuestión de los medios y el avance tecnológico, Flusser centra su atención en “el gesto de escribir” como un movimiento iconoclasta que determinó el rumbo de la cultura occidental desde la Antigua Mesopotamia y que acaso desde entonces tuviera dictada su sentencia de muerte si atendemos a este razonamiento:

Pensamos imágenes y sólo imágenes, pues todo lo que llamamos percepciones —ya sea externas o internas— son nada más que imágenes computadas en el cerebro; [...] el pensamiento no es un proceso continuo, discursivo —el pensamiento “quantifica”. Esa es una visión diametralmente opuesta al concepto de pensamiento que distingue a la cultura occidental. Para nosotros el pensamiento era, y sigue siendo, un proceso que va hacia delante, que se libra de imágenes, de representaciones, que las critica, volviéndose así cada vez más conceptual. Tenemos que agradecer al alfabeto esta comprensión del pensamiento. (133)

El recorrido flusseriano para entender la escritura en una relación dialéctica con las imágenes lo lleva a revisar los inicios del gesto de escribir ya sea en su dimensión simbólica (la letra como representación de un sonido), ya en su dimensión material (imprenta, libros, papelería, cartas, periódicos). El autor cuestiona el “intricado rodeo” de nuestra escritura que pasa por el lenguaje hablado en vez de usar signos para ideas, ideogramas, como lo hacen los chinos o como ocurre con los números llamados arábigos. “¿Qué llevó a las personas a escribir alfabéticamente y a través de un idioma hablado? Esta pregunta no es histórica sino totalmente contemporánea. Hay en ella una conciencia de la decisión que enfrentamos: renunciar al alfabeto en favor de un código que ya no sea hablado” (34). Es necesario considerar que *¿Tiene futuro la escritura?* se inscribe en un conjunto de reflexiones que Flusser desarrolló a lo largo de la década de los ochenta, las cuales integran eso que algunos de sus estudiosos han dado en llamar “filosofía de los medios”. Obras como *Hacia una filosofía de la fotografía* (1983) y *Hacia el universo de las imágenes técnicas* (1985) denotan el interés del pensador por entender el desarrollo de los medios visuales y la posibilidad de que su avance implique un cambio de paradigma en nuestra manera, no sólo de comunicarnos, sino de conocer e interactuar con el mundo. Al afirmar que “el pensamiento ‘cuantifica’”, Flusser intenta hacernos ver que las propias teorías científicas sobre la realidad material han cambiado de paradigma e inventado nuevos lenguajes para interpretarla: una nueva física, nuevas matemáticas, y las consecuencias de esos nuevos lenguajes ya eran constatables en la revolución informática que presenciaba en aquellos años.

En una obra menos difundida, *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar* (1983), Vilém Flusser esbozaba conceptos como el de imagen técnica y veía la escritura como pilar de la historia, por haber configurado el pensamiento de Occidente en un sentido lineal, progresivo, discursivo, que orientaba la existencia humana y la organizaba en una línea temporal. Esta idea se desarrolla con más complejidad en *¿Tiene futuro la escritura?*, donde Flusser sostiene que la escritura alfabética puso fin a un tiempo prehistórico cíclico, dominado por la magia y el mito, para dar comienzo a la historia: “El alfabeto se inventó para reemplazar el habla mítica con el habla lógica y así poder, literalmente, por primera vez, ‘pensar’” (36). Sin embargo, el desarrollo de los medios técnicos para la producción de imágenes: el cine, la fotografía instantánea, la televisión y las videocámaras domésticas, pronosticaba un cambio de dimensiones equiparables al que representó la escritura en el curso de la existencia humana. Las imágenes técnicas, programadas por y para los aparatos darían pie a nuevas maneras de comunicación más inmediatas y eficientes que harán cada vez menos necesaria la escritura. Dada la solidaridad entre la escritura y la historia, la caída del alfabeto perfila un régimen poshistórico de existencia, dominado, como lo explicaba en su obra de 1983, por los programas y los aparatos, responsables en buena medida de la producción y reproducción del nuevo lenguaje basado en imágenes técnicas.

Entre los ensayos que el autor reconcilia en su propuesta dialéctica escritura-imagen destaca la presencia de los libretos o guiones, forma textual que ilustra la transición de la escritura a las imágenes: “Un libreto es un híbrido: la mitad sigue

siendo el texto de un drama a escenificarse, tal como en Sófocles; la otra mitad ya es la programación de aparatos y como tal el ancestro de los programas calculados automáticamente por inteligencias artificiales” (123). El autor anticipa la sofisticación de las videocámaras y la participación cada vez mayor de los aparatos para la generación de las imágenes, las cuales ya ocupaban su atención cuando escribía para la revista *European Photography* en colaboración con artistas que desafiaban con su obra el gesto mecánico de fotografiar. En el acto de indicar, por medio del texto, los pasos a seguir –un algoritmo– para generar una imagen específica o lo más próxima a la ideada por su creador, el guionista traiciona a la cultura alfabética: “Al final de la cultura literaria, el alfabeto se transforma en su opuesto. De venir de las imágenes para dominarlas, retrocede a ellas para fabricarlas. Vista como un solo pasaje de tres mil años, toda la cultura literaria se mira como un *loop* que sale de las imágenes y regresa a ellas” (125). Así, el guion constituye un “programa de imagen” propio de la conciencia poshistórica.

Las líneas anteriores evidencian que Flusser se adelantaba no sólo a la existencia de las inteligencias artificiales, sino a fenómenos como las redes sociales, no como las conocimos en sus inicios, durante la primera década del siglo, sino como empezamos a experimentarlas hoy. Por polémico que pueda parecer y pese a las resistencias de quienes seguimos escribiendo, el declive de la cultura escrita es una realidad. Las consecuencias culturales y epistemológicas también son cuestionadas en el libro que nos ocupa, pues para el autor la escritura y el pensamiento lógico e histórico son inherentes al desarrollo del pensamiento crítico y a una capacidad de abstracción que ha permitido estructurar

la existencia humana en su conjunto. Abierto a lo que viene, pero no exento de preocupaciones, el autor señala la necesidad de prepararse: “Si se logra, la transición de la cultura alfabética a la nueva será un paso consciente más allá de las condiciones actuales del pensamiento y la vida. Si no se logra, es de temerse un descenso al barbarismo iletrado” (142).

Las reflexiones de Flusser sobre lo escrito repasan los gestos, las intenciones y el desarrollo material que han acompañado a la cultura letrada a lo largo del tiempo: “Inscripciones”, “Textos”, “Imprenta”, “Poesía”, “Cartas”, “Libros”, “Papelería”, “Lo digital”, son algunos títulos de los ensayos que componen el volumen de *¿Tiene futuro la escritura?*, los cuales pueden leerse bien de manera aislada, aunque responden mejor como parte del programa general del libro. La traducción de Juan Tovar permite acompañar los vericuetos lógicos de Vilém Flusser con una fluidez no siempre presente en sus escritos en portugués, lengua en la que suele pecar de repetitivo hasta un punto que llega a cansar al lector hispanohablante. Es de aplaudir, no sólo el hecho de que el libro se sume a los todavía contados esfuerzos de difusión del pensamiento flusseriano en nuestra lengua, sino que el Centro de Cultura Digital lo ha hecho siguiendo el plan original de Flusser, es decir, a través de una interfaz y un método de almacenamiento distintos al papel: un texto que había de leerse en una pantalla, ya fuera a través de los *diskettes* disponibles cuando se le publicó, o a través de una interconexión en red que el autor quizá presencié en un estado muy embrionario.

El recorrido biográfico de Vilém Flusser, con sus años como colaborador en periódicos como *O Estado de São Paulo*, permite entender el interés deambulante del pensador entre unos y otros

campos disciplinarios: declarado y autoasumido filósofo, ejerció también como columnista, polemista político, crítico y teórico del arte, todo ello a través de una escritura donde el ensayo muestra un generoso abanico de posibilidades críticas, exploratorias, e inclusive lúdicas y poéticas. Una consecuencia adversa de lo anterior es que su obra no se haya considerado con la seriedad que podría ameritar por parte del público formado en filosofía, a pesar de contar con un conjunto de conceptos que apuntan a la sistematicidad. Nacido en Praga

y exiliado en Brasil a partir de la Segunda Guerra Mundial, Flusser hablaba y escribía en múltiples lenguas (checo, alemán, portugués, francés e inglés). La mayor parte de su obra ha aparecido en alemán y en portugués. Su público crece conforme se le traduce, difunde y estudia, y su lectura resulta siempre estimulante para los aficionados a ensayos incisivos o para quienes se interesan por los cuestionamientos sobre nuestra cultura, el pensamiento, la literatura y el papel que el lenguaje desempeña en todos estos campos.

PIAGGIO, Chiara; SCEGO, Igiaba (Coords.). (2024). *Africana. Viaggio nella storia letteraria del Continente*. Feltrinelli.

Imelda A. OJINAGA

La segunda entrega del libro *Africana*, publicada por la editorial Feltrinelli en 2024 en lengua italiana y dirigida por la escritora Igiaba Scego y la antropóloga Chiara Piaggio, es una compilación de textos de escritoras y escritores provenientes de distintos países africanos. La ambiciosa antología pretende desmitificar las ideas estereotipadas que frecuentemente se tienen sobre el continente africano, como, por ejemplo, que su avance económico y político es carente o que su producción literaria se limita a retratar las carencias, las tribus y las tradiciones ancestrales. Igual que el primer volumen, publicado en 2021 (*Africana. Raccontare il Continente al di là degli stereotipi*), éste busca dar voz a realidades complejas y polifacéticas, pero con una perspectiva histórica y cronológica que permiten al lector conocer y comprender una panorámica más completa de lo que se conoce erróneamente, según las curadoras, como literatura africana.

La antología se divide en cinco capítulos, cada uno dedicado a una época histórica: colonial (“Bajo el tacón colonial”), postcolonial (“Las esperanzas traicionadas de las independencias”), finales del siglo xx (“Renovaciones y turbulencias en

el Novecientos que se oculta”), inicio del siglo XXI (“Nuevas energías, nuevo milenio”) y la contemporaneidad (“El futuro está ya presente”). Todo viene precedido por una introducción hecha por Scego y Piaggio, donde explican las características literarias de cada periodo y mencionan otras autoras y autores que contribuyen a un mayor entendimiento del contexto sociopolítico. Esta estructura cronológica permite explorar las transformaciones políticas, sociales y culturales que han marcado el continente africano a través de los siglos. Es importante señalar que las curadoras privilegiaron textos, en su mayoría cuentos o fragmentos de novelas, inéditos en Italia, ya que su principal intención es dar a conocer autores y autoras que no han sido traducidos al italiano y que, por ende, son desconocidos en el país. Por ejemplo, Flora Nwapa (1931-1993) y Bernard Nanga (1934-1985).

Cabe resaltar que las traducciones fueron hechas, en su mayoría, por escritoras y escritores afrodescendientes que escriben en italiano y que han procurado mantener la esencia de las lenguas originales, lo cual permite apreciar y comprender la diversidad lingüística del continente. La introducción que inaugura la antología invita al lector

a emprender la lectura con una nueva visión que rompe las expectativas de aquellos que aún pretenden encasillar de manera reduccionista y monolítica la recepción de la literatura africana. Por esta razón, el texto inicia con la frase “la literatura africana es una invención” y conmina al lector a descubrir una pluralidad de voces y estilos que no pueden ser concebidos bajo una única etiqueta.

Así pues, este volumen resulta esencial para comprender los conflictos y las relaciones internas de una literatura concebida como un conjunto homogéneo desde una perspectiva occidental que ha dejado de lado la multiplicidad de relatos, formas y géneros que reflejan la rica heterogeneidad de temas, estilos de escritura y lenguajes. Cada texto elegido otorga una mirada profunda sobre las vicisitudes y las realidades humanas que conforman el continente, desde una perspectiva social, política, económica e incluso filosófica. Otro aspecto valioso de esta antología es el esfuerzo por presentar una variedad tanto de voces consagradas y reconocidas a nivel internacional como de algunas emergentes que, además, escribieron textos en lenguas originales como el kikuyu, el tigrino, el acholi. Con esto se puede comprender un poco la relación entre algunos países africanos y el occidente, así como sus decisiones lingüísticas que reflejan un pasado complejo y desafiante, pero también un futuro

en proceso de reinención y progreso. A lo largo de esta antología se podrán encontrar textos con un alto nivel literario y creativo que nos invitan a conocer la memoria histórica de la colonización y las luchas postcoloniales a través de diversas perspectivas personales que marcan la identidad individual y colectiva de las naciones africanas hoy en día. Cada relato es una oportunidad de reflexionar sobre las conexiones humanas que existen más allá del lugar de origen.

En conclusión, *Africana. Viaggio nella storia letteraria del Continente* es un libro que enriquece la comprensión de lo que se ha llamado hasta el momento literatura africana, a través de múltiples voces y perspectivas que fracturan los estereotipos culturales y literarios. Este volumen es un testimonio que las curadoras regalan al contexto italoafónico para promover la valorización y la difusión de la literatura realizada en África. Se trata de una obra que incita a repensar las categorías que hemos empleado para analizar las literaturas de las distintas regiones del mundo y, por lo tanto, es una lectura esencial para aquellas personas que desean conocer nuevas propuestas literarias y que están dispuestas a abandonar las ideas preconcebidas de etiquetas y conceptos. Este ejemplar nos brinda la oportunidad para sumergirnos en una literatura que no puede seguir siendo reducida a la existencia de “una literatura africana”.