



VON HOFMANNSTHAL, Hugo: *La mujer sin sombra*. Traducción de Alejandro Lizana. Escolar y Mayo: Madrid 2014. 192 pp.

das Gehen und das Suchen und das Begegnen
irgendwie zu den Geheimnissen des Eros gehören.
Hugo von Hofmannsthal, “Die Wege und die Begegnungen”

En la ambivalencia entre lo tradicional y lo moderno²⁹, sobre Hugo von Hofmannsthal, puede afirmarse aquello que el autor sostiene, en “Der Schatten des Lebenden”, respecto de la biografía de otros creadores admirados y su obra: “Geschichte läßt uns in Ungewißheit über die Individuen. Nur ihre Verbindungen mit den Ereignissen bleibt bestehen. Wer Geistesgeschichte schreibt, sucht die Idee, nicht der Träger; auch er läßt das Individuum beiseite, soweit es nicht völlig Geist geworden ist. Die Kunst allein will das Einzelwesen, und sie findet es, indem sie Geist und Leib mit *einem* Blicke erfaßt”³⁰. Paradójicamente, si la individualidad del artista permanece en la incertidumbre, en su obra, el artista configura o torna visible, desde las penumbras de lo uniforme, lo individual y único, que puede brindar (¿devolver?) unidad a espíritu y cuerpo.

No obstante, en esta obra del poeta y dramaturgo, la individualidad representada permanece en sombras, apenas nombrada, duplicada en las parejas del Emperador y la Emperatriz, y el tintorero –Barak, el único personaje que recibe nombre propio, además de Keikobad– y su mujer. En este sentido, la obra expone la individualidad concreta de manera que resulta simbólicamente incierta, disfrazada en lo doblemente genérico (humano y femenino-masculino), entre la melódica atemporalidad del *Märchen* y el mundo “maravilloso” de sus personajes, frente a la extrema actualidad, la Modernidad crítica, de la que surge, con la que dialoga y que representa la narración, de manera oblicua, en el planteamiento de los vínculos entre géneros e identidades modernas.

Desde este punto de vista, el planteamiento central de la temática de Eros y la Modernidad europea y, específicamente, vienesa, como época de contradicciones y ambivalencias, se vinculan con la localización temporal de la obra. En 1914, poco antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, Hofmannsthal finaliza el libreto de la ópera *La mujer sin sombra* [Die Frau ohne Schatten], uno de los frutos del interrumpido y desigual trabajo conjunto con Richard Strauss, que, como es sabido, abarca casi 30 años de la vida de ambos creadores. Algunos años más tarde, en 1919, se publica la versión en prosa de la obra –cuya segunda traducción al español llega

²⁹ MORITZ CSÁKY, en LORENZ, DAGMAR, *Wiener Moderne*. Metzler: Stuttgart/Weimar 2007 p. 27.

³⁰ VON HOFMANNSTHAL, H. “Der Schatten des Lebenden”. En: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätzen III, 1925-1929*. Volumen 8. Fischer: Frankfurt am Main 1980. pp. 49-55.

hoy a nuestras manos, traducida y prologada de manera ejemplar por Alejandro Lizana— y, en el mismo año, la ópera, de casi cuatro horas de duración y muy compleja representación, se presenta por primera vez ante el público austríaco, en la Opera Estatal de Viena.

Como en otros casos, dentro de la poética hofmannsthaliana, el texto constituye la reescritura confluyente de muchos otros (Goethe, Hoffmann, Mozart, etc.), pero sobre todo de la *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, de Adelbert von Chamisso, con la gran diferencia de que, en esta, el pacto fáustico masculino se centra en el intercambio de la sombra por la riqueza infinita de la bolsa de oro de Fortunato; mientras que, en Hofmannsthal, la Emperatriz (o, el aya, su representante amoral en el bajo reino mundano) permuta la sombra (reflejo oscuro de la humanidad tintorera) por la condenable liberación de la maternidad. En ambos casos, la pérdida parece implicar un daño irreparable, ya que trastoca las posibilidades de toda forma de sociabilidad elemental, y, sobre todo, la de realización en el matrimonio, la pareja y el núcleo familiar. Sin embargo, en ambos textos, la felicidad final aún puede alcanzarse, aunque por caminos opuestos: en Chamisso, en la soledad casi total (a excepción del fiel amigo canino) y la entrega monacal al camino de la ciencia; en Hofmannsthal, la felicidad es resultado de una transformación y sacrificio ético femenino, que permiten la simbólica unión reconciliadora con el otro, en el matrimonio espiritual.

En correlación con la época en que la obra ve la luz, las perspectivas de intelectuales como Otto Weininger y Sigmund Freud, con respecto a la definición de la identidad de género, en términos biopsicosexuales; las representaciones modernistas del *Jugendstil* o de la *Sezzesion*, de la misma manera que los dramas de Frank Wedekind, la obra de Schnitzler y la del propio Hofmannsthal, tematizan la cuestión identitaria, los roles genéricos y lo vincular, situando en un espacio de discusión central el problema de la pareja y, en este caso, la maternidad, la fertilidad (y la esterilidad). Desde este punto de vista, tanto Eric Hobsbawn como Eric Weitz enfocan la problemática definición de la “nueva mujer” y analizan la “transición demográfica” al modelo familiar moderno, con índices de nacimientos más bajos y tasas de mortalidad menores, cuestiones que se relacionan con una transformación en las costumbres y en las dinámicas relacionales³¹. Así, la “emancipación femenina” constituye precisamente “un problema”, no sólo en términos políticos, sino, ante todo, económicos y sociales y llega a representarse en términos de la demonización finisecular de la *femme fatale* o la *vamp*, según Bram Dijkstra (1988 y 1996). La mayor libertad de movimiento en la sociedad, “tanto en su calidad de individuos como en sus relaciones con los hombres” (Hobsbawn, p. 215), los cambios en las posibilidades educativas, así como los diversos desarrollos de los movimientos feministas (ibíd.: p. 218) reflejan el sentido del cambio de la mujer moderna, de la misma manera que los cambios de vestimenta y apariencia. En esta dirección, en comparación con “la mujer del pasado”, que vivía para su marido y para sus hijos y se sacrificaba por la familia”, Eric Weitz caracteriza a la mujer alemana moderna como “carente de instinto maternal”; “salía sola y practicaba el sexo cuando le apetecía” (Weitz, p. 355).

³¹ WEITZ, E., *La Alemania de Weimar. Presagio Y Tragedia*. Trad. de Gregorio Cantera. Turner: Madrid 2009. HOBSBAWN, E., *La era del Imperio 1875-1914*. Trad. de Juan Faci Lacasta. Paidós: Buenos Aires 2010.

Por otra parte, en su interpretación de *Las malas madres*, de Segantini, Walter Benjamin asocia el *Jugendstil* y su representación de lo femenino con la esterilidad, como imágenes confluyentes y representativas de la Modernidad. Para el crítico, el ensalzamiento de la esterilidad es un motivo básico del *Jugendstil*, donde el cuerpo se dibuja preferentemente en las formas que preceden a la madurez sexual³². Así, “la clave de la organización técnica del mundo está en la eliminación de la fertilidad”. El avance de la Modernidad se identifica con esa organización técnica del mundo en la que la fertilidad se muestra obsoleta, tal como el vínculo con la naturaleza, el “sentimiento de lo maravilloso” y la (final) elección ética, que se asocian a la figura de la Emperatriz.

Desde este punto de vista, a diferencia de lo que ocurre en el drama de 1919 *Der Schwierige*, donde la misma temática del Eros se sitúa en la contemporaneidad del *fin-de-siècle*, aquí, la apelación a la tradición estética de la religión del arte romántica se muestra como un intento nostálgico de recuperación del sentimiento de lo maravilloso, de ese vínculo “mágico” con la naturaleza y una ética espiritual que trasciende lo humano. La contraposición entre el universo feérico y el universo humano, entre *Eros* y *Ethos*, entre el espíritu y la vida, se redobra en el contraste de las dos parejas y los personajes que las constituyen, en un doble entrecruzamiento. Mientras que la Emperatriz y Barak representan la fidelidad y la virtud del mundo espiritual, en lo alto y lo bajo, respectivamente, el Emperador y la tintorera manifiestan la violencia y la sensualidad del universo corporal, en el inicio; características que se transmutarán en el final, gracias a la mencionada elección de la Emperatriz (que, no casualmente, agradece a Barak allí, mostrando esa filiación quiásmica). Si no en el ámbito de la historia, en el espacio del *Märchen*, la fusión artística, simbólica (y hasta cierto punto, igualmente mítica, en tanto idealizada) de lo femenino y lo masculino genérico es permitida por la reconciliación del sacrificio y la metamorfosis finales, en una unidad superior, una fraternidad más alta, parte de la ceremonia del todo.

En nuestro epígrafe inicial, tal como en *Die Frau ohne Schatten*, entre caminos y puentes, en el andar y la búsqueda, el encuentro y el Eros, como secreto de la vida, son solo accesibles en lo simbólico-espiritual del arte. En el arte, ámbito de lo individual, pero, ante todo, de las sombras, del sueño y lo nocturno, lo maravilloso, eterno y atemporal, que son su manera de referir la vida y la experiencia, el artista abarca con una mirada lo policromo y da unidad a lo múltiple, a las profundidades y la superficie, aunque no sin la renuncia a lo real y concreto... o, precisamente, gracias a ella.

Mariela Ferrari

³² BENJAMIN, Walter, “Malerei, Jugendstil, Neuheit”. En: *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften V 2*. Suhrkamp: Frankfurt a. M. 1982. pp. 674-697.