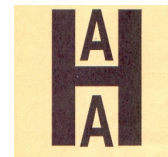




IX Congreso Argentino de Hispanistas  
 “El Hispanismo ante el Bicentenario”



## Vigencia de la tragedia, novela, violencia

Ester Nora Azubel  
 Universidad Nacional de Santiago del Estero

### Resumen

¿Por qué justamente la tragedia como punto de partida del relato en algunas novelas de José Pablo Feinmann? ¿Qué sentido adquiere la referencia a la forma literaria en el contexto de las historias que organizan la trama de las novelas?

La pregunta exige – tratándose de las obras de Feinmann (*La Astucia de la razón*, 2001 [1990]; *El mandato*, 2000 y *La sombra de Heidegger*, 2005)– una consideración del concepto desde la poética hegeliana y desde lo trágico como experiencia humana.

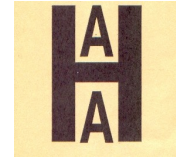
Mi trabajo se propone dilucidar algunos de los interrogantes que plantea la mención explícita al género en mundos donde impera la atmósfera de lo popular, y, fundamentalmente, pensar cómo esa presencia configura la articulación conflictiva entre lo particular y lo social en los mundos que Feinmann construye. Estas notas muestran el procedimiento en virtud del cual las novelas afirman la equivalencia de lógicas dicotómicas provocadoras de un efecto de oscilación en el tono de los textos.

**Palabras clave:** narrativa – Feinmann – géneros – tragedia – violencia

*El mandato* (2000), *La astucia de la razón* (2001) y *La sombra de Heidegger* (2005) de José Pablo Feinmann presentan la tragedia como punto de partida del relato. La declaración explícita del narrador sobre la correspondencia de la novela a dicho género (“El pueblo en que ocurrirá la tragedia se llama Ciervo Dorado”, en *El mandato* [2000a: 9]), el proclamado “destino trágico” del protagonista (“que impuso a Pablo Epstein el feroz destino [destino que (...) marcó (...) una filosofía de la historia en su vida (...) que se desarrollaría en la modalidad de la tragedia”], *La astucia de la razón* [2001: 13]) o la mención del concepto hegeliano de tragedia –y su posterior desarrollo– en palabras del protagonista de *La sombra de Heidegger* (“Martín: ésa es la tragedia, el enfrentamiento de dos legalidades” [2005: 35]), suscita el interrogante sobre el sentido de su inclusión en el contexto de las historias que organizan la trama de las novelas. El *ethos* paródico, el humor y la marcada ironía –no se trata en estos casos de una ironía trágica– que por momentos se observan en distintos niveles de los textos parecerían entrar en conflicto con la referencia manifiesta al género. El carácter multi-acentuado<sup>1</sup> permite captarlos ambigualmente y es justamente esa inestabilidad la que presenta un interés particular puesto que ella impide la clausura de los textos<sup>2</sup>. No obstante las declaraciones del autor tendientes a precisar el sentido de sus

<sup>1</sup> La entonación en tanto ligada a la teoría del enunciado y conectada con el concepto bajtiniano de *expresividad*: el enunciado se determina también por el “aspecto expresivo, o sea por la actitud valorativa del hablante hacia el momento temático” (Bajtín 1982: 280).

<sup>2</sup> Me refiero al cierre que a veces recae sobre ellos. Por ejemplo, a la publicación de *El mandato*, le sucedió más de una nota periodística del propio Feinmann en la que comenta lo que para él es la “temática decisiva” de su novela (véase, por ejemplo, Feinmann 2000b). En una entrevista periodística, el autor se refiere a *La sombra de Heidegger* como una “tragedia de la filosofía” y determina qué



novelas, el mismo Feinmann destaca lúdicamente, como es el caso del siguiente momento referido a *La sombra de Heidegger*, el carácter ambiguo de su obra:

La carta de Müller es un relato donde desfilan una cantante de cabaret de nombre Sally Bowles (sí, el personaje de Liza Minnelli en la película de Bob Fosse, con el cabaret Kit Kat Club incluido), una joven judía bella y brillante, cuyas señas son Hannah Arendt (sí, alusiones al tan mentado romance con el Führer de la filosofía), personajes como Rainer Minder, Röhm (oficial de las SA) y nada menos que Jean Paul Sartre (...) En el *elenco* de esta novela, además de Heidegger y Hannah Arendt, lo tenemos a Sartre. *Es un "casting" complicado, ¿no?* (Feinmann 2005b, destacado mío).

Respecto de la tragedia, cabe señalar que en la visión trágica de la cultura griega se pone de manifiesto la violencia originaria de lo social mediante el enfrentamiento de dos nociones que, una vez que han dejado de ser partes constitutivas de una misma realidad, aparecen hostiles una a la otra. La violencia originaria implicada en el relato trágico se vincula a la cosmogonía griega, como así también a la noción hegeliana de tragedia. Hegel afirma que la acción trágica está en las fuerzas (legítimas y verdaderas) que determinan la voluntad humana y éstas son: lo particular o afectos familiares y lo general o pasiones e intereses de la vida civil. La bondad moral de los verdaderos caracteres trágicos, dice Hegel, es el "celo ardiente hacia los intereses y relaciones de la vida real" (2005: 130). La moralidad (o lo divino realizado en lo profano o, también, la sustancia eterna) sólo se realiza en la acción, en la actividad humana pero ésta es —a su vez— generadora de conflicto:

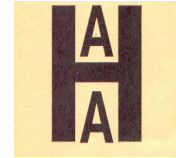
Lo *trágico*, originariamente, consiste en que ambas partes opuestas, tomadas en sí mismas tienen cada una su *derecho*. Pero, por otro lado, no pudiendo realizar lo que hay de verdadero y positivo en su fin y carácter más que como negación y *violación* de la otra fuerza igualmente justa, pese a su moralidad, o más bien en razón de la misma, se encuentran forzadas a caer en la culpa (Hegel 2005: 131).

Según Aristóteles y Hegel, el conflicto trágico se nutre de una necesidad que experimenta el héroe de elegir entre fuerzas opuestas<sup>3</sup>.

Las tres novelas muestran, precisamente, protagonistas divididos entre imperativos con carácter de ley, por un lado, e impulsos o pasión, por otro. La dimensión humana del conflicto reside en la elección consciente: ello produce el quiebre de los personajes. En *El mandato*, Leandro elige cumplir la prescripción con carácter de ley —darle un nieto a su padre— opción que lo obliga a traicionarse a sí mismo entregando a su mujer para que un

personaje "juega un papel importantísimo en la novela" (Feinmann 2005b); en otra, establece cuál es el "elemento dramático" de esa misma novela (Feinmann 2005b).

<sup>3</sup> "El carácter es aquello que manifiesta la libre decisión respecto de cuáles cosas, en circunstancias ambiguas, uno elige o rehúye (por eso no hay carácter en los discursos donde el que habla no tiene nada ante qué decidirse)" (Aristóteles 2003: 48); "Los héroes de la antigua tragedia clásica, cuando se determinan a obrar conforme a un principio que sólo responde a su carácter firme y arraigado, tropiezan en su camino con tales circunstancias que necesariamente debe surgir el conflicto con la fuerza moral opuesta, igualmente legítima. (...) [el carácter] se desarrolla en el curso de la acción, no en virtud del principio legítimo que defiende, sino por seguir siendo fiel a sí mismo y no desmentirse" (Hegel 2005: 152).



empleado de su padre le haga un hijo; en *La astucia de la razón*, Pablo Epstein opta por tratarse un tumor del que se enferma unos meses antes del golpe militar argentino, por lo que debe permanecer en el país a riesgo de ser eliminado por el ejército. Esa encrucijada "casi"<sup>4</sup> lo vuelve loco y "*la locura como destino*" hará reflexionar a Pablo sobre "el dolor como destino" (Feinmann 2001: 16-17); en *La sombra de Heidegger*, el profesor de filosofía Dieter Müller, discípulo de Martín Heidegger, se debate entre la genialidad deslumbrante de su Maestro y su imposibilidad de identificarse con la beligerancia partidaria del nacionalsocialismo, cuyo "Führer del pensamiento" (Feinmann 2005: 34) era Heidegger.

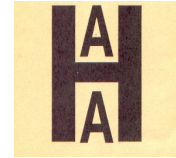
Las novelas remiten a momentos históricos de sociedades sometidas a procesos de cambios violentos y consiguientes genocidios: la asunción de Uriburu en Argentina (1930), la asunción de Hitler en Alemania (1933) y la de la Junta Militar en Argentina (1976). Lo político actúa – con distinta intensidad en cada novela – como circunstancia gravitante en la constitución del entramado novelesco y su desenlace, y no como mero escenario de los hechos. Resulta pertinente, entonces, hacer referencia al "sacrificio", acto vinculado – tanto por el psicoanálisis como por filosofías clásicas y contemporáneas – al resultado de la incontrolada violencia originaria de lo social<sup>5</sup>. Veamos cómo la figura de lo trágico se patentiza en las obras mediante la escenificación de lo que interpretamos como un "sacrificio".

De las tres novelas, *El mandato* es la más cercana a un desenlace que evoca la lógica trágica vinculada más claramente con la cosmogonía griega. Aquí, la violencia originaria de lo social se manifiesta explícitamente en la actitud de Leandro, el hijo de Pedro Graeff, cuando se "vuela la cabeza" (Feinmann 2000a: 247) con su Krupp 16, después de destruir lo que su padre había construido y ejecutar a un viejo empleado del Gran Almacén repitiendo, con ese gesto, la misma violencia ejercida por su padre<sup>6</sup>. Hay una analogía entre la escena final de la película *Frankenstein* – film que plantea otro modo de paternidad forzada mediante la imagen del científico que crea un ser de la nada, un Monstruo, acerca de cuyo sentido especulan los personajes de la novela – y el desenlace de *El mandato*. La escena apocalíptica de la película funciona como una construcción en abismo de la novela en la imagen nocturna de un pueblo que persigue al "Monstruo" Leandro para matarlo, en

<sup>4</sup> Utilizo una forma no precisamente adecuada para la calificación del sustantivo "loco" (el adverbio de cantidad), la cual resulta autorizada por el modo como se hace referencia a Pablo Epstein en la novela *La sombra de Heidegger*. Dice el narrador respecto de dicho personaje: "Enloqueció, casi. Y este casi es peor que la locura" (Feinmann 2005: 191).

<sup>5</sup> Eduardo Grüner advierte sobre la condición violenta de la política presente ya en Freud, en el mito de la horda primitiva y en la definición de cultura como producto de un crimen cometido en común; destaca dicha condición en la filosofía de Nietzsche y Marx como así también en algunas del siglo XX, las que, según el autor, se hacen cargo del "retorno de lo trágico-agónico, y de la incontrolada violencia *mimética* que estaba en su origen" (2005: 306). Al respecto sostiene: "Adorno y Horkheimer ven en el 'sacrificio' de Auschwitz el símbolo mismo de la lógica interna ¿otra forma del destino? de una racionalidad occidental extraviada pero no ajena a sí misma, cuando el proletariado renuncia a transformarla. La *dialéctica negativa* conserva, mientras tanto, el movimiento perpetuo de un conflicto agónico sin superación posible" (Grüner 2005: 306-307).

<sup>6</sup> Me refiero a la simetría entre la escena en que Pedro Graeff apunta y hace fuego directo al corazón de Agustín, el ladronzuelo que yace moribundo, y la escena en que Leandro, su hijo, le dispara a Luciano a quemarropa cuando éste intenta impedirle que incendie el almacén. Según Kovadloff, "La mitología griega enseña [...] que toda vez que los ignorados como distintos toman el poder se colocan en el lugar de los ignorantes y repiten infinitamente el modelo paterno" (1996: III).



medio de la imponente de las llamas y la destrucción. Aquí el protagonista adquiere el doble carácter de víctima y victimario. En *La astucia de la razón*, Pablo Epstein deviene "una cosa [...] una absoluta ajenidad" (Feinmann 2001: 20) cuando se enfrenta con una "locura con la conciencia de la locura" (Feinmann 2001: 17) que el protagonista interpreta como un modo de destino de vivir en dolor. En *La sombra de Heidegger*, leemos que la extensa carta que el padre le escribe a su hijo es "la historia de un absoluto desgarramiento (...) Del desocultamiento de la verdad. Y de sus consecuencias" (Feinmann 2005: 35): la verdad aludida se refiere, entre otras cosas, a la capacidad de destrucción de una "trabajada inteligencia" (Feinmann 2005: 154), a la eficacia de la racionalidad alemana como instrumento propicio para aniquilar millones de personas y resolver el problema de la eliminación de los cadáveres. Así, Dieter Müller estaría condenado al "sacrificio" para lavar su culpa cuando decide suicidarse frente a la foto de un prisionero de un campo de concentración, quien "camina hacia la cámara de gas" y es caracterizado como poseedor "de ojos inmensos que nada ven (...) ese pobre ciego"<sup>7</sup>. La metáfora de la ceguera establece una semejanza entre la víctima de la foto a la que Müller "se dirige" antes de suicidarse y una opinión que el hijo vierte irónicamente sobre Müller cuando afirma que su padre "jamás comprendió nada" (Feinmann 2005: 172). La identificación entre la víctima de los nazis y la ceguera de Dieter Müller, connotada en las palabras de su hijo Martín, coincide con la imagen clásica de Edipo "condenado" a su ceguera (en este caso literal).

De lo expuesto hasta aquí, podemos afirmar que la tragedia como género se evidencia en la imagen desgarrada, quebrada, resignada a un destino impotente, por lo que respecta a los personajes y que lo trágico como experiencia (metáfora del origen, perdido para siempre) se manifiesta en la evocación del sacrificio (resultado de la necesaria identificación de una culpa para purificar al conjunto, para recuperar el orden y el sentido [Grüner 2005: 305]) de aquellos sustraídos a algún poder universal con carácter de ley –del padre (*El mandato*), de la Razón (*La astucia de la razón*) y del poder (*La sombra de Heidegger*).

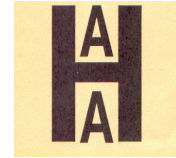
La pregunta por el acento o entonación de los relatos acontece cuando la atmósfera de lo catastrófico y lo conmovedor, propios de la dimensión de lo trágico, se desplaza o anula y el escenario cambia en virtud de la inclusión de elementos ajenos al mismo.

No me refiero a pseudos referentes reales (Solotorevsky 2004), como es el caso del "Maestro" Heidegger, su esposa Elfride o su amante judía, denominada, en la novela, Hannah. La presencia de ellos coincide con la lógica del texto filosófico que leemos, según sugiere Dieter Müller, cuando se lo contraponen al relato estereotipante de aventuras en el que "cambian los hechos, no los personajes" (Feinmann 2005: 120). En la carta le escribe a su hijo:

Lo que ahora te narro, en estas líneas, aquí, es algo distinto. ¿Un relato filosófico? *El héroe no es*. ¿Cómo podría yo decirte qué soy? (...) Un relato filosófico sería, entonces, el de las transformaciones del héroe, el de su relación con el mundo en tanto ec-sistente arrojado en él (Feinmann 2005: 120).

---

<sup>7</sup> La cita completa es: "A él le pido perdón. A ese despojo humano que camina hacia la cámara de gas. A ese muerto que va a morir. *A ese ser de ojos inmensos que nada ven. A ese pobre ciego. A esa víctima, yo, le pido perdón*" (Feinmann 2005: 156, destacados míos).



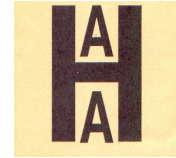
La ruptura acaece cuando el texto juega con la introducción de personajes y escenas ficticias, en este caso del film *Cabaret*, de Bob Fosse, en "una novela de filósofos" (Feinmann 2005b). El ambiente decadente del Kit Kat Club está recreado desde la voz del protagonista que parafrasea la clásica canción del Maestro de Ceremonias:

Sally Bowles y el repugnante Maestro de Ceremonias cantaron y bailaron juntos una canción que celebraba el dinero como el espíritu dinámico del mundo. Era un himno al materialismo, a la voracidad semita de riquezas, al capitalismo sin patria, a las miserias del modernismo. Repetían la palabra *dinero* muchas, demasiadas veces. Y concluían, gozosos, aseverando que el dinero es lo que mueve al mundo (Feinmann 2005: 21).

La contaminación de la atmósfera se intensifica en la escena del diálogo íntimo entre el protagonista y Hannah cuando ella le narra su relación con otro personaje de la película de Fosse, el aristócrata bisexual Maximilien. El relato se detiene en una aventura considerada un clásico de la cinematografía: Bowles, Maximilian y Hannah gritan desafortunadamente bajo un puente mientras un tren lo atraviesa. Cabe señalar que, por un lado, recién aquí se advierte que el personaje judío de la película de Fosse (Natalia Landauer) ha sido reemplazado en la novela de Feinmann por el de Hannah Arendt. Por otro lado, es destacable la precisión en el modo de reproducir la imagen cinematográfica del saludo de Liza Minelli encarnada en Bowles: "Hizo un gesto danzarín con una de sus manos de uñas verdes o violetas y se desvaneció en la noche, en medio de una nube muy blanca y espesa" (Feinmann 2005: 27). Por último, el texto se distancia de la novela filosófica por efecto de una retórica folletinesca manifiesta en la abundante adjetivización empleada cuando el protagonista describe a Hannah: "Visité a Hannah en su buhardilla (...) Siempre me cautivaron (...) sus ojos tajantes y oscuros, su frente, la brillantez de su palabra, su precisión. Supongo que todo eso era su belleza. También sus variados, sorprendentes vestidos verdes." (Feinmann 2005: 24-25), y en la estética del exceso propia del melodrama, evocada en el relato del romance entre ella y Heidegger: "Mi historia con Heidegger está por terminar. Mi amor, no. Me dijo que se sentía condenada, destinada a amar a ese hombre toda su vida (...) Se rió sonoramente y descubrí que sus dientes eran grandes y brillaban." (Feinmann 2005: 27-28).

Estos procedimientos descolocan no el sentido — puesto que en la misma línea de la novela, *Cabaret* configura el mundo decadente de Berlín en los años 30 — sino, insisto, lo que Bajtín llama la *expresividad*<sup>8</sup>. *La náusea* de Sartre es la novela que Dieter Müller hubiera deseado escribir; en ella, arguye el protagonista, es imposible saber qué es filosofía y qué literatura (Feinmann 2005: 129). Martín Müller realiza el deseo del padre. El final de su relato coincide con el final del libro que leemos y reproduce, con la variante que corresponde al contexto y recurriendo a un gesto paródico, la frase final de *La náusea*. "Mañana lloverá en Bouville" substuyéndola por "Mañana lloverá en Friburgo" (Feinmann 2005: 197).

<sup>8</sup> He dicho que la atmósfera filosófica de la novela se altera cuando leemos la conjunción de personajes correspondientes al ámbito de la filosofía, que remiten a pseudo referentes reales, y personajes ficticios de la película de Bob Fosse. La relación de semejanza entre Heidegger y Discépolo que establece Martín Müller, el hijo del protagonista (Feinmann 2005: 167) suscita un efecto análogo al conjugar en el mismo espacio textual personajes de ámbitos tan extraños entre sí.



En el caso de *El mandato*, la dimensión de lo trágico se desplaza o anula en virtud de una parodia intratextual. La escena final presenta a Laura, la mujer de Leandro, personaje que sustenta el discurso folletinesco, maniqueo y estereotipante por excelencia, embarazada, durmiéndose en el asiento de un tren, con las manos sobre el regazo y sintiendo los movimientos de la criatura. Viaja a Buenos Aires. Sus "pertenencias elementales" caben en una "pequeña valija marrón" asegurada con una correa (Feinmann 2000a: 249).

La imagen de precariedad y desamparo de la mujer sola y a punto de dar a luz, desplazándose desde el pueblo hacia la gran ciudad en busca de un "destino" que le depare algo más que un cambio geográfico, como le augura su suegra María Graeff, promueve el efecto de "piedad". Ello ocurre, además, porque el texto procede irónicamente al invertir la realidad anhelada por Laura, sugiriendo que la condición en que llegará a Buenos Aires le impedirá experimentar el aspecto glamoroso de la ciudad.

La novela concluye con las palabras del narrador, homologando la circunstancia de Laura con el destino del sanguinario coronel Rauch: "A las dos, la tragedia de Ciervo Dorado las arrojaba sobre Buenos Aires como un siglo atrás los bravos de Arbolito arrojaron la cabeza del coronel Rauch" (Feinmann 2000a: 252).

El interrogante sobre el tono del texto es ya insoslayable cuando se ironiza el espíritu maniqueo de la visión sarmientina sobre la "barbarie" que Laura encarna a lo largo de la novela, al resultar Laura "expulsada" por esa misma "civilización", representada en la imagen de una modernidad pujante y mercantil. La narración explícita, como arriba citamos, la circularidad de la historia, y me pregunto si el final de *El mandato*, esto es, la repetición de la historia, no resulta una parodia (farsa) de la Historia narrada en el epílogo<sup>9</sup>.

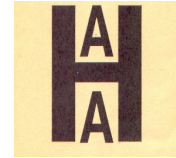
Los estudios críticos sobre literatura argentina revelan un considerable consenso en torno al libro argentino que, desde su origen, expone como cualidad peculiar dos rasgos: por un lado, la ausencia de límites del material y de los géneros que lo componen (Piglia 1990: 66) y, por otro, el tópico dicotómico civilización-barbarie, cuya escena fundante es la violencia.

Con relación al primer rasgo, a través de la problematización de la tragedia hemos observado que la obra de Feinmann está vinculada a la tradición de lo que Piglia denominó "serie argentina del libro extraño" en donde se condensan todo tipo de elementos (literarios, filosóficos, políticos, esotéricos, "máquina polifacética", dice Piglia [1990: 66])<sup>10</sup> y cuya eficacia retórica contribuye a captar la forma del libro como única. Pero a diferencia de la tradición fundada por Sarmiento con *Facundo*, las novelas de Feinmann se sostienen sobre el tópico civilización-barbarie para negarlo: al afirmar la equivalencia de ambas lógicas el autor anula dicotomías. De este modo, los textos realizan la forma de la tragedia en la que "el conflicto es irresoluble" y la tensión entre los polos, permanente (Grüner 2005: 314).

Me pregunto si la tragedia como género y aun como un orden de la experiencia no estará operando a modo de modelo en la reproducción de la doble legalidad que ejecutan estos textos: la oscilación, la tensión irresuelta entre la novela filosófica o política – cercana al

<sup>9</sup> Grüner (2005: 306) analiza la distinción que Marx establece entre la tragedia originaria y su repetición burguesa como parodia en *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Allí expresa Marx: "Hegel ha dicho alguna vez que todos los hechos importantes de la historia universal es como si ocurrieran, digamos, dos veces. Pero omitió añadir: primero, como tragedia, y después, como farsa" (2004: 17).

<sup>10</sup> Piglia hace referencia al *Facundo* de Sarmiento. Véase, además, Noé Jitrik (1983) y Juan José Saer 1997 [1992].



Feinmann ensayista— y lo novelesco, compartiendo en igualdad de condiciones una competencia sin escenarios privilegiados.

## Bibliografía

- Aristóteles (2003). *Poética*. Traducción y notas Eilhard Schlesinger, Buenos Aires, Losada.
- Bajtín, M. M. (1982). *Estética de la creación verbal*, México, Siglo Veintiuno Editores.
- Feinmann, José Pablo (2000a). *El mandato*, Buenos Aires, Norma.
- (2000b). "Un chiste argentino II". *Página 12*. 15 jul.: Contratapa.
- (2001) [1990]. *La astucia de la razón*, Buenos Aires, Norma.
- (2005). *La sombra de Heidegger*, Buenos Aires, Seix Barral.
- (2005a). "Crímenes de un pensador". *La Nación*. 23 oct.: Suplemento Cultura.
- (2005b). "Filosofía y nación". *Página 12*. 12 jun.: Radar.
- Grüner, Eduardo (2005). "La experiencia de lo trágico", *El fin de las pequeñas historias: de los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, Buenos Aires, Paidós: 305-317.
- Hegel, G.W.F. (2005). *Poética*. Traducción de Manuel Granell, Buenos Aires, Ese Servicios Editoriales.
- Jitrik, Noé (1983). "Introducción", *Muerte y resurrección de Facundo*, Buenos Aires, CEAL.
- Kovadloff, Santiago (1996). "El espíritu trágico, su sentido y su vigencia". Conferencia. Mimeo, publicado por el Seminario Psicoanalítico, Tucumán.
- Marx, Karl (2004) [1852]. "Capítulo 1", *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, Buenos Aires, Libertador.
- Piglia, Ricardo (1990) [1984]. "Una trama de relatos" (Entrevista de Roberto Pablo Guareschi y Jorge Halperín), *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 59-71.
- Saer, Juan José (1997) [1992]. "Martín Fierro: problemas de género", *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 58-65.
- Solotorevsky, Myrna (2004) ."Referentes ficticios y «pseudo-referentes reales» en *Santa María de las flores negras*, de Hernán Rivera Letelier", *Hispanamérica* 97: 17-28.