

**SARAVI PONTES –
Beiträge zur internationalen Hochschulkooperation
und zum interkulturellen Wissenschaftsaustausch**

**Herausgegeben von Astrid M. Fellner, Roland Marti,
Christoph Vatter, Elisabeth Venohr**

Band 16



Tim Christmann, Isabel Exner, Karolina Kowol
(eds.)

Lo cotidiano, lo político, lo onírico.
Para Janett Reinstädler en su 60.^o cumpleaños



universaar

Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre

© 2025 *universaar*
Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre
Campus B1 1
66123 Saarbrücken
E-Mail: universaar@sulb.uni-saarland.de

ISBN 978-3-86223-352-6 gedruckte Ausgabe
ISBN 978-3-86223-353-3 Onlineausgabe
ISSN 2198-0551 gedruckte Ausgabe
ISSN 2198-056X Onlineausgabe

Satz: Tim Christmann
Umschlaggestaltung: Julian Wichert
Umschlagabbildung: Christina Reissner und Max Penth

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.
Druck: CPI Druckdienstleistungen GmbH, Ferdinand-Jühlke-Straße 7, 99095 Erfurt

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<<https://portal.dnb.de/>> abrufbar.

Índice / Inhalt / Sommaire / Conteúdo

TIM CHRISTMANN, ISABEL EXNER, KAROLINA MARIA KOWOL Einleitung: Lo onírico, lo político, lo cotidiano.	1
I. LO ONÍRICO – MINIATURAS SOBRE SUEÑOS EN LITERATURA Y ARTE	
RUBEN VENZON Irrealidad, onirismo y ensueño: breve muestrario de espejismos en la narrativa de Carmen Martín Gaité	9
JONAS NESSELHAUF Nichts als Nebel: Leben, Sterben und Träumen mit Miguel de Unamuno	15
HANNAH STEURER Vergangene Zukünfte. Goyas Traum bei Tabucchi.....	27
VIRGINIE WICHERT « Tu me parles du fond d'un rêve ». Victor Hugo : art, songes et visions.....	33
SABINE NARR-LEUTE Ein Ratschlag von Ildefons von Toledo: “Venez, vous dont l’œil étincelle, / Pour entendre une histoire encor”	43
PATRICIA OSTER-STIERLE Die Aufhebung der Geschlechtsdifferenz im Traum: <i>Gabriel</i> , eine <i>fantaisie</i> von George Sand	49
KAROLINA MARIA KOWOL Ser novelista. Reflexionen über das Schreiben und Sein bei Rafael Chirbes	59

VI

II. LO POLÍTICO – MINIATURAS SOBRE LITERATURA Y MEDIOS DE MEMORIA,
PODER, COLONIALIDAD Y GÉNERO

CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ

Antonio Buero Vallejo y Miguel Delibes cuestionan los XXV años de paz (Una nota para Janett Reinstädler sobre la necesaria memoria)..... 67

CARLA SOFIA AMADO

Sobre a figura de Zeca Afonso na atualidade cultural galega, no âmbito do 50.º Aniversário da Revolução dos Cravos e por ocasião do 60.º Aniversário de Janett Reinstädler..... 71

TERESA GÓMEZ TRUEBA

Unas notas sobre “En el nombre de hoy”, *Moralidades* (1966), de Jaime Gil de Biedma..... 79

TIM CHRISTMANN

Die Rolle(n) der Erinnerung: Zur Aktualität des lateinamerikanischen *cine de memoria*..... 83

JENNY HAASE

Territorio, paisaje, recurso: acerca del papel del ‘medio ambiente’ en *El verano de los peces voladores*, de Marcela Said..... 93

SUSANNE KLEINERT

Im Nachgang zu einem Gespräch mit Janett Reinstädler: Über Alba de Céspedes..... 105

ANNETTE PAATZ

Zurück in die 90er (mit Rosa Montero)..... 111

JANA WITTENZELLNER

(K)Ein heikles Thema – Sexualaufklärung zwischen Politik und Museum..... 117

ISABEL EXNER

Kino, Kulinarik und immer noch *Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs*..... 125

III. LO COTIDIANO – MINIATURAS SOBRE LO PERSONAL Y LO INSTITUCIONAL,
LO ARTÍSTICO Y LO DOMÉSTIO, Y SUS LENGUAJES Y POLÍTICAS COMUNES

OLEKSANDR PRONKEYVCH

Pájaros en el jardín de Janett.....137

CELINA MANZONI

Una amistad transatlántica.....141

OTTMAR ETTE

Wege durch Wolfenbüttel.....145

ROSARIO HERRERO

Seis realidades lingüísticas fascinantes del español149

YVETTE SÁNCHEZ

Lluvia de ideas, de isla en isla161

REYNIER PÉREZ-HERNÁNDEZ

Leuchtturm (fragmentos de un diario).....169

JORGE VITÓN

Arqueología hogareña175

MARKUS MESSLING

Begegnung, Berlin, Benjamin. Eine Miniatur über das
Pendlerleben179

MARIANA DIMÓPULOS

Arte combinatoria185

ARIEL MAGNUS

Cómplices.....189

Einleitung: Lo onírico, lo político, lo cotidiano.

“¿Cómo no va a ser benigno el ambiente donde se debe pensar? Tiene que ser benigno, tiene que haber tiempo, tiene que haber ocio. No puede ser un lugar productivista, porque el pensamiento no tiene una finalidad productivista. [...] Sin benignidad, sin tolerancia, sin dar el beneficio de la duda al otro, no hay permiso para ejercer el pensamiento. Sobre todo, porque el pensamiento tiene una dimensión necesariamente lúdica.”¹

(Rita Laura Segato)

Die Sphären des Traumhaften und des Alltäglichen können leicht als zwei Daseinsbereiche erscheinen, die auf den ersten Blick eher abgewandt stehen vom Feld politischer Macht. Inwiefern diese Sphären jedoch auf komplexe Weise durchgedrungen sind von verschiedenen Artikulationen des Politischen, verstanden als einer Art, Weltverhältnisse zu setzen und erfahrbar zu machen, und inwiefern sie dabei mit diesen auf eine vielfältige, oft dissonante Weise interagieren, ist eine der Grundfragen, welche die umfangreichen Arbeiten Janett Reinstädlers zu Literatur, Theater und Film der Romania seit vielen Jahren durchzieht, und zu der aus Janett Reinstädlers Forschung luzide Erkenntnisse zu ziehen sind.

Die Frage nach den konkreten und nahen Beziehungen der Literatur und ihrer Themen zum Leben der Vielen ist ein roter Faden, der sich, bei aller Höhe des theoretischen Reflexionsniveaus, durch die zahlreichen wissenschaftlichen Beiträge Janett Reinstädlers verfolgen lässt. In ihren frühen Qualifikationsarbeiten ist die politische Dimension der literaturwissenschaftlichen Analyse populärer Genres offensichtlich und innovativ. Bereits in ihrer Dissertation holt sie mit der erotischen Literatur Spaniens ein Genre aus der Schmutzdecke, das im akademischen Elfenbeinturm lange keinen Platz gehabt hatte. Die spanische erotische Literaturreihe “La sonrisa vertical” (“Das vertikale Lächeln”) aus der Zeit der postfranquistischen *transición* untersucht Janett Reinstädler in ihrer 1996 unter dem Titel *Stellungsspiele. Geschlechterkonzeptionen in der zeitgenössischen erotischen Prosa Spaniens (1978-1995)* erschienenen Studie im

¹ Rita Laura Segato: “‘Frente al espejo de la reina mala’. Docencia, amistad y autorización como brechas decoloniales en la universidad”, in: *Versión. Estudios de comunicación y Política*, no. 37/octubre-abril 2016, 201–216.

Hinblick auf literarische Entwürfe von Männlichkeit und Weiblichkeit sowie Problematiken der sexuellen Identität und deren Auflösung. Sie leistet dabei wissenschaftliche Pionierarbeit auf dem Feld der Gender Studies und bahnt Wege mit, die heute selbstverständlich und breit betreten werden.

In ihrer Habilitationsschrift widmet sich Janett Reinstädler ebenfalls einem populären Genre, dem spanisch- und französisch-/kreolsprachigen Volkstheater in der Karibik des 19. Jahrhunderts, über das Fragen der Zugehörigkeit und der politischen Identität in nachkolonialen Gesellschaften verhandelt wurden. Während sie die Bedeutung des Theaters als erstes Massenmedium der Karibik aufzeigt, und den Zugang zu einer Vielzahl an bis dato verschollen geglaubten Dramen eröffnet, untersucht sie Konzepte von *race* und *gender*, setzt diese mit Postkolonialismus-, Performativitäts- und Hybriditätstheorien in Beziehung, und bearbeitet damit Fragen, die in der Gegenwart weiterhin eine große Dringlichkeit besitzen.

Der karibische Raum und insbesondere Kuba sind bis heute einer der relevantesten Forschungsschwerpunkte Janett Reinstädlers geblieben. Ihre vielfältigen Aktivitäten zu Kuba finden ihren Niederschlag nicht nur in zahlreichen Publikationen wie *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba* (2000, mit Ottmar Ette) oder *Transgresiones Cubanas. Cultura, literatura y lengua dentro y fuera de la isla* (2006, mit Gabriele Knauer und Elina Miranda). Auch ihre zahlreichen Reisen auf die Insel, etwa im Rahmen einer 2009 organisierten Exkursion mit Studierenden der Universität des Saarlandes oder zum Besuch des *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana*, beweisen ihre Leidenschaft für die Literatur, Kultur, Geschichte und Gegenwart Kubas.

Dem Karibikstaat kommt zudem eine zentrale Rolle in Janett Reinstädlers fundamentalem Beitrag zur aktuellen kultur- und literaturwissenschaftlichen Memoriaforschung zu, in deren Rahmen sie u.a. das zeitgenössische kubanische Kino als Ort und Medium kollektiver Traumaverarbeitung fokussiert. Das von Janett Reinstädler mitherausgegebene Handbuch *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España* (2020, mit Roland Spiller und Kirsten Mahlke) unterstreicht die internationale Bedeutung der Saarbrücker Hispanistik auf dem Gebiet der Trauma- und Erinnerungsforschung. Es steht im Œuvre von Janett Reinstädler auch für die Kontinuität einer tiefgehenden Auseinandersetzung mit kollektiven Erinnerungsprozessen und deren politischen Dimensionen, welche den spanischen Bürgerkrieg und Franquismus ebenso wie die lateinamerikanischen Militärdiktaturen umfasst. Auch den Spezifika der Verarbeitung der Salazar-Diktatur in der lusophonen Literatur spürt Janett Reinstädler wiederholt nach, etwa im Rahmen der 2014 an der Universität des Saarlandes organisierten Tagung zum 40. Jahrestag der Nelkenrevolution und

des anschließend erschienenen Bands *Die Nelkenrevolution und ihre Folgen — Der portugiesische 25. April 1974 in Literatur und Medien* (2015, mit Henry Thorau).

Als Janett Reinstädler den Ruf an die renommierte Humboldt-Universität in Berlin ablehnt, entscheidet sie sich für eine interdisziplinäre Kooperation in Saarbrücken, wo sie sich federführend im DFG-Graduiertenkolleg „Europäische Traumkulturen“ engagiert und sich mit dem Onirischen ein weiteres großes Forschungsfeld erschließt. Das Graduiertenkolleg widmet sich von 2015 bis 2024 den ästhetischen Darstellungen des Traums und deren Wechselwirkungen mit der Literatur-, Kultur- und Wissensgeschichte. Im Rahmen dieses Kollegs entstehen zahlreiche Publikationen, darunter zwei Herausgeberschaften. In *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik und Film* (2017, mit Patricia Oster) untersuchen WissenschaftlerInnen die kulturelle und ästhetische Bedeutung von Träumen, ihre Darstellung in verschiedenen Medien und deren historische Entwicklung in europäischen Kulturen. In *Trauma, sueño e insomnio en la literatura española* (2022, mit Tim Christmann und Oleksandr Pronkevich) werden die Beziehungen zwischen Traum und Trauma und deren literarische Darstellungen untersucht. Die Verbindung zum Trauma macht deutlich, dass Janett Reinstädler auch in ihrem Forschungsschwerpunkt zum Traum diesen nicht hauptsächlich als imaginären Evasionsraum anvisiert, sondern ebenfalls hier die gesellschaftlichen Implikationen des Ästhetischen in den Fokus rücken.

Die Frage nach dem Politischen von Literatur und Kultur hat dabei in Janett Reinstädlers Arbeit nie dazu geführt, einfache oder schnelle Schlussfolgerungen zu ziehen. Im Vordergrund stehen im Gegenteil das beharrliche und geduldige Durchdenken von Implikationen, Widersprüchen und Ambivalenzen, Überprüfbarkeit, das Ringen um mögliche Schlussfolgerungen sowie gemeinsame Diskussion. Kooperationen und internationaler Austausch sind ihr dabei wichtig, es entsteht neben der Zusammenarbeit mit Universitäten in der Iberoromania auch das ertragreiche DAAD-Ostpartnerschaftsprojekt zwischen der Universität des Saarlandes und der Petro-Mohyla-Schwarzmeeruniversität, Mykolajiv (Prof. Dr. Oleksandr Pronkevich). Darüber hinaus übernimmt Janett Reinstädler Verantwortung in der universitären Selbstverwaltung, als Herausgeberin internationaler Fachzeitschriften und Reihen, und sie stößt zahlreiche Projekte und Exkursionen in der Lehre an, die ihre wissenschaftliche Vielseitigkeit und ihr herausragendes Wissen ebenso eindrucksvoll dokumentieren wie ihre Freude am Teilen desselben und ihr besonderes Engagement für die Studierenden.

Die ‚Miniaturen‘ des vorliegenden Sammelbands, für Janett Reinstädler und im Dialog mit ihren Forschungen geschrieben, greifen die Frage nach der gegenseitigen Durchdringung von Heterogenem in Bezug auf die onirischen und die politischen Dimensionen von Literatur, Film und Kunst auf, verbinden aber auch das Wissenschaftliche mit dem Persönlichen, präsentieren und reflektieren die akademische Forschung nicht nur in Ergebnissen, sondern auch in den ‚Küchen‘ und ‚Bergtouren‘ ihrer Entstehung, in ihren alltäglichen Einbettungen und extra-akademischen Abzweigungen. Die Verknüpfung verschiedener Genres, die kurze wissenschaftliche, essayistische sowie literarische Texte umfassen, steht für die Suche nach Übergängen zwischen verschiedenen Sphären der Existenz und für die Dekonstruktion fester Kategorien, welche für Janett Reinstädlers Arbeit prägend ist. Die Wahl der kleinen Form für das Kaleidoskop aus Perspektiven in diesem Band hat darüber hinaus auch etwas damit zu tun, dass Janett Reinstädler in ihrer Arbeit und ihrem gesamten wissenschaftlichen Ethos stets Qualität über Quantität gestellt hat, und diese Haltung nicht nur methodisch, sondern auch alltäglich-persönlich als eine Art existentielle Ökologie vermittelt. Indem sie stets Skepsis behalten hat gegenüber den kompetitiven Imperativen in der Wissenschaft, wenn sie etwa verlangen, die Beschäftigung mit Literatur und Kunst, Traum oder Trauma in ökonomistische Logiken und quantifizierbare ‚Erfolge‘ übersetzen zu können, und indem sie in ihrem Leben auch Platz und Sinn für außerakademische Dinge gegeben hat, ist sie auch ein Vorbild der wissenschaftlichen Selbstreflexion. Denn wenn wir heute nach Weltverhältnissen forschen, die nicht auf Erschöpfung aller Ressourcen beruhen, ist die Frage nach der Kongruenz zwischen dem, wonach wir fragen, und dem, wie wir sein müssen, um diesen Fragen nachgehen zu können, keine unwichtige.

Die beibehaltene Nähe zum Leben jenseits des wissenschaftlichen Elfenbeinturms, ihre Offenheit für ‚Bubbleclashes‘ jeglicher Art, prägen auch Janett Reinstädlers pädagogische Arbeit und ihre Weise, die professorale Position zu bewohnen. Nahbarkeit und Beziehung zu Studierenden und Mitarbeitenden sind das Fundament, auf dem sich die inhaltlichen Diskussionen in Janett Reinstädlers Seminaren und Kolloquien aufbauen, wo Debatten unbedingt auf Augenhöhe geführt werden, wobei Janett Reinstädler das Kunststück vollbringt, eine solche Arbeitsweise mit höchsten Ansprüchen und Detailgenauigkeit zu verbinden. Nicht zuletzt hat Janett Reinstädler die Politizität des Alltäglichen auch in Bezug auf die Gestaltung der Arbeitsbedingungen ihrer Mitarbeitenden im Auge. Hier ist sie stets darauf bedacht, die existenziellen Risiken des wissenschaftlichen Arbeitens im Rahmen des Möglichen gering zu halten, und im Gegenzug intellektuellen Risiken mit größtmöglicher Freiheit und Offenheit zu begegnen. Korpsgeist ist ein Fremdwort in dem intellektuellen Milieu rund um

Janett Reinstädler, wo jede und jeder die eigenen Fragen und Themen behalten und den eigenen Weg verfolgen kann, und wo auch Raum gegeben wird für Fragilität und für die Anforderungen von Sorgearbeit.

In dem so geschaffenen Umfeld, in dem beharrlichen an den berühmten dicken Brettern der Wissenschaft gebohrt wird, kommen Erkenntnisse, Begegnungen, Spuren, und nicht zuletzt *Memorias* zusammen. Die hier versammelten Beiträge tragen dazu in unterschiedlichen Formen bei, welche sich der jeweiligen Situation Ihrer Verfasserinnen und Verfasser, zwischen akademischem und persönlichem Alltag, politischen Realitäten, Literatur und Imaginärem anmessen.

Die Herausgeberinnen und Herausgeber möchten an dieser Stelle den Autorinnen und Autoren des Bandes ihren besonderen Dank, und der Jubilarin ihre herzlichsten Glückwünsche aussprechen. Wir sind ihr verbunden für Inspiration und Motivation, für zugewandte Betreuung und Förderung, für Engagement und fröhliche Wissenschaft, und wünschen noch viele weitere Jahre inspirierende Arbeit in der Hispanistik und für die Literaturen und Kulturen der iberoromanischen Länder.

Bibliografie

Segato, Rita Laura: “‘Frente al espejo de la reina mala’. Docencia, amistad y autorización como brechas decoloniales en la universidad”, in: *Versión. Estudios de comunicación y Política*, no. 37/octubre–abril 2016, 201–216.

I.

LO ONÍRICO –
MINIATURAS SOBRE SUEÑOS EN LITERATURA Y ARTE

Irrealidad, onirismo y ensueño: breve muestrario de espejismos en la narrativa de Carmen Martín Gaité

Los espejos reaparecen una y otra vez a lo largo de toda la obra de Carmen Martín Gaité. En el estudio de este motivo dentro de la producción de la escritora consistió mi primera investigación relevante en el ámbito universitario. Quiero recordar aquí que una de las publicaciones que derivaron de dicha investigación,¹ surgió a raíz de una comunicación presentada en Berlín con ocasión del XXII Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas en 2019, cuando tuve el placer de conocer a Janett. Desde entonces, hemos ido descubriendo muchos intereses en común y, gracias a la red de amistades y colaboraciones que se fraguó durante aquel evento, no han faltado encuentros enriquecedores a nivel académico y humano. Con la esperanza y el deseo de que siga siendo así, retomo a lo largo de estas páginas el tema del espejo y la mirada, pero procurando relacionarlo en parte con una de las inquietudes de Janett: el sueño y el insomnio en la literatura.² Sin detenerme en las implicaciones identitarias de lo especular, a las que ya me dediqué en trabajos anteriores,³ reúno a continuación una serie de pasajes sugerentes extraídos de la narrativa de Carmen Martín Gaité donde los personajes, al mirar o mirarse en el espejo, conectan con lo irreal, lo onírico o el ensueño.

En el cuarto capítulo de la novela *Entre visillos* (1958), Pablo Klein acude a la casa del difunto Rafael Domínguez, director del colegio donde trabajará como profesor de alemán. Allí, un nutrido grupo de personas está dando el pésame a la mujer del fallecido y sus hijos, Teo y Elvira. La breve pero intensa

¹ Cf. Ruben Venzon: “El espejo como metáfora de la alteridad y de la intersubjetividad en la obra de Carmen Martín Gaité”, en: *Pasavento* 7, 2, 2021a, 463–485.

² Cf. Tim Christmann, Oleksandr Pronkevich y Janett Reinstädler (ed.): *Trauma, sueño e insomnio en la literatura española: Desde el siglo XIX hasta el siglo XXI*, Saarbrücken: Universaar 2022.

³ Cf. Ruben Venzon: “España, viaje de ida y vuelta: miradas extranjeras en *Entre visillos* e *Irse de casa* de Carmen Martín Gaité”, en: Teresa Gómez Trueba y Janett Reinstädler (ed.): *Extranjeros, turistas, migrantes. Estudios sobre identidad y alteridad en las culturas hispánicas contemporáneas*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert 2019, 35–53; Ruben Venzon: “‘Todo es un cuento roto’: identidad fragmentada y estética fragmentaria en la obra de Carmen Martín Gaité”, en: *RILCE* 37, 3, 2021b, 1024–1046.

conversación que Pablo entabla con la chica le impide después apartar de ella la mirada:

La veía entre las otras personas agrupadas al extremo opuesto de la habitación, igual que si la mirase por unos prismáticos puestos del revés. El humo del pitillo me alargaba y alejaba la habitación, volvía casi irreales las cosas que estaba contando. Muy allá, en la pared de enfrente, había un aparador con espejo biselado y el espejo reflejaba múltiples cabezas que se movían.⁴

Este pasaje resume la experiencia del protagonista en la casa jugando con la percepción de las dimensiones de la sala y la disposición de los presentes. La súbita fascinación de Pablo por Elvira, que está al otro lado del cuarto, se traduce en la sensación de una distancia amplificadas por su estado anímico. El humo de los cigarrillos contribuye a enturbiar la atmósfera y restarle veracidad a la situación, al tiempo que el espejo del aparador refleja a la multitud acentuando la indeterminación de la escena.

Análogamente, en el relato “Las ataduras” (1960), ante la imposibilidad de conciliar el sueño a causa de la preocupación por la precariedad vital de su hija Alina, Benjamín se resigna ante el insomnio y enciende la luz:

Se sentó en la cama y la mujer le imitó a medias, con un suspiro. Asomaron las dos figuras por encima de la barandilla que había a los pies, al reflejarse enfrente, en la luna de armario. Toda la habitación nadaba con ellos, zozobraba, se torcía, dentro de aquel espejo de mala calidad, sucio de dedos y de moscas. Se vio él. Miró en el espejo, bajo la alta bombilla solitaria, el halo de sus propios pelos canosos alborotados, el bulto de la mujer, apenas surgido para acompañarle, el perfil de tantos objetos descabalados, ignorados de puro vistos, de tantas esquinas limadas por el uso, y se tapó los ojos.⁵

Al incorporarse, el matrimonio queda reflejado en la luna del armario situado delante de la cama. Dentro del espejo, el dormitorio se ve distorsionado y sufre un espasmo, como si participara de la angustia del hombre. Benjamín se observa a sí mismo y mira a la mujer a su lado: se nota envejecido y desaliñado, mientras que ella es tan solo una silueta apenas reconocible. Lejos de ser real, este torbellino de vaguedades vuelve a asimilarse a la proyección del malestar y de la confusión del anciano, que ofuscan la visión del entorno.

Un ejemplo aún más exacerbado se encuentra en “La mujer de cera” (1954), inquietante cuento donde Pedro, bajo los efectos del alcohol, experimenta repetidamente la terrorífica aparición alucinatoria de una amenazante

⁴ Carmen Martín Gaité: *Entre visillos* [1958], Barcelona: Destino 1983, 59.

⁵ Carmen Martín Gaité: *Cuentos completos*, Madrid: Alianza 1986, 90.

figura femenina hecha de cera. Una vez en casa, tras quedarse dormido, el hombre despierta atacado por la sed. Sin poder distinguir lo que le rodea, procura levantarse, pero un ruido le paraliza de miedo:

no me atrevía a moverme ni casi a respirar. Estaba todavía con un brazo fuera de las sábanas y el otro y la pierna de esa parte alargados hacia la izquierda, en la postura de buscar a Marcela y de no haberla encontrado. Solamente los ojos me atrevía a volverlos al más pequeño rumor, fijándolos en la luna del armario, donde se reflejaba neblinosamente la pared del otro lado con el rectángulo de la puerta, y así esperaba, con la cabeza tensa y el corazón parado, la más impresionante aparición.⁶

La apariencia adquirida por la pared en el espejo se califica de neblinosa. Esta sensación se reitera cuando, al amanecer, Pedro logra identificar su dormitorio: “reflejada en la luna del armario, gris, acuosa, soñolienta, fui reconociendo la habitación.”⁷ Si bien la luz del día le permite distinguir el perfil de las cosas, el protagonista aún está sumido en su pesadilla. Nuevamente, el reflejo devuelve una imagen transmutada por los fantasmas y las obsesiones del protagonista.

En el capítulo decimoséptimo de la novela *Nubosidad variable* (1992), “La persistencia de la memoria”, Sofía recuerda su última conversación con la madre tras volver de un viaje y su fallecimiento al día siguiente. Al encontrarse en el antiguo cuarto de costura de la difunta, la mujer empieza a rememorar el velatorio, que tuvo lugar en aquella misma habitación, donde antaño había un armario con espejos:

La miraba desde mi butaca, mejor dicho, la suya, no directamente, sino reflejadas ella y yo en las tres lunas del armario ropero, que cogía casi toda la pared de enfrente. Una visión oblicua que distorsionaba la escena y fomentaba las ensoñaciones que me alejaban de ella y la volvían irreal, como cuando vas al teatro y te distraes pensando en cosas tuyas, porque lo que están diciendo allí no logra prenderte, no te lo crees, pues lo mismo.⁸

Sofía no contempla el féretro directamente, sino de manera transversal a través del gran espejo de tres cuerpos que ocupa el lado opuesto del cuarto. Sin embargo, en esta ocasión, el escenario deformado al que se enfrenta, en vez de intensificar su dolor, la distrae del duelo trasladándola hacia ensoñaciones más placenteras. De modo que la atmósfera irreal que percibe reflejada no es sino la traslación de su rechazo a elaborar el duelo por el fallecimiento de la madre.

⁶ Ibid., 182.

⁷ Ibid., 183.

⁸ Carmen Martín Gaité: *Nubosidad variable* [1992], Barcelona: Anagrama 2012b, 363.

Donde se explicita con mayor eficacia la dimensión onírica del espejo es en *El balneario* (1955), novela corta que se basa temática y estructuralmente en la dicotomía sueño/vigilia. La primera parte consiste en una pesadilla de Matilde, cuya experiencia traumática en un balneario culmina con la muerte de su marido Carlos; mientras que, en la segunda, la mujer se percata de que todo había sido un sueño. Cuando el botones la despierta, reacciona dirigiendo nostálgicamente la mirada hacia el espejo:

Ahora mira el espejo, que está enfrente. Allí dentro le parece que va a continuar el sueño interrumpido, como en la pantalla de un cine. Ese cuarto de dentro lo ve a través de una neblina, como si estuviera inmerso, todavía, en la luz indecisa y abisal que ella acaba de sacudir de sus ojos. Ahí está sentada la mujer del sueño, con los pies y los brazos desnudos, atenta a los rumores apagados que suben del paseo, sin atreverse a salir por los desconocidos pasillos, temerosa de alguna emboscada. A lo mejor ahora se va a abrir la puerta y va a volver él.⁹

Por primera vez se hace referencia al interior del espejo, convertido en el umbral entre el sueño y la vigilia, estableciendo un más allá y un más acá aparentemente comunicados. Como la Alicia de Lewis Carroll, Matilde descubre en él la frontera del mundo onírico, pero sin llegar a cruzar la superficie reflectante, sino viendo dentro de ella una prolongación o continuación de su sueño, que pronto confunde con las fantasías reconfortantes respecto de un imaginario regreso del inexistente Carlos.

En la misma línea se sitúa otra novela clave de Martín Gaité, *El cuarto de atrás* (1978), que también está muy vinculada al espejo. Empezando por la dedicatoria se atisba la importancia de este objeto gracias a la referencia intertextual a *Alicia en el país de las maravillas*: “Para Lewis Carroll, que todavía nos consuela de tanta cordura y nos acoge en su mundo al revés.”¹⁰ Desde el principio, las conexiones con la obra del escritor británico resultan evidentes. En el primer capítulo, “El hombre descalzo”, C. no logra dormirse y, aún en duermela, decide ir a por un somnífero:

Me incorporo y la habitación se tuerce como el paisaje desde un avión que cabecea: los libros, las monteras de ropa sobre la butaca, la mesilla, los cuadros, todo está torcido. [...] Seguro que al levantarme voy a resbalar, y hasta puede que el peso de mi cuerpo imprima al suelo una oscilación aún más radical y la estancia

⁹ Carmen Martín Gaité: *El balneario* [1955], Barcelona: Destino 1988, 57.

¹⁰ Carmen Martín Gaité: *El cuarto de atrás* [1978], Madrid: Siruela 2012a, 15.

gire y se vuelva del revés. Ojalá, voy a probar, debe de ser divertido andar cabeza abajo.¹¹

Igual que Alicia precipita en la madriguera del conejo fantaseando con salir por donde la gente camina con la cabeza hacia abajo, la protagonista sueña con adentrarse en una dimensión alternativa. No obstante, cuando por fin se levanta, la ilusión se desvanece:

Me pongo de pie y se endereza el columpio, se enderezan el techo, las paredes y el marco alargado del espejo, ante el cual me quedo inmóvil, decepcionada. Dentro del azogue, la estancia se me aparece ficticia en su estática realidad, gravita a mis espaldas conforme a plomada y me da miedo, de puro estupefacta, la mirada que me devuelve esa figura excesivamente vertical, con los brazos colgando por los flancos de su pijama azul. Me vuelvo ansiosamente, desando recobrar por sorpresa la verdad en aquella dislocación atisbada hace unos instantes, pero fuera del espejo persiste la normalidad que él reflejaba, y tal vez por eso se evidencia de forma más agobiante el desorden que reina.¹²

La primera reacción es de decepción ante el oprimente estatismo del cuarto y su artificiosa normalidad, que traicionan el deseo de habitar un mundo enrevesado. Entonces, C. mira a su alrededor con la esperanza de recobrar el ensueño, pero solo se topa con un desorden descomunal. Como de costumbre, el espejo abarca el contexto espacial de la habitación, pero ya no contiene proyectadas las ensoñaciones de la protagonista, sino que desmiente su percepción anterior y le devuelve la desagradable e inesperada apariencia de una realidad calificada de ficticia frente a la autenticidad de las visiones del duermevela.

Valga esta pequeña recopilación de miradas especulares para reflexionar sobre cómo, en la narrativa de Carmen Martín Gaité, el espejo no desempeña una función meramente mimética, sino que alberga visiones subjetivas relacionadas con la interioridad de los personajes, sus impresiones, afectos, sensaciones y latencias. Por esta razón, el reflejo resulta tan a menudo borroso o distorsionado y se convierte en un espejismo al adquirir la naturaleza irreal u onírica de los sueños. Y no es casualidad que, tal y como sucede en la vida real, también en la literatura este tipo de fenómeno suela ocurrir durante las fases de mayor sensibilidad o vulnerabilidad del ser humano: el despertar, el insomnio o el duermevela. A pesar de su supuesta precisión óptica y su presunta fiabilidad, no existe espejo sin mirada ni mirada libre de condicionamientos.

¹¹ *Ibid.*, 24.

¹² *Ibid.*

Bibliografía

- Christmann, Tim, Oleksandr Pronkevich y Janett Reinstädler (ed.): *Trauma, sueño e insomnio en la literatura española: Desde el siglo XIX hasta el siglo XXI*, Saarbrücken: Universaar 2022.
- Martín Gaité, Carmen: *Entre visillos* [1958], Barcelona: Destino 1983.
- Martín Gaité, Carmen: *Cuentos completos*, Madrid: Alianza 1986.
- Martín Gaité, Carmen: *El balneario* [1955], Barcelona: Destino 1988.
- Martín Gaité, Carmen: *El cuarto de atrás* [1978], Madrid: Siruela 2012a.
- Martín Gaité, Carmen: *Nubosidad variable* [1992], Barcelona: Anagrama 2012b.
- Venzon, Ruben: “España, viaje de ida y vuelta: miradas extranjeras en *Entre visillos* e *Irse de casa* de Carmen Martín Gaité”, en: Teresa Gómez Trueba y Janett Reinstädler (ed.): *Extranjeros, turistas, migrantes. Estudios sobre identidad y alteridad en las culturas hispánicas contemporáneas*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert 2019, 35–53.
- Venzon, Ruben: “El espejo como metáfora de la alteridad y de la intersubjetividad en la obra de Carmen Martín Gaité”, en: *Pasavento* 7, 2, 2021a, 463–485.
- Venzon, Ruben: “‘Todo es un cuento roto’: identidad fragmentada y estética fragmentaria en la obra de Carmen Martín Gaité”, en: *RILCE* 37, 3, 2021b, 1024–1046.

Nichts als Nebel: Leben, Sterben und Träumen mit Miguel de Unamuno

“Me miró con ojos de verdadero terror y como quien mira a un ser increíble; creí notar que se le alteraba el color y traza del semblante y que hasta temblaba. Le tenía yo fascinado.”

Im 31. Kapitel, nur wenige Seiten vor Ende des Romans, kommt es zu einer wahrlich seltsamen Begegnung im Arbeitszimmer eines Schriftstellers: Der verzweifelte Augusto Pérez, bleich “como un fantasma”,¹ besucht den Autor in dessen Bibliothek, um ihm sein Leid (“las vicisitudes de su vida”²) zu klagen: Die unglückliche Liebe zur schönen Eugenia, der er ‘wie magnetisiert’ folgt,³ die ihn aber für den mittellosen Mauricio verlässt, ja ohnehin seine tölpelhaftige Tendenz “de enamorarse de casi todas las que veía”⁴ wie auch die mit seinem treuen Freund Víctor Goti ausdiskutierten Sinn- und Existenzkrisen befördern den suizidalen Weltschmerz des eigentlich gut situierten Intellektuellen. Doch der Schriftsteller winkt ab, er kennt die Lebens- und Leidensgeschichte des jungen Mannes bereits – schließlich ist er ‘sein’ Autor, der ‘Schöpfer’ dieser literarischen Figur.

(1) Im Nebel der Fiktion

Das vorangestellte Zitat entstammt dem erstmals 1914 erschienenen Roman *Niebla*⁵ von Miguel de Unamuno – 1864 im baskischen Bilbao geboren, am

¹ Miguel de Unamuno: *Niebla*, ed. Mario J. Valdés, Madrid: Cátedra 2001, 277.

² *Ibid.*, 277.

³ *Cf. ibid.*, 86.

⁴ *Ibid.*, 208.

⁵ Die wohl um 1907 entstandene *nivola* (ein Neologismus von Unamuno in Abgrenzung zur *novela realista* des späten 19. Jahrhunderts) wird in der 1910 von José Ruiz-Castillo (1875–1945) und Gregorio Martínez Sierra (1881–1947) gegründeten “Biblioteca Renacimiento” veröffentlicht, in der u.a. auch Werke von Benito Pérez Galdós (1843–1920), Emilia Pardo Bazán (1851–1921) oder Juan Ramón Jiménez (1881–1958) herausgegeben werden; 1926 erfolgt die Übertragung ins Deutsche durch Otto Buek (1873–1966) als fünftes Buch der siebenbändigen Werkausgabe im Münchner Verlag Meyer & Jessen und mit dem Untertitel *Ein phantastischer Roman*. Unamuno bringt dann 1935 eine revidierte Fassung von *Niebla* heraus, auf deren Grundlage die Buek-Übersetzung zunächst durch Doris Deinhard (1896–1980)

Silvestertag 1936 in Salamanca gestorben –, dessen Text in literaturwissenschaftlichen Einführungen mal als “existentialistischer Experimentalroman”,⁶ der sich in “völliger Unbekümmertheit gegenüber allen Normen, die das 19. Jahrhundert für die Romanform gesetzt hatte”,⁷ verhalte, mal als Verhandlungsort der zahlreichen “ungelösten Probleme”⁸ für und von Unamuno selbst gedeutet wird.⁹

Aus allem, was sich über diesen Roman sagen lässt (und in zahllosen Studien auch bereits gesagt wurde), seien es die angerissenen philosophischen Diskurse (besonders Sören Kierkegaard), die Bedeutung der schriftlichen Kommunikation über Briefe und Telegramme, die Intertextualität (vor allem Cervantes), ja ohnehin die kritischen Reflexionen über Spanien (metareferentiell als “la materia prima de los trabajos [literarios] sobre que fundaría su futura fama”¹⁰), sticht wohl besonders jene seltsame Handlungswendung im 31. Kapitel hervor: Der Protagonist hat zunächst ausgerechnet wegen seinen zahlreichen Missgeschicken sämtliche ontologischen Zweifel aufgegeben – “durante años he vagado como un fantasma, como un muñeco de niebla [...],

für eine Ausgabe im Kölner Verlag Kiepenheuer & Witsch (1965) und dann 1988 von Roberto de Hollanda (geb. 1953) und Stefan Weidle (geb. 1953) für den kleinen Ravensburger Verlag von Peter Selinka (1924–2006) aktualisiert wird. Anlässlich der Gastgeberrolle von Spanien bei der Frankfurter Buchmesse im Herbst 2022 wurde diese letzte Übertragung im Bonner Verlag von Weidle neu aufgelegt.

⁶ Cf. Herbert Müller: “Niebla”, in: *Kindlers Literatur Lexikon, Band 16*, München: dtv 1974, 6729–6730, 6729.

⁷ Günter Blöcker: “Miguel de Unamuno: ‘Nebel’”, in: Ders.: *Literatur als Teilhabe. Kritische Orientierungen zur literarischen Gegenwart*, Berlin: Argon 1966, 81–84, 81.

⁸ Hans-Jörg Neuschäfer: “Modernismo und 98. Die Abkehr vom Traditionalismus”, in: Ders. (ed.): *Spanische Literaturgeschichte. Vierte, aktualisierte und erweiterte Auflage*, Stuttgart, Metzler 2011, 329–344, 333.

⁹ Ich habe den wundersamen Roman *Niebla* erstmals im Sommer 2012 gelesen, als ich im zweiten MA-Semester die “Einführung in die Literaturwissenschaft Spanisch II” von Janett Reinstädler besuchte – jeweils Dienstagnachmittags im vierten Stock eines fünf Sommer später aus Brandschutzgründen gesperrten (und bis zum heutigen Tag nicht wieder geöffneten) Gebäudes auf dem Saarbrücker Campus. Diese Vorlesung war zugleich mein ‘Eintritt’ in die Literaturen der *afrancesados*, des *costumbrismo* oder der *generación del 98*, meine erste Begegnung mit Claríns die gesellschaftlichen, politischen und religiösen Vorstellungen seiner Zeit schonungslos analysierenden Ehebruchroman *La regenta* (1885), mit Ramón María del Valle-Inclán zutiefst pessimistischer Großstadtragödie in seinem rabenschwarzen *esperpento* (so ja das metareferentiell in der zwölften Szene selbst entworfene Dramenmodell) *Lucas de bohemia* (1920/24), oder eben mit Unamunos *Niebla* als irrwitzige Geschichte, die ich seitdem mit Studierenden in Metafiktions-Seminaren besprochen habe, und in der ich bei jedem Lesen aufs Neue ironische Nebenbemerkungen und philosophische Verweise entdeckte.

¹⁰ Unamuno: *Niebla*, 210.

pero ahora, después de lo que me han hecho, [...] ahora no dudo de mi existencia real!”¹¹ –, den Gedanken an den Selbstmord aber offenbar immer noch nicht vollständig verworfen, und besucht nun (“como el náufrago que se agarra a una débil tabla”¹²) jenen Miguel de Unamuno, der einstmals selbst in einem existenzphilosophischen Buch über den Selbstmord geschrieben hatte.¹³

In seinem Haus in Salamanca, wo der biographische Unamuno seit 1891 als Professor lebte, später auch mehrfach zum Rektor der Universität wurde, kommt es nun zum spektakulären Showdown, wenn Augusto verängstigt wie fasziniert – in der deutschen Übersetzung übt der Schriftsteller im eingangs zitierten Nach-Satz “gleichsam eine magische Gewalt auf ihn aus”¹⁴ – dem Autor gegenübertritt. Die überraschende Neuigkeit der Urheberschaft (psychoanalytisch: der symbolischen Vaterschaft) verunsichert den fragilen Augusto jedoch nur kurzzeitig, lässt ihn vielmehr kämpferisch gegen Unamunos scheinbar ‘übergriffigen’ Besitzanspruch protestieren. So ist es gerade die Konfrontation, die ihm den neuen Lebensmut gibt, fortan selbstbestimmte Entscheidungen zu treffen, und sei es nur die Auflehnung gegen den *auctor* und dessen Entschluss, die widerspenstige Figur sterben zu lassen: “Y para castigar tu osadía y esas doctrinas disolventes, extravagantes, anárquicas, con que te me has venido, resuelvo y fallo que te mueras. En cuanto llegues a tu casa te morirás.”¹⁵

Trotzig hält Augusto nun seinem ‘Schöpfer’ entgegen, dass auch dieser sterben, dadurch vergessen werde, wodurch er als ‘Phantasiewesen’ in einer literarischen Geschichte ja vielleicht sogar eine bessere Möglichkeit des textuellen Über-Lebens hätte: “No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla [...]: ¿conque he de morir ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, ¡también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que

¹¹ Ibid., 251.

¹² Ibid., 277. – Mit dieser Begegnung wandelt sich zugleich die bislang allwissende heterodiegetische Erzählinstanz zum narrativen ‘Ich’.

¹³ Bereits hier bricht die Diegese zur außertextuellen Wirklichkeit auf, denn tatsächlich hat Unamuno ein solches Buch geschrieben – 1913 und unter dem Titel *Del sentimiento trágico de la vida*.

¹⁴ Miguel de Unamuno: *Nebel*, Übersetzung von Otto Buek, revidiert nach der dritten Ausgabe des Originals von Roberto de Hollanda und Stefan Weidle, Ravensburg: Peter Selinka 1988, 219. – Diese, etwas freiere Formulierung von “Le tenía yo fascinado.” geht auf die Buek-Übersetzung zurück (München 1926, 294; cf. auch Bonn 2022, 249), wohingegen sich aber bspw. die Aktualisierung von Deinhard (“Ich hielt ihn in meinem Bann.”; Köln 1965, 296) wie auch die frühe englische Übertragung von Warner Fite (1867–1955) unter dem Titel *Mist. A tragicomic Novel* (erstmal New York, Knopf, 1928) für eine ‘getreuerer’ Wendung entscheiden: “I had him fascinated” (292).

¹⁵ Unamuno: *Niebla*, 283.

salió...! ¡Dios dejará de soñarle!”¹⁶ So nachvollziehbar Augustos mutige Argumentation – am Ende von Paul Austers kurzem Roman *Travels in the Scriptorium* (2006) heißt es etwa zu diesem Verhältnis: “Without [the author], we are nothing, but the paradox is that we, the figments of another mind, will outlive the mind that made us, for once we are thrown into the world, we continue to exist forever, and our stories go on being told, even after we are dead.”¹⁷ –, sitzt er jedoch dem Denkfehler auf, dass mit genau jenem Streitgespräch zwangsläufig auch der Autor zu einer (Neben-)Figur seines eigenen Romans geworden ist, die nun gleichermaßen (und ewig mit Augusto verbunden) ‘weiterleben’ wird, wenn der biographische Unamuno bereits längst gestorben und sein Leichnam verrottet ist.¹⁸

Dürfte eine solche Verdopplung von diegetischen Ebenen – vom ‘Spiel im Spiel’ in William Shakespeares *A Midsummer Night’s Dream* (1595/96) über die ähnlich karnevalesk-traumhafte Liebesgeschichte von Giglio/Cornelio und Giacinta/Brambilla in E.T.A. Hoffmanns ‘Capriccio’ *Prinzessin Brambilla* (1820), die sich über “das große Buch”¹⁹ erkennen, bis zu jenem Romanleser im grünen Samtessel seiner Bibliothek, der in Julio Cortázars kurzer Erzählung *Continuidad de los parques* (1964) metaleptisch die drohende Ermordung “del hombre en el sillón leyendo una novela”²⁰ liest – zum klassischen Inventar der Literaturgeschichte gehören, ist die handfeste Begegnung von Autor:in und Figur jedoch ein durchaus spannender Sonderfall der Metafiktion.

Nicht zufällig ist diese wahrlich ‘phantastische’ Begegnung im Raum der Bibliothek angesiedelt, in der zahlreiche andere literarische Figuren zwischen

¹⁶ Ibid., 284.

¹⁷ Paul Auster: *Travels in the Scriptorium*, London: Faber and Faber 2006, 129.

¹⁸ Wobei in der Vermischung der Ebenen unklar bleibt, ob es sich hierbei um einen Dialog zwischen dem Autor Unamuno und seiner fiktiven Figur – oder doch eher einen Dialog zwischen dem fiktionalen Autor und der fiktiven Figur, beides niedergeschrieben durch den tatsächlichen Autor Unamuno, handeln mag, wobei im zweiten Fall auch der Unamuno der Textwelt nicht über mehr *agency* verfügen würde als Augusto. Und tatsächlich hat der fiktive Augusto – ganz im Gegensatz zum fiktionalen Unamuno! – einen Eintrag in einem Lexikon literarischer Figuren der Weltliteratur erhalten (cf. Annemarie van Rinsum und Wolfgang van Rinsum: “Pérez”, in: *Lexikon literarischer Gestalten. Fremdsprachige Literatur*, Stuttgart: Kröner 1990, 467).

¹⁹ E.T.A. Hoffmann: “Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot”, in: *Werke 1816–1820*, herausgegeben von Hartmut Steinecke, Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag 2009, 767–912, 904.

²⁰ Julio Cortázar: “Continuidad de los parques”, in: *Cuentos. Obras Completas I*, ed. Saúl Yurkievich, Barcelona: Galaxia Gutenberg 2003, 393–394, 394.

zwei Buchdeckeln verewigt ‘lagern’ und auf die ‘Erweckung’ durch die Lesenden warten²¹ – und vielleicht gehören dazu auch die Auseinandersetzungen zwischen Frankenstein und seinem namenlosen ‘Monster’ (“thou hast made me more powerful than thyself”²²), die ‘unvollendeten’ Bühnenfiguren “in cerca [disperatamente] d’autore”,²³ oder die einander als “un personaggio dei romanzi di vita intensa”²⁴ erkennenden Figuren der Romane im Roman vom ‘intensiven Leben’.²⁵

(2) Im Nebel der Existenz

Unmittelbar vor der Konfrontation zwischen Autor und Figur diskutieren Augusto und Víctor die von René Descartes (1596–1650) formulierte, philosophiegeschichtlich prägende Erkenntnis, das beständige Nach-Denken und Anzweifeln des eigenen Wesens und dessen Sinns beglaubige die Existenz (*co-gito, ergo sum*).²⁶ Scheint sich jedoch die Selbstvergewisserung für den tollpatschigen Augusto zu diesem Zeitpunkt vor allem auf sein wiederholtes Scheitern (entsprechend als: *deficio, ergo sum*) wie auch die intersubjektive Anerkennung durch Víctor (als ‘subjektives Subjekt-Objekt’²⁷) zu beschränken, so dürfte die ontologische Gewissheit einer Schöpfer-Instanz ja nun innerhalb der Textwelt die restlichen Ungewissheiten vollends ausräumen – ‘ich wurde gemacht, also existiere ich’ (*factus sum, ergo sum*).

²¹ Cf. zur Theorie, dass jeder Prozess des Lesens die literarische Figur re-aktiviert, in der individuellen Rezeption symbolisch zum Leben erweckt (während der Autor als Name auf dem Buchdeckel verstaubt), natürlich Umberto Eco: *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani 1979, 50f.

²² Mary Shelley: *Frankenstein, or: The Modern Prometheus. 1818 Text*, ed. Nick Groom, Oxford, Oxford University Press 2018, 70.

²³ Luigi Pirandello: “Sei personaggi in cerca d’autore”, in: Ders.: *Sei personaggi in cerca d’autore / Ciacuno a suo modo / Questa sera si recita a soggetto*, ed. Nino Borsellino und Giovanna Romei, Milano: Garzanti 2001, 5–116, 37.

²⁴ Massimo Bontempelli: “La vita intensa. Romanzo die romanzo”, in: Ders.: *La vita intensa / La vita operosa*, ed. Luigi Baldacci, Milano: Mondadori 1961, 17–168, 158.

²⁵ Sowohl die Texte von Bontempelli (1920) wie Pirandello (1921) hätte Unamuno zumindest zur Neuausgabe von *Niebla* kennen können.

²⁶ Cf. Unamuno: *Niebla*, 276 sowie René Descartes: *Meditationen*, übersetzt und herausgegeben von Christian Wohlers, Hamburg: Meiner 2009, 28.

²⁷ Cf. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: “Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie (1801)”, in: *Jenaer Schriften, 1801–1807. Werke, Band 2*, herausgegeben von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt: Suhrkamp 1980, 7–138, 97 sowie in Fortführung etwa Axel Honneth: *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte. Mit einem neuen Nachwort*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2014, 49 und 63f.

Doch dieser eigentlich beruhigende Be- und Nachweis durch den Autor selbst, der Augusto versichert, dass dieser ‘lediglich’/‘nur’ (s)eine Erfindung sei, und ihn damit gewissermaßen auf eine Stufe mit dem fiktionalen Unamuno hebt, lässt den Protagonisten keineswegs zufrieden, schließlich stellt dies sein bisheriges Handeln, ja den kausalen Grund seines Da-Seins radikal (existentiell) infrage: Nicht nur für Augusto bleibt somit zunächst offen, ab welchem Zeitpunkt (sein gesamtes Leben hinweg oder erst seit dem Textkatalysator der schicksalhaften Begegnung mit Eugenia?) und in welchem quantitativen und qualitativen Ausmaß (inklusive seiner persönlichen Gedanken und intimen Begierden, oder stellt der Schriftsteller lediglich den ordnenden Experimentator dar?²⁸) diese Beeinflussung greift. Und je stärker sich Augusto dieser, sein Selbst-Bewusstsein vollständig verändernden Erkenntnis gegenüberstellt, opponiert er gegen die ohnmächtige Abhängigkeit, die ernüchternde Vorstellung eines Kontrollverlusts, umso mehr will er gerade verantwortlich sein für seine Taten, als post-aufklärerisches Individuum frei und selbstbestimmt handeln (können), nicht als jenes “muñeco de niebla” von außen gesteuert werden – was zudem sein tölpelhaftes Verhalten umso ‘schlimmer’ (nämlich als grotesken ‘Spaß’, als *comédie humaine* einer dahinterstehenden Instanz) erscheinen lassen würde.

Die religiösen Implikationen dieses Dilemmas sind im katholischen Spanien des frühen 20. Jahrhunderts wohl kaum zu übersehen – der Roman imaginiert eine Aussprache zwischen Schöpfer und Geschöpf, gar ein Aufbegehren gegen das allmächtige Wesen, und lotet dabei verschiedene Spannungsverhältnisse aus: Einerseits würde der ‘göttliche’ Determinismus das Individuum von Verantwortungen entbinden, schließlich sind künftige Ereignisse bereits fatalistisch vorgezeichnet (bei Unamuno: bereits vorgeschrieben²⁹), andererseits hätte Augusto in einer Abwandlung der Pascal’schen Wette entweder die Möglichkeit eigenständiger Entscheidungen im Diesseits (mit dem sicheren Vergessen-Werden nach dem Tod) oder aber die ‘unfreie’ Aussicht auf Überzeitlichkeit (dann als ‘passive’ literarische Figur).

Um die selbstbestimmte Existenz als Möglichkeit, aber auch Verpflichtung autonomen Handelns doch ausleben zu können, muss Augusto nun der Übermacht entsagen, indem er dem Autor die diskursive Anerkennung verweigert: So ist der Knackpunkt im 31. Kapitel von *Niebla* ausgerechnet der ‘unchristli-

²⁸ Hier würde sich Unamuno am theoretischen Konzept des *roman expérimental* von Émile Zola (1840–1902) orientieren, wenn sich ein:e Schriftsteller:in quasi die Grund- und Ausgangslage imaginiert, das individuelle Handeln der Figuren dann aber (entsprechend *race*, *milieu* und *moment*) als determiniert anzunehmen ist.

²⁹ “Lo tengo ya escrito y es irrevocable” (Unamuno: *Niebla*, 284).

che' Selbstmord als anarchistische Tat, die Unamuno seiner Figur nicht gestattet – und vielmehr dessen Sterben nach Macht und Wille des Schriftstellers ankündigt. Zwar ist das 'Resultat' pragmatisch gesehen gleich, doch wird jener Disput um die radikalste Freiheit des Menschen exemplarisch zum Kampfplatz um rationale Selbstbestimmung und Intention(alität), *agency* und Kontrolle.³⁰

Was Augusto Pérez in der Diegese natürlich nicht gelingt – schließlich ist die Instanz von Erzähler:in/Schriftsteller:in nunmal existentiell/konstitutionell für eine Textwelt –, malt sich Unamuno an anderer Stelle als ketzerischen Akt der Re-Mündigung aus: “Solemos necesitar de que nos crean para creernos, y si no fuera monstruosa herejía y hasta impiedad manifiesta sostendría que Dios se alimenta de la fe que en Él tenemos los hombres.”³¹ Und so bleibt dem Protagonisten von *Niebla* am Ende der Frei-Tod als tragischer Held verwehrt, und Augusto stirbt stattdessen, erneut eher tölpelhaft, durch/nach Völlerei.³²

(3) Im Nebel der Träume

In diesem Zusammenhang lässt sich Augustos Fluch deuten, der Unamuno prophetzeit, auch er sei ähnlich macht-los und existiere lediglich, bis Gott eines Tages aufhören werde, von ihm zu träumen (“¡Dios dejará de soñarle!”). In der Textwelt bezieht sich dies auf die fiktionale Figur, die ebenso eine Erfindung des dahinterstehenden Autors ist, und deren weiteres Schicksal mit dem Ende der Handlung offenbleibt. Außerhalb des Romans gedacht, evoziert Augusto hier den Gedanken einer göttlichen Instanz, deren transzendentaler All-Macht und lenkender Kontrolle alle Menschen unterworfen seien.³³

³⁰ Cf. “La consecuencia vital del racionalismo sería el suicidio” (Miguel de Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Madrid: Espasa-Calpe 1971, 92).

³¹ Miguel de Unamuno: *Vida de Don Quijote y Sancho*, ed. Alberto Navarro, Madrid: Cátedra 1998, 330. – Den Gedanken, Gott ‘ernähre’ sich vom Glauben an ihn, radikal weitergeführt, dürfte im Falle kollektiver Auflehnung wohl erst die bedrohliche Mangelernährung und schließlich der gleichfalls von Friedrich Nietzsche (1844–1900) angenommene diskursive ‘Tod’ zur Folge haben, wenn bspw. die Vorstellung einer solchen transzendentalen Ursprungsinstanz zunehmend obsolet und/oder das Bedürfnis nach (mono)theistischen Erklärungen nicht länger benötigt wird (cf. Friedrich Nietzsche: “Die fröhliche Wissenschaft. La gaya scienza”, in: *Werke, Band 3*, herausgegeben von Karl Schlechta, München: Hanser 1980, 7–274, 126f.).

³² Cf. Unamuno: *Niebla*, 269.

³³ Cf. dazu auch Augustos Bemerkungen zu seinem Hund Orfeo (der später auch die *oración fúnebre* halten wird) am Ende des zwölften Kapitels (cf. *ibid.*, 145), bevor er selbst in Schlaf/Traum verfällt.

Durchaus auffällig ist die explizite Nennung des Traums als zugleich weiterer nebelhafter Zustand,³⁴ wodurch erneut Schriftsteller und Gott, nun auch Schreiben und Träumen parallelgeführt werden.³⁵ Zugleich referiert die phantastische Vorstellung, die Welt existiere lediglich als Traum (quasi: *el mundo es sueño*) auf ein prä-modernes Verständnis,³⁶ das (individuell) bei Descartes ja eine ontologische Selbstvergewisserung überhaupt notwendig machte³⁷ und (göttlich) die menschliche Lebensgeschichte zur onirischen Phantasie ephemerer Willkürlichkeit werden lässt, die wohl mit einer neuen Traumepisode oder dem metaphorischen Erwachen dieses transzendentalen Wesens dann auch beendet sein dürfte.

So wäre – trotz einiger Gemeinsamkeiten von *sueño* und *nivola* in der narrativen Inkohärenz, der Dialoglastigkeit etc. – Unamunos nur von einem anderen Wesen geträumtes Da-Sein im medialen Paragone sogar noch prekärer als die zumindest schriftlich fixierte Existenz von Augusto in einem Roman, der damit auf ein literarisches Weiter-Leben hoffen kann. Diese nebulös verbundene Trias von Leben, Traum und Fiktion wird durch das 1935 hinzugefügte (nach dem Prólogo des fiktiven Víctor Goti und dem darauf antworteten, gar drohenden Post-Prólogo des Autors: dritten) Vorwort zusätzlich angeheizt, denn nun gesteht Unamuno, ihm erscheine die literarische Welt wirklicher (“más real”³⁸) als das tatsächliche Spanien: “[V]ivo torturado [...] por la de todos los que he soñado y sueño, por la de todos los que me sueñan y sueño.”³⁹

³⁴ Über die 34 Kapitel des Romans hinweg taucht das Wort “niebla” tatsächlich auch 34-mal auf, allerdings sehr ungleich verteilt in 17 der Kapitel mit einer bis sechs (Kapitel vier) Erwähnungen; hinzu kommen weitere Abwandlungen wie: “La vida es una nebulosa” (ibid., 91).

³⁵ Cf. zum romanistischen Forschungsstand auch Oleksandr Pronkevich und Olga Mayevska: “El trauma y los sueños en ‘Amor y pedagogía y Cómo se hace una novela’ de Unamuno”, in: Tim Christmann, Oleksandr Pronkevich und Janett Reinstädler (ed.): *Trauma, sueño e insomnio en la literatura española. Desde el siglo XIX hasta el siglo XXI*, Saarbrücken: Universaar 2022, 29–51, 29.

³⁶ Cf. am Beispiel von Pedro Calderón de la Barca (1600–1681) etwa Janett Reinstädler: “‘Tengo por caído del cielo un sueño.’ Zur Legitimationskrise prophetischer Träume in der spanischen Barockkultur”, in: Patricia Oster und Dies. (ed.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*, Paderborn: Fink 2017, 269–290, 285.

³⁷ So ist das *cogito, ergo sum* eine skeptizistische Reaktion auf die erkenntnistheoretische Ungewissheit, das eigene Da-Sein, ja selbst die Existenz des Körpers womöglich nur zu imaginieren, indem ein mächtiger ‘Täuscher-gott’ (*genius malignus*) “diese Gedanken eingibt” (Descartes: *Meditationen*, 27).

³⁸ Miguel de Unamuno: “Historia de ‘Niebla’”, in: Ders.: *Niebla*, ed. Mario J. Valdés, Madrid: Cátedra 2001, 295–302, 300.

³⁹ Ibid., 301.

Dass alle diese philosophischen Überlegungen jedoch stets im infiniten Regress enden (müssen) – die ontologische Gewissheit, selbst ein Traumge-spinst/eine literarische Figur zu sein, ergibt sich ja nur in der Begegnung mit der Schöpfer-Instanz (die aber ebenfalls unreal sein könnte) und einer daraus erwachsenden Möglichkeit des Aufbegehrens (was vielleicht allerdings gleich-falls ein Teil des Plots/Traums wäre) – dürfte sicherlich auch Miguel de Unamuno bewusst gewesen sein. Und so war das Schreiben und spätere Aktualisieren von *Niebla*, das Durchspielen seiner existentialistischen Gedanken anhand des ‘Jedermanns’ Augusto Pérez im Experimentalraum des Romans für Unamuno eventuell nichts anderes als ein Versuch der Selbstvergewisserung über das ‘eigene’ Erfinden von Figuren und Handlungen. Denn selbst wenn Unamuno, seine Geschichte und wir alle nur in einem großen Traum existierten – so träumen wir auf diese Weise doch auch heute noch von ihm.

Bibliografie

Auster, Paul: *Travels in the Scriptorium*, London: Faber and Faber 2006.

Blöcker, Günter: “Miguel de Unamuno: ‘Nebel’”, in: Ders.: *Literatur als Teil-habe. Kritische Orientierungen zur literarischen Gegenwart*, Berlin: Ar-gon 1966, 81–84

Bontempelli, Massimo: “La vita intensa. Romanzo die romanzo”, in: Ders.: *La vita intensa / La vita operosa*, ed. Luigi Baldacci, Milano: Mondadori 1961, 17–168.

Cortázar, Julio: “Continuidad de los parques”, in: *Cuentos. Obras Completas I*, ed. Saúl Yurkievich, Barcelona: Galaxia Gutenberg 2003, 393–394.

Descartes, René: *Meditationen*, übersetzt und herausgegeben von Christian Wohlers, Hamburg: Meiner 2009.

Eco, Umberto: *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi nar-rativi*, Milano: Bompiani 1979.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: “Differenz des Fichteschen und Schel-lingschen Systems der Philosophie (1801)”, in: *Jenaer Schriften, 1801–1807. Werke, Band 2*, herausgegeben von Eva Moldenhauer und Karl Mar-kus Michel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, 7–138.

- Hoffmann, E.T.A.: “Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot”, in: *Werke 1816–1820*, herausgegeben von Hartmut Steinecke, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 2009, 767–912.
- Honneth, Axel: *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte. Mit einem neuen Nachwort*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2014.
- Müller, Herbert: “Niebla”, in: *Kindlers Literatur Lexikon, Band 16*, München: dtv 1974, 6729–6730.
- Neuschäfer, Hans-Jörg: “Modernismo und 98. Die Abkehr vom Traditionalismus”, in: Ders. (ed.): *Spanische Literaturgeschichte. Vierte, aktualisierte und erweiterte Auflage*, Stuttgart: Metzler 2011, 329–344.
- Nietzsche, Friedrich: “Die fröhliche Wissenschaft. La gaya scienza”, in: *Werke, Band 3*, herausgegeben von Karl Schlechta, München: Hanser 1980, 7–274.
- Pirandello, Luigi: “Sei personaggi in cerca d’autore”, in: Ders.: *Sei personaggi in cerca d’autore / Ciacuno a suo modo / Questa sera si recita a soggetto*, ed Nino Borsellino/Giovanna Romei, Milano: Garzanti 2001, 5–116.
- Pronkevich, Oleksandr und Olga Mayevska: “El trauma y los sueños en ‘Amor y pedagogía y Cómo se hace una novela’ de Unamuno”, in: Tim Christmann, Oleksandr Pronkevich und Janett Reinstädler (ed.): *Trauma, sueño e insomnio en la literatura española. Desde el siglo XIX hasta el siglo XXI*, Saarbrücken: Universaar 2022, 29–51.
- Reinstädler, Janett: “‘Tengo por caído del cielo un sueño.’ Zur Legitimationskrise prophetischer Träume in der spanischen Barockkultur”, in: Patricia Oster und Dies. (ed.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*, Paderborn: Fink 2017, 269–290.
- Shelley, Mary: *Frankenstein, or: The Modern Prometheus. 1818 Text*, ed. Nick Groom, Oxford: Oxford University Press 2018.
- Unamuno, Miguel de: “Historia de ‘Niebla’”, in: Ders.: *Niebla*, ed. Mario J. Valdés, Madrid: Cátedra 2001, 295–302.
- Unamuno, Miguel de: *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Madrid: Espasa-Calpe 1971.

Unamuno, Miguel de: *Mist. A tragicomic Novel*, Übersetzung von Warner Fite, New York: Knopf 1928.

Unamuno, Miguel de: *Nebel. Ein phantastischer Roman*, Übersetzung von Otto Buek, München: Meyer & Jessen 1926.

Unamuno, Miguel de: *Nebel*, Übersetzung von Otto Buek, revidiert von Doris Deinhard, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1965.

Unamuno, Miguel de: *Nebel*, Übersetzung von Otto Buek, revidiert nach der dritten Ausgabe des Originals von Roberto de Hollanda und Stefan Weidle, Ravensburg: Peter Selinka 1988.

Unamuno, Miguel de: *Nebel*, Übersetzung von Otto Buek, revidiert nach der dritten Ausgabe des Originals von Roberto de Hollanda und Stefan Weidle, Bonn: Weidle 2022.

Unamuno, Miguel de: *Niebla*, ed. Mario J. Valdés, Madrid: Cátedra 2001.

Unamuno, Miguel de: *Vida de Don Quijote y Sancho*, ed. Alberto Navarro, Madrid, Cátedra, 1998.

van Rinsum, Annemarie und Wolfgang van Rinsum: "Pérez", in: *Lexikon literarischer Gestalten. Fremdsprachige Literatur*, Stuttgart: Kröner 1990.

Vergangene Zukünfte. Goyas Traum bei Tabucchi

Das sich historisch wandelnde Verständnis des Zukunftsgehalts von Träumen steht am Beginn von Janett Reinstädler's Beitrag zum ersten Band der Publikationsreihe *Traum – Wissen – Erzählen*.¹ Er markiert den Auftakt zur Forschungsarbeit des DFG-Graduiertenkollegs "Europäische Traumkulturen" (2015–2024), das Janett Reinstädler als Vizesprecherin mitkonzipiert und -geleitet hat – und dessen Abschlussstagung zum Thema *Zukunftsträume* wir beide gemeinsam mit Romana Weiershausen organisiert haben. Was liegt also zum Geburtstag näher als der Blick in eine traumhafte Zukunft bzw. in den Möglichkeitsraum, den Träume eröffnen? Genau in diesen Raum hat sich unser Blick im *Call for Papers* zur Abschlussstagung gerichtet: "Onirische Vorstellungen von der Zukunft werden [...] zu Möglichkeitsräumen, in denen individuelle wie kollektive Entwürfe des Kommenden sozusagen 'im Spiel' erprobt werden."²

Mit *Sogni di sogni* veröffentlicht der italienische Schriftsteller Antonio Tabucchi 1992 eine ganze Serie von fiktiven individuellen Entwürfen geträumter Zukünfte: In zwanzig kurzen Texten imaginiert er die Träume prominenter Personen von Dädalus bis Sigmund Freud. Entstanden ist der Text, so Tabucchi in der Vorbemerkung, aus dem Wunsch, in die – nicht überlieferten – Traumwelten bewunderter Künstler und Wissenschaftler einzutauchen: "*Mi ha spesso assalito il desiderio di conoscere i sogni degli artisti che ho amato.*"³ Indem

¹ Cf. Janett Reinstädler: "'Tengo por caído del cielo un sueño'. Zur Legitimationskrise prophetischer Träume in der spanischen Barockkultur", in: Patricia Oster und Janett Reinstädler (ed.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*, Paderborn: Brill/Fink 2017, *Traum – Wissen – Erzählen* 1, 269–290, hier 269–272.

² Janett Reinstädler, Hannah Steuer und Romana Weiershausen: *Call for Papers: Zukunftsträume* [online: https://www.trau mkulturen.de/fileadmin/user_upload/CfP_Zukunftstraume_final_dreisprachig.pdf, 22/04/2024].

³ Antonio Tabucchi: *Sogni di sogni*, Palermo: Sellerio editore 1997, 8. Auflage, 13. Dass Tabucchi nicht nur in *Sogni di sogni* dem eigentlichen Text häufig ein Motto oder eine Vorbemerkung vorausgehen lässt und so einen Schwellenbereich zwischen extra- und intradiegetischem Raum öffnet, beschreibt z. B. Sylvia Setzkorn: *Vom Erzählen erzählen. Metafiktion im französischen und italienischen Roman der Gegenwart*, Tübingen: Stauffenburg 2003, 223–232. Cf. spezifisch zum Vorwort von *Sogni di sogni* als Raum des Spiels mit der Fiktionalität auch Nives Trentini: *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra Romanzo e racconto*, Roma: Bulzoni 2003, 191f.

Tabucchi den bereits verstorbenen Figuren nachträglich Traum Inhalte zuschreibt, verschränkt er Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des onirischen Erlebens: Die Protagonisten befinden sich in einer Traumgegenwart, die zu Beginn der jeweiligen Erzählung durch die Nennung eines Datums scheinbar in der realen Biographie verankert wird – und die den Entstehungszeitpunkt einzelner Kunstwerke, die in Zitaten oder Anspielungen aufgerufen werden, im Verhältnis zum Traum entweder in der Vergangenheit oder der Zukunft verortet. Aus der Perspektive des Lesepublikums erscheint aber auch das, was für die Träumenden mehr oder weniger konkret auf die Zukunft verweist, entweder als Gegenwart des Textes in der Lektüre oder als bereits vergangener Moment der künstlerischen Produktion. Der Traum übernimmt so die Funktion eines Möglichkeitsraums im Nachhinein – die Traum Inhalte sind Szenen einer schon verstrichenen Zukunft. In der Regel nennt der erste Satz jeder Erzählung zuerst das Datum und anschließend die einleitende Formel “*fece un sogno*”⁴. Die meisten Erzählungen enden mit dem Erwachen der Person, die onirischen Erlebnisse werden also von den Träumenden selbst nicht im Wachzustand auf ihre Bedeutung für Vergangenheit oder Zukunft hin befragt.

Unter den zwanzig Künstlern, deren Träume Tabucchi entwirft, passt wohl kaum jemand so gut zu Janett Reinstädlers hispanistischen Forschungsinteressen wie Francisco de Goya y Lucientes – zumal sein *Capricho 43* mit dem Motto “*El sueño de la razón produce monstruos*” zu den am häufigsten erwähnten Referenzwerken in der Arbeit der “Europäischen Traumkulturen” gehört.⁵ Gleichzeitig setzt sich Tabucchi in seinem gesamten Werk intensiv mit der spanischen Kunst auseinander⁶ und nimmt wiederholt auf Goya Bezug.⁷ Bereits

⁴ Cf. z. B. Antonio Tabucchi: *Sogni di sogni*, 39.

⁵ Auch im oben zitierten ersten Band der Reihe *Traum – Wissen – Erzählen* wird Goyas *Capricho* als wichtiges Paradigma europäischer Traumästhetiken in den Blick genommen. Cf. Manfred Engel: “Reise durch die Kultur- und Mediengeschichte des Traumes in elf Stationen”, in: Patricia Oster und Janett Reinstädler (ed.): *Traumwelten*, 17–45, hier 30–32. Engel geht dabei insbesondere darauf ein, inwiefern das *Capricho* – auch ausgehend von der Doppelbedeutung des spanischen Begriffs *sueño* – verschiedene Lesarten des Zusammenhangs von Traum und Vernunft ermöglicht.

⁶ Cf. für einen Überblick z. B. Danilo Manera: “Tabucchi e la Spagna”, in: Vincenzo Russo (ed.): *Tabucchi o del Novecento*, Milano: Ledizioni 2013, *Di/Segni* 6, 83–90. In der Einführung zu seinem Beitrag geht Manera auch auf den Goya-Traum in *Sogni di sogni* ein (cf. *ibid.*, 83).

⁷ Celeste Alessandri arbeitet im Detail heraus, an welchen Stellen Tabucchis Werk intertextuelle bzw. intermediale Anspielungen auf Goya enthält. Cf. Celeste Alessandri: “L’arte spagnola nelle pagine di Antonio Tabucchi”, in: *Gentes* 2, 2, 2015, 12–16. Auch in anderen Literaturen des 20. Jahrhunderts hat Goya vielfältige Spuren hinterlassen, wie z. B. Angela Hildebrand am Beispiel der deutschsprachigen Literatur untersucht (cf. Angela Hildebrand:

in *I volatili del Beato Angelico*, einem auf einer Fragment- und Hybridästhetik basierenden Text von 1987, lässt Tabucchi Goya als Bestandteil eines Spiels mit der Verschränkung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auftreten. Don Sebastiano de Aviz, portugiesischer König des 16. Jahrhunderts, schreibt dort an Goya, nicht ohne darauf einzugehen, dass diese Konstellation die Zukunft des Adressaten in die Gegenwart des Schreibenden eindringen lässt: “In questa mia dimensione di tenebra nella quale il futuro è già qui, ho sentito raccontare che le vostre mani sono insuperabili a dipingere carneficine e capricci.”⁸ Goyas Kunst wird, so die Zukunftsvorhersage im Brief, den Träumen des portugiesischen Königs eine bildkünstlerische Form verleihen.⁹ Die Goya zugeschriebene Traumepisode in *Sogni di sogni* hingegen bringt den Maler in Dialog mit seinem eigenen Werk. Wie alle anderen Erzählungen des Bandes ist sie nicht nur mit dem Namen des Künstlers übertitelt, sondern schreibt ihm eine Berufstätigkeit zu: “Sogno di Francisco Goya y Lucientes, pittore e visionario”¹⁰. Ein Maler als Visionär: In dieser Zuordnung erhält Goyas Schaffen einen doppelten Zukunftsbezug. Einerseits wird sein Stil als zukunftsweisend charakterisiert; andererseits weisen die onirischen Ereignisse auch auf Goyas gegenwärtiges und zukünftiges Schaffen. Der Traum ist auf die Nacht vom ersten Mai 1820 datiert – in der Realität von Goyas Biographie also etwa zwanzig Jahre nach der Entstehung der *Caprichos* und während der Realisierung der so genannten *Pinturas negras*. Ihre Bildwelten werden in der Traumepisode besonders häufig evoziert, wenn auch nicht durch Nennung von Werktiteln, sondern durch die Parallelität von Stimmungen oder das Auftreten von Figuren, die – teils in verfremdeter Form – den Gemälden entstammen. In dieser Hinsicht beruht die Gestaltung der onirischen Landschaft auf Versatzstücken der Kunstwerke. Solche fungieren, so Nives Trentini, in allen zwanzig Texten aus *Sogni di sogni* als eigentliche Generatoren der Lebensgeschichten, die durch die Traumberichte erzählt werden.¹¹

Goyas Traum beginnt mit einer Szene, in der er in der Landschaft Aragoniens mit seiner Jugendliebe zusammentrifft und sie auf einem Schaukelstuhl anschiebt. Wie Celeste Alessandri anmerkt, scheint hier kein konkretes Ge-

Mit Goya erzählen. Zur Funktion von bildender Kunst im deutschsprachigen Text und Film über Francisco de Goya aus der Mitte des 20. Jahrhunderts, Paderborn: Brill/Fink 2022).

⁸ Antonio Tabucchi: *I volatili del Beato Angelico*, Palermo: Sellerio editore 1987, 23.

⁹ Cf. *ibid.*, 25.

¹⁰ Tabucchi: *Sogni di sogni*, 39.

¹¹ “L’opera, i libri soni i veri generatori, testimoni e documenti, di una possibile biografia” (Trentini: *Una scrittura in partita doppia*, 214). Als berühmtestes von Goyas Traumwerken kommt das *Capricho 43* im Übrigen nicht selbst in Goyas Traum bei Tabucchi vor.

mälde Pate für das Traumerlebnis zu stehen; vielmehr greift die heitere Stimmung den Ton von Goyas frühen Gemälden auf.¹² Stimmung und Schauplatz verändern sich allerdings, als Goya und die Geliebte einen Hügel hinunterrollen und sich in der Bewegung der zwei Figuren auch die Traumscene weiterdreht – die beiden kommen vor einer Mauer zum Stillstand und beobachten, wie Soldaten mehrere Menschen erschießen: “Rotolarono sulle pendici del colle, finché arrivarono a un muro giallo. Si affacciarono al muro e videro dei soldati, illuminati da una lanterna, che stavano fucilando degli uomini.”¹³ Die Szene verweist unmittelbar auf Goyas Gemälde *El 3 de mayo en Madrid: Los fusilamientos de patriotas madrileños*, das eine Episode aus der Besetzung Spaniens durch Napoleons Truppen wiedergibt. Sowohl das Jahr des historischen Ereignisses (1808) als auch die Entstehung des Kunstwerks (1814) liegen vom Standpunkt des Träumenden aus gesehen in der Vergangenheit, an die Goya sich im Traum aber nicht erinnert. Während das Gemälde lediglich einen Augenblick des Geschehens festhält, geht die Traumhandlung insofern weiter, als die Soldaten verschwinden und die von den Gewehrkugeln getroffenen Aufständischen zu Boden fallen. Das, was auf der Leinwand Momentaufnahme bleibt, wird durch den Traum wie im Film in Bewegung gesetzt. Für die Schnitte und Szenenwechsel in diesem onirischen Film ist der träumende Goya selbst verantwortlich – nachdem seine Geliebte das Traumgeschehen verlassen zu haben scheint. Als Reaktion auf die Erschießung zieht er seinen Pinsel wie eine Waffe aus dem Gürtel, schwenkt ihn bedrohlich und ruft so ein neues Bild auf:

Allora Francisco Goya y Lucientes sfilò il pennello da pittore che teneva alla cintura e avanzò brandendolo minacciosamente. I soldati, come per incanto, sparirono, spaventati da quell'apparizione. E al loro posto apparve un gigante orrendo che stava divorando una gamba umana.¹⁴

Der Pinsel erhält hier eine Doppelfunktion: Einerseits ist er das Utensil des Malers und legt seine Fähigkeit, neue Kunstwerke hervorzubringen, offen. Damit hebt er auf das Potential und die Möglichkeitsräume einer noch zu realisierenden Kunst ab – insbesondere, weil der furchterregende, ein menschliches Bein verschlingende Riese einem Gemälde entspringt, das kurz nach der vermeintlichen Traumepisode erschaffen wird: *Saturno devorando a su hijo* (1820–1823) aus dem Zyklus der *Pinturas negras*. Andererseits dient der Pinsel als Traumwerkzeug, mit dem Goya Schauplatz und Figuren der Handlung

¹² Cf. Celeste Alessandri: “L’arte spagnola nelle pagine di Antonio Tabucchi”, 13.

¹³ Antonio Tabucchi: *Sogni di sogni*, 39.

¹⁴ Ibid.

verändern kann. Kraft seiner künstlerischen Begabung wird dieser zu einer Art Klarträumer, der innerhalb der onirischen Welt einen Mechanismus des Erscheinens und Verschwindens von aus den Gemälden stammenden Personen in Gang setzt. Bereits das Beispiel des Riesen zeigt aber, dass die Gestaltungsmacht des klarträumenden Goya begrenzt ist. Er selbst weiß nicht, dass der Riese seiner eigenen künstlerischen Fantasie entspringt und zentraler Bestandteil eines seiner Werke ist, ebenso wenig, wie dieser Umstand von der Erzählinstanz kommentiert wird. Die Anspielung auf das Werk erschließt sich nur aus der Perspektive des Lesepublikums, das die intertextuelle bzw. intermediale Anlage des Traums entschlüsseln kann.¹⁵ In Unkenntnis der Identität des Riesen muss Goya ihn im Traum danach fragen: “Chi sei?, gli chiese Francisco Goya y Lucientes. Il gigante si pulì la bocca e disse: sono il mostro che domina l’umanità, la Storia è mia madre.”¹⁶ Die Antwort bleibt rätselhaft und löst keine weiteren Nachfragen von Goyas Seite aus. Er reagiert, indem er erneut den Pinsel schwingt und eine andere Person auftreten lässt: “Francisco Goya y Lucientes fece un passo e brandì il suo pennello. Il gigante sparì e al suo posto apparve una vecchia. Era una megera sdentata, con la pelle di cartapecora e gli occhi gialli.”¹⁷ Das gegenläufige Begriffspaar von *sparizione* und *apparizione*, das Tabucchi bereits für den Szenenwechsel von der Erschießung zum Riesen verwendet, dient hier und in den weiteren Traumbegebenheiten der Beschreibung Goyas als Traumkünstler. Auch die alte Frau ist von den *Pinturas negras* inspiriert, genauer gesagt von *Dos viejos comiendo sopa* (1819–1823). Goya will wissen, wer sie ist; sie antwortet in verschleierter Form; er bedient sich des Pinsels, um an ihrer Stelle eine weitere Gestalt erscheinen zu lassen – den im Sand vergrabenen Hund, den das Gemälde *Perro semihundido* (1819–1823) zeigt. In der letzten Bildsequenz des Traums begegnet Goya sich selbst als “vecchio grasso, con la faccia bolsa e infelice”¹⁸, wie er im *Autorretrato* von 1815 abgebildet ist. Das ‘andere Ich’ gibt sich auf die Frage des Träumers namentlich zu erkennen: “[S]ono Francisco Goya y Lucientes, contro di me non potrai nulla. E in quel momento Francisco Goya y Lucientes si svegliò e si

¹⁵ Trentini weist darauf hin, dass die Erzählungen in *Sogni di sogni* von einer doppelten Intertextualität geprägt sind: An die Seite der allgemein von Tabucchi benutzten Quellen treten die Referenzen auf die Werke der Träumenden, die zuerst Künstler sind und von da aus zu Protagonisten der onirischen Erlebnisse werden (cf. Trentini: *Una scrittura in partita doppia*, 214).

¹⁶ Antonio Tabucchi: *Sogni di sogni*, 40.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

ritrovò solo nel suo letto”¹⁹. Der Handlungsfähigkeit des träumenden, pinselschwingenden Goya wird durch die Begegnung mit dem Doppelgänger ein Ende gesetzt, weil er aufwacht. In der Wachwelt aber kann er die künstlerische Tätigkeit fortführen und als *visionario* aus den Traumerlebnissen die Zukunft des eigenen Werks gestalten.

Bibliografie

- Alessandri, Celeste: “L’arte spagnola nelle pagine di Antonio Tabucchi”, in: *Gentes* 2, 2, 2015, 12–16.
- Engel, Manfred: “Reise durch die Kultur- und Mediengeschichte des Traumes in elf Stationen”, in: Patricia Oster und Janett Reinstädler (ed.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*, Paderborn: Brill/Fink 2017, *Traum – Wissen – Erzählen* 1, 17–45.
- Hildebrand, Angela: *Mit Goya erzählen. Zur Funktion von bildender Kunst im deutschsprachigen Text und Film über Francisco de Goya aus der Mitte des 20. Jahrhunderts*, Paderborn: Brill/Fink 2022.
- Manera, Danilo: “Tabucchi e la Spagna”, in: Vincenzo Russo (ed.): *Tabucchi o del Novecento*, Milano: Ledizioni 2013, *Di/Segni* 6, 83–90.
- Reinstädler, Janett, Hannah Steurer und Romana Weiershausen: *Call for Papers: Zukunftsträume* [online: https://www.traumkulturen.de/fileadmin/user_upload/CfP_Zukunftstraume_final_dreisprachig.pdf, 22/04/2024].
- Reinstädler, Janett: “‘Tengo por caído del cielo un sueño’. Zur Legitimationskrise prophetischer Träume in der spanischen Barockkultur“, in: Patricia Oster und Janett Reinstädler (ed.): *Traumwelten*, 269–290.
- Setzkorn, Sylvia: *Vom Erzählen erzählen. Metafiktion im französischen und italienischen Roman der Gegenwart*, Tübingen: Stauffenburg 2003.
- Tabucchi, Antonio: *I volatili del Beato Angelico*, Palermo: Sellerio editore 1987.
- Tabucchi, Antonio: *Sogni di sogni*, Palermo: Sellerio editore 1997, 8. Auflage.
- Trentini, Nives: *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra Romanzo e racconto*, Roma: Bulzoni 2003.

¹⁹ Ibid.

VIRGINIE WICHERT
Saarbrücken

« Tu me parles du fond d'un rêve ».
Victor Hugo : art, songes et visions...

Liebe Frau Prof. Dr. Reinstädler,

ich habe Sie im Rahmen des Graduiertenkollegs "Europäische Traumkulturen" sehr enthusiastisch erlebt, daher die Inspiration zu diesem Aufsatz. Drei Gründe haben diese Basis dann verstärkt: erstens Victor Hugos Verhältnis zum Traum und seine Thematisierung einer möglichen anderen Welt in seinem Werk; zweitens Hugos Zeichnungen, die sich mit Traum und Visionen beschäftigen und in denen er damit verknüpfte Erlebnisse verarbeitet; und drittens Ihre Affinität zur Kunst. Last but not least: Manche Experten können in Hugos Malerei Einflüsse eines spanischen Malers erkennen, und zwar Francisco de Goya. "La boucle est donc bouclée!"



*Le rêve par Victor Hugo
CC0 Paris Musées /
Maisons de Victor Hugo Paris – Guernesey*

Le rêve de Victor Hugo... Ce dessin de 1866, réalisé au pinceau – et à la barbe de plume¹ – par l'écrivain lui-même, représente un bras (d'homme ?) tendu vers le ciel. Le sujet a de quoi saisir...

Ne nous y trompons pas : les couleurs brunes qui dominent ne sont pas nécessairement employées pour rendre une atmosphère lugubre – Hugo aime la technique du lavis pour obtenir ce camaïeu de bruns, un dégradé qu'il affectionne fréquemment dans ses créations graphiques : « Tout en demeurant proche d'une écriture, le lavis offre, grâce à sa fluidité, à ses transparences, une réponse adéquate à la vision du poète »². Par contre, ce dessin, par la manière dont il représente son sujet, porte en lui ce que Freud aurait nommé *das Unheimliche*, soit « l'inquiétante étrangeté »³. En effet, la concentration visuelle braquée sur ce bras tendu, qui occulte tout visage, éclipse tout personnage, porte en soi une dimension véritablement troublante, voire angoissante : ce bras surgissant de nulle part semble appartenir à un être situé sous terre (ou sous mer ?)⁴, à une main crispée vers la surface qui tente de happer l'air, d'appeler au secours, à tout le moins de se manifester.

Et c'est précisément ce personnage suggéré en creux – car englouti, saisi ? – qui retient l'attention : à la suite de Pierre Georget qui a analysé les dessins hugoliens à de nombreuses occasions – dont ceux de la série intitulée « Le

¹ Chez Hugo, comme le rappelle le philosophe Jean Maurel, « la plume se retourne et sa barbe joue avec l'alluvion de l'encre ». Voir Jean Maurel : *Le Vocabulaire de Victor Hugo*, Paris : Ellipses 2006, 72.

² Florian Rodari : « Le dessin, ferment de la vision », in : Collectif : *Victor Hugo. Dessins visionnaires*, Lausanne : Fondation de L'Hermitage 2008, 19-79, 35.

³ Sigmund Freud : *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris : Gallimard 1985.

⁴ Rappelons à cet endroit l'importance de l'eau pour Victor Hugo : non seulement, l'« homme-océan » ressent des affinités particulières avec cet élément (voir, entre autres, les nombreuses marines que Hugo a réalisées pendant l'exil et surtout le formidable « Ma destinée » de 1867), mais c'est aussi l'eau qui a enseveli sa fille Léopoldine, morte par noyade dans la Seine en 1843. Voir Marie-Laure Prévost (dir.) : *Victor Hugo, l'homme océan*. Catalogue d'exposition, Paris : Bibliothèque nationale de France/Seuil 2002. Enfin, l'année 1866 est précisément celle de la publication du roman *Les Travailleurs de la mer*, où le héros se suicide par noyade en attendant la marée montante.

pendu »⁵ – nous pouvons dire que « cela crée un effet de suspension, de flottement, qui donne l'illusion d'un espace de l'ouverture et de l'oscillation »⁶. La béance suggérée – cet *espace de l'ouverture* – combinée au sentiment d'asphyxie qu'elle engendre, suscite l'appréhension, si ce n'est l'épouvante. L'écrivain et critique littéraire Simon Leys a raison de souligner « la puissance hallucinante des visions que Hugo a tracées au pinceau : si inquiétants et sauvages que soient ses cauchemars, son imagination y est toujours soutenue par une rigueur technique, un sens du détail réel [...] »⁷. Car au-delà des traits sûrs et précis qui composent ce dessin, c'est bien une vision cauchemardesque que semble renvoyer cette image. Or, Victor Hugo a décidé d'intituler sa création *Le rêve*, un titre qu'il écrit même en majuscules sous le dessin. Un processus de nomination essentiel, qui n'est pas surprenant de la part de l'écrivain-dessinateur⁸ :

Chez Hugo écriture et dessins sont étroitement liés. À ses yeux les lettres constituant l'alphabet ne sont pas des instruments servant exclusivement le sens, elles offrent aussi au regard une figure, et leur assemblage peut former des mots qui ont une qualité purement plastique. [...] Sans cesse la plume à dessiner prend le relais de la plume à écrire.⁹

⁵ Hugo a exécuté de nombreuses versions de pendus. Ces dessins lui ont été inspirés, entre autres, par ses souvenirs d'enfance, alors qu'il traversait l'Espagne avec sa mère et ses frères: il sera soumis à la vision d'exécutions de résistants espagnols (Voir Danielle Molinari: « En écho à un 'cri de miséricorde'. Victor Hugo – Georges Rouault », in: Jean Clair (dir.): *Crime & châtement*. Catalogue d'exposition, Paris: Musée d'Orsay/Gallimard 2010, 159-167). Ces « pendus » rappellent d'ailleurs, à leur manière, certains dessins de Francisco de Goya, notamment ceux de la série « Los Desastres de la Guerra » – en particulier la planche n°36 intitulée « Tampoco ». Pour les liens entre Hugo et Goya, voir entre autres : Ilse Hempel Lipschutz: *Spanish Painting and the French Romantics*, Cambridge: Harvard University Press 1972. Danielle Molinari confirme notre intuition en analysant pour sa part le dessin *Justitia* (1857), exécuté après sa série des pendus, et pour lequel elle constate : « Ce dessin terrifiant [...] ne peut manquer de rappeler Goya ». Voir D. Molinari: « En écho à un 'cri de miséricorde'. Victor Hugo – Georges Rouault », 94).

⁶ Pierre Georget: *Communication sur les dessins de Hugo* (traduction libre de Ludmila Wurtz) lors de la séance du 6 juin 1993 au Groupe Hugo [en ligne: <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/93-06-06.htm>, 14/03/2024].

⁷ Simon Leys: « Victor Hugo », in: *Protée et autres essais*, Paris: NRF/Gallimard 2001, 45–67, 64.

⁸ On recense environ 3 000 dessins de la main de Victor Hugo. Pourtant, il souhaite que cette activité soit réservée aux intimes. Voir Pierre Georget: « Pour l'intimité » : les champs de la communication de l'œuvre graphique de Hugo, Communication au Groupe Hugo du 20 avril 1991 [en ligne: <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/91-04-20georget.htm>, 28/03/2024].

⁹ F. Rodari: « Le dessin, ferment de la vision », 26.

Sans cesse la plume à dessiner prend le relais de la plume à écrire... Justement, ce dessin n'a pas manqué de nous rappeler les deux premiers vers du poème hugolien « À celle qui est voilée » : « Tu me parles du fond d'un rêve / Comme une âme parle aux vivants ». Ce poème de vingt-neuf strophes est extrait du recueil des *Contemplations*, publié en 1856 et dans la préface duquel Hugo écrit à quel point la mort, l'exil et l'oubli le hantent : « Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort », ou encore : « C'est ce qu'on pourrait appeler [...] les *Mémoires d'une âme* », et enfin : « c'est une âme qui se raconte dans ces deux volumes : Autrefois, Aujourd'hui. Un abîme les sépare, le tombeau »¹⁰. Ancienne conservatrice de la Maison de Victor Hugo, Sophie Grossiord indique à ce sujet :

La mort de Léopoldine est au centre de l'ouvrage. [...] Une idée maîtresse se dégage, celle que l'exil s'apparente au tombeau. Parenté d'autant plus étroite que les morts s'expriment par les tables, les rêves et les visions nocturnes.¹¹

On est bien loin, que ce soit dans ce poème ou dans ce dessin, des premières rêveries du jeune Hugo, lorsque le poème XXXVI des *Orientales* (1829) était encore tout empreint d'une rêverie romantique¹². Car la vie a fait son œuvre : le deuil, l'exil, l'angoisse de l'oubli et de la mort ont surgi depuis, inscrivant leurs marques sur l'existence du poète.

Le dessin *Le rêve* peut donc être interprété comme le manifeste graphique de la possibilité de communiquer avec l'au-delà, d'établir un contact entre le monde des vivants et celui des morts – un sujet qui obsède justement Hugo depuis le décès de sa fille : « Victor Hugo aimerait croire aux fantômes qui nous reviennent de l'autre monde »¹³ confirme Robert Kopp, professeur à l'Université de Bâle, et qui rappelle à ce propos l'importance pour Hugo des séances de magnétisme et de spiritisme. De là au rêve, il n'y a qu'un pas... « Une nuit, un esprit me parla dans un rêve, » commence encore la deuxième strophe d'un autre poème des *Contemplations*¹⁴. Le champ lexical du rêve court

¹⁰ Victor Hugo: *Les Contemplations*, in: *Œuvres complètes. Poésie II*, Jacques Seebacher et Guy Rosa (éd.), 2^e éd., Paris: Robert Laffont 2002, 249–250. Cette édition sera citée dans la suite sous l'abréviation *CT*.

¹¹ Sophie Grossiord: *Victor Hugo. « Et s'il n'en reste qu'un... »*, Paris: Gallimard 1998, 92.

¹² Voir à ce sujet Eckhard Rattunde: « Réverie – Traum und Stadtvision bei Victor Hugo », in: *Neuphilologische Mitteilungen*, vol. 75, n°2, 1974, 305–315 [en ligne: <http://www.jstor.org/stable/43342908>, 13.13.2024].

¹³ Robert Kopp: « La religion des tables tournantes », in: *L'Histoire*, n°261, janvier 2002, 68–71, 69. De même, Jean Delalande écrivait déjà « Cet homme, si sensible à tout ce qui est mystère, croyait véritablement aux fantômes ». Voir Jean Delalande: *Victor Hugo : Dessinateur génial et halluciné*, Paris: Nouvelles Éditions Latines 1960, 96.

¹⁴ Voir le poème XVIII (tome II, livre sixième) in: *CT*.

d'ailleurs sur tout ce recueil, et ce, sous de nombreuses formes. Ainsi, le livre troisième du tome I s'intitule « Les Lutttes et les rêves », tandis que de nombreux poèmes du recueil sont parsemés des termes composant ce champ lexical : le poète est tour à tour « le rêveur »¹⁵ ou « le songeur »¹⁶ revendiqués, quand ce n'est pas « Satan, l'envieux, [qui] rêve »¹⁷...

La critique hugolienne identifie la dédicataire du poème « À celle qui est voilée » avec la « Dame Blanche », un spectre qui aurait hanté la grève près de Marine-Terrace, demeure où résidait la famille Hugo à l'époque¹⁸ :

À l'origine de la tradition, une Dame blanche est une apparition féminine annonçant une mort dans un futur proche. Mais les Dames blanches sont tellement nombreuses, partout, qu'elles se confondent souvent avec les fantômes ou mêmes les fées. De noble apparence, [...] elles sont [...] toujours tristes.¹⁹

C'est précisément là, à Marine-Terrace, que Hugo et ses proches vont faire leurs premières expériences spiritiques : « Liés aux révélations spiritiques, apparitions et spectres hantent l'univers ténébreux et insondables des *Contemplations* »²⁰. Cette expérience des tables tournantes, initiée dès 1853 par Delphine de Girardin et qui prendra fin à l'été 1855²¹, a profondément marqué l'écrivain, comme en témoigne sa fille dans son journal :

Autrefois, je [Victor Hugo] m'endormais comme un homme tranquille ; maintenant je ne me couche jamais sans une certaine terreur, et, lorsque je me réveille la nuit, je me réveille avec des frissons, j'entends des esprits frappeurs dans ma chambre [...]. Il y a deux mois, avant que la Dame blanche n'eût dessiné son portrait, je n'éprouvais pas cette terreur.²²

Est-il légitime de penser que, quelques années plus tard, *la plume à dessiner prend le relais de la plume à écrire* et retranscrit l'une de ces terreurs nocturnes sous la forme du dessin *Le rêve* ? Difficile de l'affirmer avec certitude. Alors

¹⁵ Voir les poèmes II, XXVII et VIII (tome I, livre premier), VII (tome II, livre quatrième) et XVI (tome II, livre cinquième) in: *ibid.*

¹⁶ Voir les poèmes VIII, IX et XXVII (tome I, livre premier), XX (tome II, livre sixième) in: *ibid.*

¹⁷ Poème IV (tome I, livre premier) in: *ibid.*

¹⁸ Voir la note 45 de Sheila Gaudon in: *ibid.*, 1073.

¹⁹ Patrice Milleron: *Croyances et mystères de France*, Paris: De Borée 2008, 189.

²⁰ S. Grossiord: *Victor Hugo. « Et s'il n'en reste qu'un... »*, 93.

²¹ Voir R. Kopp: « La religion des tables tournantes », 68–71.

²² Adèle Hugo rapportant les propos de son père, citée par : Madeleine Mouget-Renault: *Victor Hugo exilé*, Mouans-Sartoux: PEF 2001, 22.

que nombreux sont, désormais, les ouvrages consacrés à Hugo-Dessinateur²³, ce dessin, en particulier, ne semble pas avoir été très étudié par l'exégèse hugolienne²⁴. Seuls Roger Corneille et Georges Herscher le mentionnent brièvement pour le rapprocher, à raison, du dessin *La conscience devant une mauvaise action*²⁵, qui date d'ailleurs de la même année :

Das Thema dieser Zeichnung wie auch einer anderen mit dem Titel „Der Traum“ könnte mit zwei Versen aus den „Trônes d'Orient“ (*La Légende des Siècles*, 1. Teil, 1859, XVI) in Verbindung gebracht werden : „Et l'on voyait sortir de l'abîme insondable / Une sinistre main qui s'ouvrait formidable“.²⁶

Ce qui est incontestable, c'est que pour « le visuel et visionnaire Hugo »²⁷, rêves et songes sont devenus expériences sensibles, voire espaces d'expérimentation²⁸, au même titre que ses expériences spiritiques. En somme, un moyen d'être au monde, d'aller au-delà²⁹, d'entendre « [c]e que dit la bouche d'ombre », puisque « [l]'homme en songeant descend au gouffre universel »³⁰ – pour citer un autre poème célèbre des *Contemplations*. Surtout, le dessin *Le rêve* a cela d'angoissant qu'il suggère l'abîme (si hugolien !), présente une béance, annonce le gouffre, oscillant alors entre réel et imaginaire. L'ami Théophile Gautier ne s'y trompe pas lorsqu'il écrit :

²³ La bibliographie à la fin de cet article en mentionne quelques-uns et de très nombreux autres catalogues d'exposition ont été consacrés à l'œuvre graphique de Victor Hugo. Ainsi, le plus récent : Cynthia Burlingham, et al. (éd.): *Stones to Stains : The Drawings of Victor Hugo*, New York: Prestel 2018. Voir encore la liste très détaillée in: Collectif: *Victor Hugo dessinateur [1802-1885]*. Catalogue d'exposition, Wommelgem: Blondé Artprinting International 1999, 159.

²⁴ Même le très riche catalogue d'exposition *Victor Hugo, l'homme océan*, qui compte pourtant un chapitre intitulé « Des routes et des rêves. Monde et songe » ne le mentionne pas. Voir M.-L. Prévost (dir.): *Victor Hugo, l'homme océan*, 243–255.

²⁵ Roger Corneille et Georges Herscher: *Der Zeichner Victor Hugo*, Wiesbaden: Limes Verlag 1964, 190.

²⁶ Ibid., 101.

²⁷ Jean Sergent: *Dessins de Victor Hugo*, Genève/Paris: La Palatine 1955, 54.

²⁸ C'est d'ailleurs ce Hugo-là, « qui s'intéresse à l'occultisme, à l'étrange, aux tâches d'encre qui captive les surréalistes ». Voir Alexandre Mare: « Victor Hugo quand il n'est pas bête », in: *Revue des Deux Mondes*, janvier 2014, 141–144 [en ligne: <https://www.jstor.org/stable/44290634>, 28/03/2024].

²⁹ Une injonction que l'on retrouve dans un très beau texte, encore méconnu, *Le Promontoire du songe* : « Poètes, voici la loi mystérieuse : Allez au-delà. ». Voir Victor Hugo: *Le Promontoire du songe*, Paris: Gallimard 2023, 55. Nous y reviendrons vers la fin de cette contribution.

³⁰ Poème XXVI (tome II, livre sixième) in: *CT*. « Ce long poème métaphysique de sept cent quatre-vingt-cinq vers met en scène le poète et le spectre qui lui explique l'univers » (M.-L. Prévost (dir.): *Victor Hugo, l'homme océan*, 180).

Le talent de Victor Hugo, qu'il écrive ou qu'il dessine, a cela de particulier qu'il est à la fois exact et chimérique. Il rend l'aspect visible des choses avec une précision que nul n'a égalée, mais il rend aussi l'aspect invisible au vulgaire. Derrière la réalité, il met le fantastique, comme l'ombre derrière le corps [...].³¹

On ne pourrait pas mieux résumer les effets produits par ce dessin : *à la fois exact et chimérique* [...]. *Derrière la réalité, il met le fantastique* [...]. L'expérience proposée par cette œuvre s'inscrit dans la continuité du poème « À celle qui est voilée ». Cette Dame Blanche, Hugo l'interpelle à de nombreuses reprises :

Sors du nuage, ombre charmante.
Ô fantôme, laisse-toi voir !
[...]

Mais tu ne veux pas qu'on te voie ;
[...]

Oh ! fais un pas de plus ! viens, entre,
Si nul devoir ne le défend ;
Viens voir mon âme dans son antre,
[...]

[...]
Du rêve et de la vision,
J'entrevois les choses divines... –
Complète l'apparition !

On le voit dans ces différents vers extraits du poème, le rêve a partie liée avec le sens visuel : le songe, à l'origine des visions, doit s'actualiser dans la vue des choses et des êtres non matériels, insaisissables. *Ombre, fantôme, vision, apparition* : les mots s'entremêlent pour ne converger que vers un seul but : la connaissance. Voir (en songe), est-ce accéder au savoir ? Dans *Le Promontoire du songe*, texte encore peu connu daté de 1863 et récemment republié, Hugo s'interroge :

L'assoupissement du corps est-il un réveil des facultés inconnues, et nous met-il en relation avec les êtres doués de ces facultés, lesquels ne sont point perceptibles à notre organisme [...] quand nous sommes debout, allant et venant en pleine vie terrestre ? Les phénomènes du sommeil mettent-ils la partie invisible de l'homme

³¹ Théophile Gautier cité par J. Sergent: *Dessins de Victor Hugo*, 42.

en communication avec la partie invisible de la nature ? Dans cet état les êtres, dits intermédiaires, dialoguent-ils avec nous ? jouent-ils avec nous ? jouent-ils de nous ?³²

Cette série d'interrogations vient compléter des impératifs plus assurés : « Donc songez, poètes ; songez, artistes ; songez, philosophes ; penseurs, soyez rêveurs. Rêverie, c'est fécondation ».³³ On retrouve ici ce que le recueil des *Contemplations* disait déjà quelques années auparavant : le poète, « [c]'est lui ! c'est le rêveur ! »³⁴. Celui capable de visions est visionnaire... Néanmoins, de la même manière que le dessin *Le rêve* inspire angoisse et danger, de même, Hugo enjoint le rêveur à prendre garde : « [...] il faut que le songeur soit plus fort que le songe. Autrement danger. Tout rêve est une lutte »³⁵. Une lutte, le rêve ? En effet, pour le poète exilé qui a toujours craint la folie, « [l]a rêverie a ses morts, les fous »³⁶. Mais le risque en vaut la chandelle, tant « la cime du Rêve »³⁷, un autre concept hugolien, « est un des sommets qui dominant l'horizon de l'art »³⁸... Ce *Promontoire du songe*, encore nommé *Promontorium somnii*³⁹, produit tant de fulgurances, tant de dimensions passionnantes et énigmatiques que de nouvelles pistes se présentent aux lecteurs pour comprendre la façon dont Victor Hugo conçoit le rêve et l'univers des possibles qu'il lui attribue. Mais tout comme le dessin *Le rêve* conserve une part de mystère, *Le Promontoire du songe*, cette « méditation sur le rêve »⁴⁰, comporte une dimension impénétrable, ainsi qu'en témoignent ses toutes dernières lignes :

« Tu rêves donc aussi, ô Toi ! Pardonne-nous nos songes alors. »⁴¹

³² V. Hugo: *Le Promontoire du songe*, 36.

³³ Ibid., 56.

³⁴ Voir le poème II (tome I, livre premier) in: *CT*.

³⁵ V. Hugo: *Le Promontoire du songe*, 56.

³⁶ Ibid., 58. Alors que son frère Eugène doit être interné en 1823 et sa fille Adèle en 1872, Victor Hugo a toujours craint lui-même d'être un jour touché par la folie. Voir S. Grossiord: *Victor Hugo. « Et s'il n'en reste qu'un... »*, 34 et Henri Gourdin: *Adèle, l'autre fille de Victor Hugo*, Paris: Ramsay 2005.

³⁷ Voir V. Hugo: *Le Promontoire du songe*, 33. Cette expression a d'ailleurs donné son titre à une très belle exposition intitulée « La cime du rêve. Les surréalistes et Victor Hugo ». Voir le catalogue d'exposition : du même nom publié en 2013.

³⁸ V. Hugo: *Le Promontoire du songe*, 34.

³⁹ Un avertissement attire notre attention sur le fait qu'il existe deux éditions séparées à ce texte, d'où les deux titres. Voir « Avertissement », in: *ibid.*, 13.

⁴⁰ Annie Le Brun, « Préface », in: *ibid.*, 9.

⁴¹ Ibid., 105.

Bibliographie

Ouvrages de référence

Hugo, Victor: *Les Contemplations*, in: *Œuvres complètes. Poésie II*, Jacques Seebacher et Guy Rosa (éd.), 2^e éd., Paris, Robert Laffont 2002, 249-561.

Hugo, Victor: *Le Promontoire du songe*, Paris Gallimard, 2023.

Ouvrages scientifiques

Burlingham, Cynthia, et al. (éd.): *Stones to Stains: The Drawings of Victor Hugo*, New York, Prestel 2018.

Clair, Jean (dir.): *Crime & châtiment*. Catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay/Gallimard 2010.

Collectif: *Victor Hugo dessinateur [1802-1885]*. Catalogue d'exposition, Wommelgem, Blondé Artprinting International 1999.

Collectif: *Victor Hugo. Dessins visionnaires*, Lausanne, Fondation de L'Hermitage 2008.

Collectif: *La Cime du rêve. Les surréalistes et Victor Hugo*, Paris, Paris Musées 2013.

Corneille, Roger et Herscher, Georges: *Der Zeichner Victor Hugo*, Wiesbaden, Limes Verlag 1964.

Delalande, Jean: *Victor Hugo: Dessinateur génial et halluciné*, Paris, Nouvelles Éditions Latines 1960.

Freud, Sigmund: *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard 1985.

Georgel, Pierre: « Pour l'intimité »: les champs de la communication de l'œuvre graphique de Hugo, Communication au Groupe Hugo du 20 avril 1991 [en ligne: <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/91-04-20georgel.htm>, 28/03/2024].

Georgel, Pierre: *Communication sur les dessins de Hugo* (traduction libre de Ludmila Wurtz) lors de la séance du 6 juin 1993 au Groupe Hugo [en ligne : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/93-06-06.htm>, 14/03/2024].

Gourdin, Henri: *Adèle, l'autre fille de Victor Hugo*, Paris, Ramsay 2005.

- Grossiord, Sophie: *Victor Hugo. « Et s'il n'en reste qu'un... »*, Paris, Gallimard 1998.
- Hempel Lipschutz, Ilse: *Spanish Painting and the French Romantics*, Cambridge, Harvard University Press 1972.
- Kopp, Robert: « La religion des tables tournantes », in: *L'Histoire*, n° 261, janvier 2002, 68–71.
- Leys, Simon: « Victor Hugo », in: *Protée et autres essais*, Paris, NRF/Gallimard 2001, 45–67.
- Mare, Alexandre: « Victor Hugo quand il n'est pas bête », in: *Revue des Deux Mondes*, janvier 2014, 141–144 [en ligne: <https://www.jstor.org/stable/44290634>, 28/03/2024].
- Maurel, Jean: *Le Vocabulaire de Victor Hugo*, Paris, Ellipses 2006.
- Milleron, Patrice: *Croyances et mystères de France*, Paris, De Borée 2008.
- Mouget-Renault, Madeleine: *Victor Hugo exilé*, Mouans-Sartoux, PEMF 2001.
- Prévost, Marie-Laure (dir.): *Victor Hugo, l'homme océan*. Catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France/Seuil 2002.
- Sergent, Jean: *Dessins de Victor Hugo*, Genève/Paris, La Palatine 1955.

Iconographie

- « Le rêve », dessin de Victor Hugo, 1866. Pinceau, barbes de plume, lavis, encre, papier (27 cm x 17,3 cm), inscription en bas, à l'encre brune: « LE RÊVE », CC0 Paris Musées / Maisons de Victor Hugo Paris – Guernesey.

SABINE NARR-LEUTE
Saarbrücken

Ein Ratschlag von Ildefons von Toledo:
“Venez, vous dont l’œil étincelle, / Pour entendre une
histoire encor”

Für Janett Reinstädler

Venez, vous dont l’œil étincelle,
Pour entendre une histoire encor,
Approchez : je vous dirai celle
De doña Padilla del Flor.
Elle était d’Alanje, où s’entassent
Les collines et les halliers. —
Enfants, voici des bœufs qui passent,
Cachez vos rouges tabliers !

Il est des filles à Grenade,
Il en est à Séville aussi,
Qui, pour la moindre sérénade,
À l’amour demandent merci ;
Il en est que d’abord embrassent,
Le soir, les hardis cavaliers. —
Enfants, voici des bœufs qui passent,
Cachez vos rouges tabliers !¹

Dieser Ausschnitt aus Victor Hugos Gedicht “La Légende de la nonne” stellt die 13. Ballade des Gedichtbandes *Odes et Ballades* (1828) dar. Es ist eine Ballade, die verschiedene Interessen Victor Hugos und der Romantik, aber auch Janett Reinstädlers vereint: die Liebe zu Spanien, zu Traumwelten und zur Musik, verbunden mit Humor und Ironie – ein Gedicht, das auf jeden Fall auch gut in den von Janett Reinstädler mitherausgegebenen Band *Das erste Mal. Höhepunkte der Weltliteratur* gepasst hätte – allerdings eher in eine nicht vorhandene Rubrik der verhinderten Höhepunkte!

¹ Victor Hugo: *Œuvres poétiques. I. Avant l’exil. 1802–1851*. Préface par Gaëtan Picon. Édition établie et annotée par Pierre Albouy, Paris: Gallimard 1964 (Bibliothèque de la Pléiade). Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert.

In den 24 Strophen wird von der bezaubernden “doña Padilla del Flor” (v.4) berichtet, die – wie jede Hispanistin sogleich einwenden wird – eigentlich “Padilla de la Flor” heißen müsste.² Sie stammt aus dem kleinen Örtchen Alange, ist wunderschön, doch tritt sie zum großen Bedauern der Männerwelt in ein Kloster in Toledo ein. Ihr in direkter Rede formuliertes Begehren “*Quel bonheur ! quelle paix profonde / Dans la prière et dans les chants ! / Là, si les démons nous menacent, / Les anges sont nos boucliers !*” erweist sich als äußerst naiv, denn kein Engel wird ihr beistehen, wenn sie von Amors Pfeil getroffen wird und sich in einen Räuber verliebt. Das lyrische Ich, das uns diese Geschichte näherbringt, bemerkt hierzu ironisch “*Quelquefois les brigands surpassent / En audace les chevaliers.*” Damit dieser Räuber unbemerkt mit ihr sprechen und ins Kloster kommen kann, verhält er sich äußerst gerissen, trägt oft das Büßerhemd eines Eremiten oder das Kettenhemd eines Tempelritters, bis doña Padilla ihm schließlich ein nächtliches Rendez-vous verspricht – um Mitternacht, in der Kirche, zu Füßen einer Statue der Heiligen Veronika. Der Leser ahnt schon, dass diese Geschichte nicht gut ausgehen kann! Und so kommt es auch: die beiden werden durch einen göttlichen Blitzschlag dahingerafft und sind nun auf ewig dazu verdammt, um Mitternacht als Geister, als “[u]ne ombre blanche, un spectre noir” (v.172), aneinandergelockt auf grausame Weise durch die Klosteranlage zu wandeln. Sie müssen “des escaliers fées” erklimmen, die sich bewegen, zu den Kellern, dann wieder zu den Türmen geleiten, deren Treppenabsätze scheinbar endlos in Bewegung sind, so dass das Paar sich nicht finden kann:

Les deux spectres qu’un feu dévore,
 Traînant leur suaire en lambeaux,
 Se cherchent pour s’unir encore,
 [...]

Élevant leurs voix sépulcrales,
 Se cherchant les bras étendus,
 Ils vont... Les magiques spirales
 Mêlent leurs pas toujours perdus ;
 Ils s’épuisent et se harassent
 En détours, sans cesse oubliés. —

² Die folgenden Überlegungen lehnen sich an das entsprechende Kapitel in meiner Studie an: Vf.: *Die Legende als Kunstform. Victor Hugo, Gustave Flaubert, Émile Zola*, Paderborn: Fink 2010, 59–66.

Enfants, voici des bœufs qui passent,
Cachez vos rouges tabliers! (vv.129-131, 137-144)

Diese Verse scheinen eine Anspielung auf Dantes *Commedia* und das im 28. Canto des *Inferno* beschriebene Prinzip des ‘contrapasso’ zu sein, mit dem Unterschied, dass der Spuk auf die Nacht begrenzt ist und damit genau so lange andauert, wie Padilla sich dem Räuber hingeben wollte.³ Eingeleitet wird dieser nächtliche Spuk mit einer Liebes-/Feuermetaphorik (“qu’un feu dévore”), die auf das Prinzip des ‘contrapasso’ verweist.⁴ Die Beschreibung, wie die beiden als körperlose Schatten durch die Gemäuer schweben müssen, wie ihre Schritte auf den sich bewegenden Treppen den rechten Weg nicht finden wollen, wie sie die Arme zueinander ausstrecken und sich doch nicht mehr finden können und wie sie diese Ewigkeit beklagen (“Mais l’éternité, c’est toujours!”, v.164) verweist auf das Liebespaar schlechthin, auf die im 5. Canto des *Inferno* beschriebenen Paolo und Francesca, die als Schatten im Wind dahintreiben.⁵ Der Fehltritt auf der Stufe wird im wahrsten Sinne des Wortes zu einem nicht enden wollenden Suchen von Wegen und Schritten. Auch die Liebe, von der sie zueinander entbrannten, erscheint nun metaphorisch als strafendes Feuer, von dem sie immer wieder aufs Neue verzehrt werden.

Auf Geheiß des Heiligen Ildefons wird diese Geschichte nun seitdem den Nonnen als Abschreckung erzählt, wie das lyrische Ich angibt, doch sie wäre auch für Mädchen in Granada und Sevilla interessant wie es eingangs heißt (vgl. vv. 9-10). Die ganze Ballade verdeutlicht Hugos Konzeption der Romanistik, einer Vermischung von Genres und Stilen im Sinne einer Universalpoesie,

³ Padilla vereinbarte das nächtliche Rendezvous “À l’heure où les corbeaux croassent/ Volant dans l’ombre par milliers.” (vv.77f.) und wollte sich ihm hingeben „[j]usqu’à l’heure pâle où s’effacent/ Les cierges sur les chandeliers.“ (vv. 85f.). Die Strafe dauert jede Nacht genau so lange und so werden diese Verse wörtlich bei der Beschreibung des Spuks wiederholt (cf. vv.109f. und vv.173f.).

⁴ In *William Shakespeare* stellt Hugo den italienischen Poeten als einen der großen künstlerischen Genies dar. Dantes Poetik scheint dabei in einer gewissen Affinität zu der Hugoschen Poetik der Antithese zu stehen: “Dante tord toute l’ombre et toute clarté dans une spirale monstrueuse.” (Victor Hugo: *William Shakespeare*, ed. Dominique Peyrache-Leborgne, Paris: Garnier Flammarion 2003, 101). Auch in den zitierten Versen der “Légende de la nonne” ist von den “magiques spirales” die Rede. Zum Einfluss Dantes auf Hugo cf. Lionello Sozzi: “Dante e Hugo”, in: *Lecture classensi*, 14, 1985, 45–61.

⁵ Aus dem Schwarm der vorbeiziehenden Sünder ist Dante von diesem Liebespaar fasziniert und möchte mit ihnen sprechen: “l’ cominciari: ‘Poeta, volontieri/ parlerei a quei due che ’nsieme vanno,/ e paion sì al vento esser leggiere.’” (*Inferno*, vv.73-75, zitiert nach: Dante Alighieri: *La Divina Commedia*. Testo critico della società dantesca italiana riveduto col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli, Milano: Ulrico Hoepli 1987).

einer “poésie complète”⁶, aber auch den leichtfüßigen Umgang mit den mittelalterlichen Themen, Motiven und Gattungen, die im Zuge der Romantik neu entdeckt und wieder neu geschrieben wurden. Dafür ist auch das christliche Weltbild fundamental wichtig, das in der Ballade anklingt und das Hugo mit anderen Mythologien vermischt. So schreibt er im Vorwort der *Odes et Ballades* von 1823, er wolle die Ode erneuern, “en substituant aux couleurs usées et fausses de la mythologie païenne les couleurs neuves et vraies de la théogonie chrétienne”.⁷ Die heidnische Mythologie, die in der klassischen und klassizistischen Literatur vorherrschend ist, erscheint ihm nicht nur als abgenutzt, sondern auch als falsch. Die christliche Symbolik hingegen wird als eine ‘neue’, folglich zeitgemäße und vor allem ‘wahre’ hervorgehoben, gerade auch aufgrund ihres Oppositionscharakters, der auch in der Ballade zum Ausdruck kommt (hell versus dunkel, Keuschheit versus Satan und Hölle, ...). In seiner *Préface de Cromwell*, dem Manifest der französischen Romantik, die nur wenige Jahre später veröffentlicht ist, wird er diese Überzeugung mit dem Satz formulieren “Le christianisme amène la poésie à la vérité.”⁸

Die Ballade “La Légende de la nonne“ ist eine Mischung aus unterschiedlichen Gattungen: das Gedicht ist in der Rubrik der Balladen enthalten, trägt jedoch den Titel einer “légende”, wobei es sich weniger um eine Erzählung im Sinne einer Sage handelt, als vielmehr um eine Anti-Legende von der narrativen Struktur her, die zur Abschreckung erzählt wird.⁹ Die 24 Strophen schließen jeweils mit den zwei Versen “Enfants, voici des bœufs qui passent, / Cachez vos rouges tabliers !” – einer etwas enigmatischen Warnung an Kinder, ihre roten Schürzen zu verstecken, um die vorbeiziehenden Rinder (und nicht Stiere!) nicht zu provozieren – vermutlich eine ironische Anspielung auf den spanischen Stierkampf. In diesen beiden Versen manifestiert sich aber auch der lyrische Charakter der Ballade – und wie sehr “La Légende de la nonne” zum Vortragen geeignet ist, zeigt sich nicht zuletzt in der Vertonung George Brassens’ aus dem Jahre 1956. Eventuell sind diese beiden Verse aber auch eine Anspielung auf das Spanien, das für Hugo offensichtlich einen Sehnsuchtsort

⁶ Victor Hugo: *Préface de Cromwell* (1827), in: Ders.: *Théâtre complet*. Bd. 1, Paris: Gallimard 1963 (Bibliothèque de la Pléiade), 409–451, 425.

⁷ Préface de 1823, in: Victor Hugo: *Œuvres poétiques. I. Avant l’exil. 1802-1851*, 266–268, 267.

⁸ Victor Hugo: *Préface de Cromwell* (1827), 416. Der Diskurs der Antilegende wird intensiviert, indem Hugo Anleihen an die Gattung des Schauerromans macht. Diese Schilderung könnte von der Episode ‘La nonne sanglante’ aus Matthew G. Lewis’ *The Monk* (1796) inspiriert sein, wie in der Forschung bemerkt wurde.

⁹ Cf. dazu Vf.: *Die Legende als Kunstform*, bes. 59ff.

seiner Kindheit darstellt, wie aus seinen Reisetagebüchern *Alpes et Pyrénées* hervorgeht:

Je suis à Pampelune, et je ne saurais dire ce que j’y éprouve. Je n’avais jamais vu cette ville, et il me semble que j’en reconnais chaque rue, chaque maison, chaque porte. Toute l’Espagne que j’ai vue dans mon enfance m’apparaît ici. Comme le jour où j’ai entendu passer la première charrette à bœufs, trente ans s’effacent dans ma vie ; je redeviens l’enfant, le petit français, *el niño, el chiquito frances*, comme on m’appelait. Tout un monde qui sommeillait en moi s’éveille, revit et fourmille dans ma mémoire. Je le croyais presque effacé ; le voilà plus resplendissant que jamais.¹⁰

Diese Stadtbeschreibung Pamplonas wird zu einer Art ‘Madeleine-Episode’ für Hugo. All die Erinnerungen, die in ihm schlummerten, erwachen wieder zu neuem Leben, wie die synästhetische Beschreibung verdeutlicht – visuell (“que j’ai vu”), auditiv (“où j’ai entendu”), gleichsam einer Metamorphose (“je redeviens l’enfant”) sowie taktil (“s’éveille, revit, fourmille dans ma mémoire”) führt das Bild Pamplonas Hugo vor Augen, was längst vergessen schien. Es ist ein emotional tief verankertes Bild Spaniens, das hier aufgerufen wird und das das Imaginäre des Autors stets angeregt zu haben scheint. Im Gesamtwerk Hugos kommt dieses Land mit seinen Leuten und seiner Kultur immer wieder auf ganz unterschiedliche Weise zur Anschauung.¹¹ Mit “La Légende de la nonne” schreibt Hugo sich in das Kollektivimaginäre Spaniens ein und gibt vor, mit dem Heiligen Ildefons und “doña Padilla del Flor” einen ganz eigenen mythologischen Erinnerungsort im Sinne eines kulturellen Gedächtnisses zu erschaffen, der sich bei jeder Lektüre der Ballade neu offenbart – ganz so wie der Erfahrungsraum der Reisebeschreibung zu einer Lebenswelt, einer Traumwelt wird, die nur die Literatur zu eröffnen vermag.

In diesem Sinne wünsche ich Ihnen, liebe Frau Reinstädler, viele weitere beglückende Erfahrungen in der Literatur und gratuliere Ihnen sehr herzlich zu

¹⁰ Victor Hugo: *Alpes et Pyrénées*, Paris: J. Hetzel & Cie 1897, 173.

¹¹ Auch in dieser Gedichtsammlung finden sich weitere Texte mit Spanien-Bezug, wie etwa die siebte Ode, die dem Thema “La guerre d’Espagne” gewidmet ist. Man denke aber beispielsweise auch an seinen Roman *Notre-Dame de Paris*, in dem die “bohémienne” Esmeralda wie eine andalusische Tänzerin gezeichnet ist und in dem einige Kapitelüberschriften auf Spanisch formuliert sind. Cf. zu diesem Thema in Hugos Werk exemplarisch: Wilfried Floeck: “Victor Hugo et l’Espagne”, in: *Francofonie. Studi e Ricerche Sulle Letterature di Lingua Francese*, autumn 7, 13, 1987, 87–102. José Manuel Losada Goya: *Victor Hugo et l’Espagne. L’imaginaire hispanique dans l’œuvre poétique*. Avec la collaboration de André Labertit, Paris: Champion 2014.

Ihrem heutigen Ehrentage, verbunden mit den besten Wünschen für Ihr neues Lebensjahr und -jahrzehnt! *Ad multos annos!*

Bibliografie

Dante Alighieri: *La Divina Commedia*. Testo critico della società dantesca italiana riveduto col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli, Milano: Ulrico Hoepli 1987.

Floeck, Wilfried: “Victor Hugo et l’Espagne”, in: *Francofonia. Studi e Ricerche Sulle Letterature di Lingua Francese*, autumn 7, 13, 1987, 87–102.

Hugo, Victor: *Alpes et Pyrénées*, Paris: J. Hetzel & Cie 1897.

Hugo, Victor: *Œuvres poétiques. I. Avant l’exil. 1802–1851*. Préface par Gaëtan Picon. Édition établie et annotée par Pierre Albouy, Paris: Gallimard 1964, (Bibliothèque de la Pléiade).

Hugo, Victor: *Théâtre complet*. Bd. 1. Préface par Roland Purnal. Notices et notes par Jean-Jacques Thierry et Josette Méléze, Paris: Gallimard 1963, (Bibliothèque de la Pléiade).

Hugo, Victor: *William Shakespeare*, ed. Dominique Peyrache-Leborgne, Paris: Garnier Flammarion 2003.

Losada Goya, José Manuel: *Victor Hugo et l’Espagne. L’imaginaire hispanique dans l’œuvre poétique*. Avec la collaboration de André Labertit, Paris: Champion 2014.

Narr, Sabine: *Die Legende als Kunstform. Victor Hugo, Gustave Flaubert, Émile Zola*, Paderborn: Fink 2010.

Sozzi, Lionello: “Dante e Hugo”, in: *Lecture classensi*, 14, 1985, 45–61.

Die Aufhebung der Geschlechtsdifferenz im Traum: *Gabriel, eine fantaisie* von George Sand

“Quant à moi, je ne sens pas que mon âme ait un sexe”¹ ruft Gabriel, die Hauptperson in *Gabriel*, einem “roman sous forme dramatique”² von George Sand aus dem Jahr 1839. Gabriel erfährt erst als Jugendlicher, dass er eine Frau ist. Sein Onkel, Prince Jules de Bradamante, hat ihn mangels männlicher Erben fernab von der Welt als Mann erzogen. In *Gabriel* setzt sich George Sand wie in keinem anderen ihrer Texte mit Geschlechterrollen und -normen auseinander. Dies macht das Stück im Kontext heutiger Genderdebatten so aktuell, dass es auf dem zeitgenössischen Theater – an der Comédie française wie am Staatstheater Saarbrücken – mit großem Erfolg auf die Bühne gebracht wurde. George Sand hat *Gabriel* auch eine “fantaisie” genannt.³ Auf der Schwelle zwischen Realität und Phantastik – im Traum – verdichtet sich hier das Spiel mit der Geschlechtsidentität.

George Sand, die unter männlichem Pseudonym schrieb, experimentierte in vieler Hinsicht mit der Geschlechtsidentität. Das Clichébild George Sands als einer zigarrenrauchenden, hosentragenden ‘Emancipatrice’, wie sie Heine zu nennen pflegte, verstellt die Hintergründe des Spiels mit einer männlichen Identität, die in der Lebensrealität ihren Grund hat. In dem pulsierenden intellektuellen Leben der Stadt Paris hängt ihre schriftstellerische Existenz vom intellektuellen Austausch über Literatur und Politik, von Theater und Museumsbesuchen ab. Gerade dieser Erfahrungsraum der Stadt bleibt ihr als Frau aber zunächst verschlossen. Denn sie konstatiert, dass ihre Freunde aus dem Berry, die wie sie mit schriftstellerischen Ambitionen in die Hauptstadt aufgebrochen waren, sehr viel mehr von den sich hier bietenden Errungenschaften der Zivilisation, von den zahlreichen intellektuellen Anregungen profitierten:

[...] je voyais mes jeunes amis berrichons, mes compagnons d'enfance, vivre à Paris avec aussi peu que moi et se tenir au courant de tout ce qui intéresse la

¹ George Sand: *Gabriel*, hrsg. von Martine Reid, Paris: Gallimard 2019, 49.

² Ibid., Préface, 16.

³ Ibid., 18.

jeunesse intelligente. Les événements littéraires et politiques, les émotions des théâtres et des musées, des clubs et de la rue, ils voyaient tout, ils étaient partout.⁴

In den Augen George Sands sind es vorwiegend konkrete Umstände, die ihr den Erfahrungsraum der Stadt verschließen. Die unpraktische weibliche Kleidung, die allzu feinen Schuhe behindern ihren Gang durch die Straßen von Paris. So nimmt sie von vielen Unternehmungen Abstand, obwohl sie glaubt, der physischen Herausforderung langer Märsche durchaus gewachsen zu sein:

J'avais d'aussi bonnes jambes qu'eux [...] Mais sur le pavé de Paris, j'étais comme un bateau sur la glace, mes fines chaussures craquaient en deux jours, les socques me faisaient tomber, je ne savais pas relever ma robe. J'étais crottée, fatiguée, enrhumée, et je voyais chaussures et vêtements, sans compter les petits chapeaux de velours arrosés par les gouttières, s'en aller en ruine avec une effrayante rapidité.⁵

Nur in Männerkleidern erschließt sich der nicht über einen Wagen verfügenden ambitionierten jungen Frau auch der Spielraum intellektueller Möglichkeiten in der großen Stadt:

Je me fis donc faire une *redingote-guerite* en gros drap gris, pantalon et gilet pareils. Avec un chapeau gris et une grosse cravate de laine, j'étais absolument un petit étudiant de première année. Je ne peux pas dire quel plaisir me firent mes bottes: j'aurais volontiers dormi avec, comme fit mon frère dans son jeune âge. [...] Avec ces petits talons ferrés, j'étais solide sur le trottoir. Je voltigeais d'un bout de Paris à l'autre. Il me semblait que j'aurais fait le tour du monde. Et puis, mes vêtements ne craignaient rien. Je courais par tous les temps, je revenais à toutes les heures, j'allais au parterre de tous les théâtres. Personne ne faisait attention à moi et ne se doutait de mon déguisement.⁶

⁴ George Sand: *Histoire de ma vie*, hrsg. von Georges Lubin (Bibliothèque de la Pléiade. 215), 2 Bde., Bd. 1, Paris: Gallimard 1970, 117.

⁵ Ibid., 116f.

⁶ Ibid., 117f.



Paul Gavarni: *Henri de Latouche avec George Sand habillée en étudiant* (ca. 1840)⁷

⁷ Lithographie von Paul Gavarni: *Henri de Latouche avec George Sand habillée en étudiant* (ca. 1840). Musée George Sand et de la Vallée Noire.

Es wird deutlich, wie die praktische männliche Kleidung auch ein Selbstbewusstsein vermittelt, das einen sicheren Schritt gewährt, mit dem der weibliche Flaneur Tag und Nacht zu großen Gängen durch die Stadt aufbricht und sich überall unerkannt Zugang verschafft. Die Anonymität der großen Stadt wird zur Bedingung für eine experimentelle Existenz, die es erlaubt, der Institution der Ehe und dem aristokratischen Milieu zu entkommen, ja sogar spielerisch das Geschlecht zu wechseln. In derselben Kostümierung erhebt die angehende Schriftstellerin nunmehr auch Anspruch auf die Autorität des Autors. Nach dem ersten erfolgreichen Roman, den sie mit ihrem kurzzeitigen Lebensgefährten Jules Sand verfasst hatte, wählt sie ein Pseudonym, das zugleich den Namen des einstigen Coautors usurpiert. „George Sand, homme de lettres” steht auf dem Namensschild der neuen Wohnung am Quai Malaquais. In der Anonymität der großen Stadt weiß George Sand das urbane Zeichensystem zu nutzen, um ihrer neuen Identität Ausdruck zu verleihen. In der Travestie öffnet sich George Sand jedoch nicht nur der Möglichkeitsspielraum einer schriftstellerischen Karriere. So verschafft sich die politisch engagierte Sozialistin als einzige Frau – in Männerkleidern – Zugang zu der „fameuse séance du 20 mai au Luxembourg”, wo vermeintlichen Hochverrätern an der Chambre des Pairs der Prozess gemacht wird.

Vor diesem autobiographischen Hintergrund ist die Konzeption des Protagonisten Gabriel(le) in dem gleichnamigen Text zu betrachten. Denn Gabriel wurde als Mann erzogen und besitzt deshalb alle äußeren Freiheiten, die George Sand für sich selbst beanspruchte. Er genießt eine umfassende und zur eigenen freien Entfaltung führenden Erziehung, bekommt Reit- und Fechtunterricht, geht zu jeder Tages- und Nachtzeit aus. Sobald er/sie sich jedoch als Frau bewusst erfährt und verliebt, erlebt er/sie eine für ihn/sie unerträgliche Einschränkung seines/ihrer Bewegungsraums durch die ihn/sie umgebende Gesellschaft, die sich schließlich seiner/ihrer gewaltsam entledigt. Doch noch bevor Gabriels weibliche Identität von seinem Erzieher gewissermaßen entschleiert wird, hat er einen Traum, der ihm dieses Geheimnis bereits zu offenbaren und sein Schicksal vorzuzeichnen scheint:

GABRIEL.

J’ai fait un rêve bizarre qui m’a préoccupé et comme poursuivi tout le jour.

LE PRÉCEPTEUR. Quel enfantillage! et ce rêve...

GABRIEL. J’ai rêvé que j’étais femme.

LE PRÉCEPTEUR. En vérité, cela est étrange... Et d’où vous est venue cette imagination? GABRIEL. D’où viennent les rêves? Ce serait à vous de me l’expliquer, mon cher professeur.

LE PRÉCEPTEUR. Et ce rêve vous était sans doute désagréable?

GABRIEL. Pas le moins du monde; car, dans mon rêve, je n'étais pas un habitant de cette terre. J'avais des ailes, et je m'élevais à travers les mondes, vers je ne sais quel monde idéal. Des voix sublimes chantaient autour de moi; je ne voyais personne; mais des nuages légers et brillants, qui passaient dans l'éther, reflétaient ma figure, et j'étais une jeune fille vêtue d'une longue robe flottante et couronnée de fleurs.

LE PRÉCEPTEUR. Alors vous étiez un ange, et non pas une femme.

GABRIEL. J'étais une femme; car tout à coup mes ailes se sont engourdies, l'éther s'est fermé sur ma tête, comme une voûte de cristal impénétrable, et je suis tombé, tombé... et j'avais au cou une lourde chaîne dont le poids m'entraînait vers l'abîme; et alors je me suis éveillé, accablé de tristesse, de lassitude et d'effroi... Tenez, n'en parlons plus.⁸

George Sand bedient sich des Traums, um die Ambivalenz zwischen männlicher und weiblicher Identität erfahrbar zu machen. Gabriel erfährt sich im Traum als junges Mädchen in einem weißen langen Kleid, von Blumen bekränzt – zugleich aber auch als engelsgleiches Wesen. Fraglos wird hier auf die androgyne Gestalt des Erzengels Gabriel angespielt:



Leonardo da Vinci: *Annunciazione*⁹

⁸ George Sand: *Gabriel*, 53f.

⁹ Leonardo da Vinci: *Annunciazione* (ca. 1472–1475) olio e tempera su tavola – dimensioni 98×217cm. Ausschnitt. Uffizien Florenz, CC BY-SA 4.0 [online: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/13/Leonardo_da_Vinci_Annunciazione_\(dettaglio\).jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/13/Leonardo_da_Vinci_Annunciazione_(dettaglio).jpg), via Wikimedia Commons, 03/04/2024].

In der idealen Welt des Traums von einem Raum, in dem sich der androgyne Engel Gabriel frei und von der Erdschwere befreit, leicht bewegen kann, ohne durch Genderstereotype gefesselt zu sein, gibt es keine festen Zuschreibungen. Alles scheint fließend und auf Grund der Flügel geradezu federleicht. In den leuchtenden Äther-Wolken spiegelt sich Gabriel als Gabrielle. Doch der Traum wird zum Albtraum, der Himmel verschließt sich, verwandelt sich in undurchdringliches Kristall und Gabriel(le) spürt eine schwere Kette um den Hals, die ihn unaufhaltsam in die Tiefe – zurück auf die Erde zieht. Trauer und Verzweiflung erfüllen ihn nach dem Aufwachen. Am Schluss des Textes wird er/sie sich noch einmal an seinen/ihren Traum erinnern. Sein/ihr Versuch, innere Freiheit und weibliche Identität miteinander zu vereinbaren misslingt, die Liebesbeziehung zu seinem/ihrer Vetter scheitert. Schließlich lässt ihn/sie sein Onkel aus politischem Kalkül ermorden. Sterbend erscheint das im Traum vermittelte Idealbild der absoluten Freiheit noch einmal vor seinen/ihren Augen:

GABRIEL. L'agonie est trop longue... Je souffre. Arrache-moi ce fer de la poitrine. (Giglio retire le poignard.) Merci, je me sens mieux... je me sens... libre!... mon rêve me revient. Il me semble que je m'envole là-haut! tout en haut! (Il expire.)¹⁰

Nur im Jenseits öffnet sich der Raum für ein androgynes Wesen, dem die innere und äußere Freiheit essentiell erscheinen.

In den modernen Inszenierungen der “fantaisie” Georges Sands – des Traums von einer komplexen Geschlechtsidentität – wird die traumhafte Dimension des Stücks immer wieder ins Bild gesetzt.

In der Inszenierung von Laura Laabs an der Volksbühne Berlin steht 2020 der Traum selbst im Zentrum des Stücks. Hier erscheint der androgyne Gabriel in männlicher Kleidung träumend auf den Boden hingegossen und berichtet gleichsam von seinem Traum im Traum:

¹⁰ George Sand: *Gabriel*, 268.



*Gabriel von George Sand, Volksbühne Berlin (2020)*¹¹

¹¹ Screenshot aus *F.A.Z.*: “Spielplanänderung – ‘Gabriel’ von George Sand mit Jella Haase” [online: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/spielplan-aenderung/f-a-z-spielplanaenderung-gabriel-von-george-sand-17063320.html>, <https://www.youtube.com/watch?v=EJUHFPiEmiU>, 03/04/2024].

Am Staatstheater Saarbrücken brachte Sébastien Jacobi die komplexe androgyne Identität Gabriel(le)s hinter einem durchsichtigen Schleier als Projektion zur Anschauung – seine nachdenkliche Gestalt wirft in diffuser Hintergrundbeleuchtung einen großen Schatten, der ihn zu bedrohen scheint:



Gabriel, Staatstheater Saarbrücken (2021)¹²

Im Badischen Staatstheater Karlsruhe versucht Sláva Daubnerová 2022 (Wiederaufnahme 2023) den fließenden Übergang zwischen verschiedenen Identitäten zu visualisieren. An der Comédie française brachte Laurent Delvert ebenfalls im Jahr 2022 die traumhafte Verflochtenheit, ja die im Traum erscheinenden schweren Ketten, die den oder die Träumende wieder zur Erde ziehen, über der in einem weißen Kleid Träumenden auf die Bühne:

¹² Szenenfoto von Astrid Karger [online: <https://www.szenik.eu/de/event/gabriel,03/04/2024>].



Gabriel, Staatstheater Karlsruhe (2022 und 2023)¹³



Gabriel, Comédie française (2022)¹⁴

¹³ Screenshot aus: StaatstheaterKA: “GABRIEL - Trailer”, 17.05.2022, [online: <https://www.youtube.com/watch?v=yeETQUVzqV4>, 03/04/2024].

¹⁴ Screenshot aus: Comédie-Française: “Gabriel – Bande annonce”, 26.10.2022 [online: https://www.youtube.com/watch?v=eMC2iWEH_hs, 03/04/2024].

Die modernen Inszenierungen der “fantaisie” *Gabriel* spielen mit Grenzverschiebungen und Transgressionen der Geschlechterrollen im Traum. Deshalb erscheint eine Reflexion über dieses Stück prädestiniert für diese Festschrift, denn Janett Reinstädler hat sich in vielen ihrer Schriften intensiv mit Geschlechterkonzeptionen, Transgressionen, Traum und Trauma beschäftigt.

Bibliografie

Sand, George: *Gabriel*, hrsg. von Martine Reid, Paris: Gallimard 2019.

Sand, George: *Histoire de ma vie*, hrsg. von Georges Lubin (Bibliothèque de la Pléiade. 215), 2 Bde., Bd. 1, Paris: Gallimard 1970.

Abbildungen

Henri de Latouche avec George Sand habillée en étudiant, ca. 1840. Lithographie von Paul Gavarni. Musée George Sand et de la Vallée Noire.

Annunciazione, ca. 1472–1475, Leonardo da Vinci. Olio e tempera su tavola – 98×217 cm. Ausschnitt. Uffizien Florenz, CC BY-SA 4.0 [online: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/13/Leonardo_da_Vinci_Annunciazione_%28dettaglio%29.jpg, via Wikimedia Commons, 03/04/2024].

Gabriel, Volksbühne Berlin (2020): Szenenfoto als Screenshot aus *F.A.Z.*, 22.11.2020: “Spielplanänderung – ‘Gabriel’ von George Sand mit Jella Haase” [online: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/spielplan-aenderung/f-a-z-spielplanaenderung-gabriel-von-george-sand-17063320.html>, <https://www.youtube.com/watch?v=EJUHFPiEmiU>, 03/04/2024].

Gabriel, Staatstheater Saarbrücken (2021): Szenenfoto von Astrid Karger [online: <https://www.szenik.eu/de/event/gabriel>, 03/04/2024].

Gabriel, Staatstheater Karlsruhe (2022 und 2023): Szenenfoto als Screenshot aus StaatstheaterKA: “GABRIEL - Trailer”, 17.05.2022, [online: <https://www.youtube.com/watch?v=yeETQUVzqV4>, 03/04/2024].

Gabriel, Comédie française (2022): Szenenfoto als Screenshot aus Comédie-Française: “Gabriel – Bande annonce”, 26.10.2022 [online: https://www.youtube.com/watch?v=eMC2iWEH_hs, 03/04/2024].

KAROLINA MARIA KOWOL
Saarbrücken

Ser novelista. Reflexionen über das Schreiben und Sein bei Rafael Chirbes

Para Janett, mi directora de tesis, cuya guía ha sido mi sostén y motor a lo largo de este viaje, siempre encontrando el equilibrio perfecto para impulsarme hacia adelante.

Lo cotidiano, lo político, lo onírico – dieser Titel könnte ebenso gut als Überschrift für das Gesamtwerk von Rafael Chirbes (1949–2015) stehen, denn in seinen Romanen spiegeln sich nicht nur die alltäglichen Lebenserfahrungen und die politischen Zustände der Vergangenheit und Gegenwart wider, sondern auch die Traumwelten. Dabei wird das Onirische nicht nur als bloßes stilistisches Element verwendet, sondern als fundamentale, symbolische Komponente seiner literarischen Erzählungen. Der Traum – oder genauer gesagt, der Alptraum – fungiert hier als Raum, der die Figuren mit den individuellen und kollektiven Traumata der spanischen Gesellschaft des 20. und 21. Jahrhunderts konfrontiert und aus dem es kein Entkommen zu geben scheint. Dieser Essay jedoch sieht von einer direkten Analyse der Werke Chirbes' ab. Stattdessen nimmt er eine metatextuelle Perspektive an und untersucht, was es für Chirbes bedeutete, Schriftsteller zu sein, sowie die damit verbundene Aufgabe und Verantwortung.

Rafael Chirbes, der in seinen Romanen eine tief pessimistische Sicht auf die Welt und ihre Gesellschaften vermittelt, wirkt auf den ersten Blick wie ein Chronist des Verfalls – ein Verfall, der sich nicht nur in den gesellschaftlichen Strukturen manifestiert, sondern ebenso im körperlichen Zerfall seiner Figuren. In seinen Werken zeigt sich der gesellschaftliche Verfall durch den Verlust moralischer und ethischer Werte, die zunehmend von Geldgier, Opportunismus und Machtstreben verdrängt werden. Der physische Zerfall seiner Charaktere wird einerseits durch Krankheiten und agonisierende Zustände, andererseits durch den natürlichen Alterungsprozess dargestellt. Durch diesen Zerfall auf gesellschaftlicher und individueller Ebene schafft Chirbes eine Verbindung zwischen dem Alltäglichen und dem Politischen, dem Individuum und der Gesellschaft. Ein prägnantes Beispiel für die Verschränkung von individuellem und gesellschaftlichem Verfall findet sich in der Figur der Amelia im Roman

La caída de Madrid (2000)¹. Amelia, die an Demenz leidet und sich in einem Zustand der Agonie befindet, liegt zeitgleich mit dem sterbenden Diktator Francisco Franco im Krankenhaus. Diese parallele Konstellation illustriert eindrucksvoll, wie Chirbes individuelles Leiden und gesellschaftliche Zerrüttung miteinander verwebt. Die Gleichzeitigkeit ihrer Agonien dient als starkes Symbol für das Ende einer Ära und die bevorstehenden tiefgreifenden Veränderungen innerhalb der spanischen Gesellschaft.

Diese doppelte Perspektive auf den Verfall intensiviert das Gefühl einer allumfassenden Entropie, die durch seine Erzählungen weht. Metaphorisch auf die Romane von Chirbes übertragen, wird das Konzept der Entropie zu einem Instrument, das die Komplexität gesellschaftlicher und persönlicher Zerfallerscheinungen und -prozesse auszudrücken vermag. Während die Entropie in ihrem ursprünglichen physikalischen Sinn den Zustand zunehmender Unordnung in einem System beschreibt, reflektiert sie in den Romanen von Chirbes die komplexe Dynamik zwischen Ordnung und Chaos, Vergangenheit und Gegenwart, Realität und Traum sowie zwischen Leben und Tod. Chirbes legt hierbei ein besonderes Augenmerk auf die Übergänge – auf das Dazwischen. Durch eine tiefgehende, methodische Analyse deckt er dabei schichtweise die Feinheiten menschlicher Existenz und sozialer Interaktionen auf. Diese nuancierte Betrachtungsweise der *conditio humana* spiegelt sich in Chirbes' Auseinandersetzung mit der geschichtlichen Schichtung wider. Inspiriert wurde er dabei von dem französischen Historiker der Annales-Schule Fernand Braudel (1902–1985), dessen Ansätze ihm halfen, die Methode der schichtweisen Entdeckung zu verinnerlichen – zunächst bezogen auf seine eigene Identität. In *Ecos y Espejos* beschreibt Chirbes, wie seine anfängliche Faszination für das Mittelmeer sich zu einer Entdeckungsreise der “capas geológicas”² seines eigenen Seins entwickelte: “[M]i progresiva fascinación ante el Mediterráneo no ha nacido de la sorpresa de un encuentro inesperado, sino del progresivo descubrimiento de capas geológicas de mi propio ser, cuya existencia yo desconocía, o que creía ya para siempre desvanecidas. No ha sido un fogueo, sino una excavación. Leer y entender mejor a Braudel, ha ido ayudándome a entender mi propio mar [...]”³ Dieses Zitat illustriert, wie seine Auseinandersetzung mit dem Mittelmeer und dessen umliegenden Kulturen als metaphorisches Medium dient, um die Schichten seiner eigenen Identität zu erforschen und zu verstehen.

¹ Rafael Chirbes: *La caída de Madrid*, Barcelona: Anagrama 2000.

² Rafael Chirbes: “Ecos y Espejos [1997]”, in: *Universo Chirbes. Anuario de la Fundació de la C.V. Rafael Chirbes*, no. 0, 2016, 24. Dieser Artikel erschien 1997 in *Mediterràneos*.

³ *Ibid.*, 24.

Rafael Chirbes' Herangehensweise an das Verstehen seines Seins gleicht weniger einer plötzlichen Offenbarung als vielmehr einer schrittweisen Entschlüsselung, die man als fast archäologisch bezeichnen könnte. Dieser Prozess, bei dem er die verschiedenen Schichten seines Seins und jenes seiner Figuren freilegt, erinnert an die sorgfältige Arbeit eines Archäologen, der durch Erdschichten gräbt. Mit jedem Schritt tiefer in die Erde der menschlichen Erfahrung offenbart er die subtilsten Nuancen und die dunkelsten Ecken der Seele und Psyche seiner Charaktere. Diese Aspekte finden schließlich in den alpträumenhaften Welten seiner Figuren Ausdruck und werden greifbar. In dieser Weise manifestiert sich Chirbes' literarischer Ansatz nicht nur als eine Suche nach Erkenntnis, sondern auch als eine tiefgreifende Untersuchung des Menschseins, die sowohl die luminösen Höhen als auch die abgründigen Tiefen menschlicher Existenz auslotet.

Dabei verfolgt der Autor konsequent das Ziel, die Wahrheit zu enthüllen. In seiner Reflexion über die Literatur, wie sie im Vorwort zum Werk von Carmen Martín Gaité (1925–2000) zum Ausdruck kommt, einer Autorin, zu der Rafael Chirbes in enger freundschaftlicher Beziehung stand, offenbart sich Chirbes' literarische Überzeugung: “[L]a verdad duradera (es la literatura) que late bajo la pasajera noticia, bajo la trivialidad de la comunicación informativa y falta de sustancia. La escritura es la búsqueda de lo que late bajo el caparazón [...]”⁴ Er versteht Literatur also als eine unermüdliche Suche nach der beständigen Wahrheit, die unter der ephemeren Oberfläche des Alltäglichen pulsiert. In seinen posthum veröffentlichten Tagebüchern vertieft Chirbes diese Auffassung und betont die literarische Verantwortung, die weit über die reine Unterhaltung oder das Trösten der Leserschaft hinausgeht: “[Las novelas] [d]esnudan”⁵ y “[p]onen al descubierto los engranajes de su tiempo: más bien, desconsuelan.”⁶ Chirbes beschreibt, wie Romane die verborgenen Strukturen und Mechanismen ihrer Zeit enthüllen und dadurch nicht beruhigen, sondern vielmehr die Leser mit einer oft ungemütlichen Realität konfrontieren. Um bei dem Bild der “capas geológicas”⁷ zu bleiben: Der Autor schält die Schichten der gesellschaftlichen Fassade zurück und legt die bloße Mauer der Realität

4 Rafael Chirbes: “Prólogo”, in: Carmen Martín Gaité: *Cuadernos de todo*, Barcelona: Random House Mondadori 2002, 23.

5 Rafael Chirbes: “Sigue la agenda Max Aub (5 de marzo de 2005–5 de mayo de 2005)”, in: Ders.: *Diarios. A ratos perdidos 3 y 4*, Barcelona: Anagrama 2022, 34.

6 *Ibid.*, 34f.

7 Chirbes: *Ecos y Espejos*, 24.

frei. In dieser Hinsicht betrachtet Chirbes den Autor als eine Art Wächter, analog zu einem “pájaro en las minas que avisa de la falta de oxígeno”⁸. Diese Metapher stellt den Schriftsteller als einen Indikator dar, der auf die verborgenen Gefahren innerhalb der Gesellschaft hinweist. Indem Chirbes diese Rolle annimmt, werden seine Romane zu kritischen Signalgebern, die nicht nur literarische, sondern auch gesellschaftliche Relevanz beanspruchen.

Das Schreiben bedeutet für Chirbes zugleich eine Suche nach seiner eigenen Wahrheit. Diesen Gedanken verbindet er mit Bachtins Sicht auf den Roman als ein Medium der Untersuchung und Selbstsuche, eine Perspektive, die Chirbes nachdrücklich teilt: “Bajtín ve la novela como un ejercicio de indagación, de búsqueda de uno mismo entre las historias y razones de otros: es una idea que comparto [...]”⁹ Doch Chirbes betrachtet seine schriftstellerische Motivation auch selbstkritisch und gesteht ein, aus einem gewissen Egoismus heraus zu schreiben: “Si digo la verdad, he escrito mis novelas por puro egoísmo, para no ahogarme, para salvarme, pero, en esa búsqueda de mi salvación, me ha guiado el convencimiento de que un escritor siempre representa, aunque lo haga a su pesar [...]”¹⁰ Dies bedeutet, dass ein *novelista*, ob gewollt oder nicht, immer auch seine Zeit repräsentiert. Vielmehr noch: In dem Bestreben, sich außerhalb seiner Zeit zu stellen, wird ein Autor zur offensichtlichsten Manifestation der Leiden seiner Zeit: “[...] son los artistas que se reclaman al margen de la historia quienes suelen acabar revelándose como síntomas más claros de la dolencia de su tiempo. Entre ser síntoma y testigo, he intentado el papel de testigo [...]”¹¹ Durch die bewusste Wahl, eher Zeuge als bloßes Symptom der gesellschaftlichen Missstände zu sein, positioniert sich Chirbes als kritischer Beobachter, Kommentator und Chronist seiner Zeit. Sein literarisches Schaffen dient nicht nur der Selbstsuche, sondern auch der unermüdlichen Untersuchung und Offenlegung der Leiden und Herausforderungen seiner Gesellschaft. Damit fordert Chirbes den Leser heraus, über die bloße Rezeption hinauszugehen und sich aktiv mit den tiefgründigen und oft unangenehmen Wahrheiten auseinanderzusetzen, die unsere kollektive Existenz prägen. Seine Werke sind somit nicht nur künstlerische Artefakte, sondern auch gesellschaftliche Diagnosen seiner Zeit.

⁸ Rafael Chirbes: “El cuaderno negro cuadrado (septiembre–octubre de 2006)”, in: Ders.: *Diarios. A ratos perdidos 3 y 4*, Barcelona: Anagrama 2022, 583.

⁹ Rafael Chirbes: “Introducción: La estrategia del boomerang”, in: Ders.: *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona: Anagrama 2010, 27.

¹⁰ *Ibid.*, 33.

¹¹ *Ibid.*, 33.

Bibliografie

Chirbes, Rafael: *La caída de Madrid*, Barcelona: Anagrama 2000.

Chirbes, Rafael: “Prólogo”, in: Carmen Martín Gaité: *Cuadernos de todo*, Barcelona: Random House Mondadori 2002, 19–24.

Chirbes, Rafael: “Introducción: La estrategia del boomerang”, in: Ders.: *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona: Anagrama 2010, 11–37.

Chirbes, Rafael: “Ecos y Espejos”, in: *Universo Chirbes. Anuario de la Fundación de la C.V. Rafael Chirbes*, no. 0, 2016, 23–26.

Chirbes, Rafael: “Sigue la agenda Max Aub (5 de marzo de 2005–5 de mayo de 2005)”, in: Ders.: *Diarios. A ratos perdidos 3 y 4*, Barcelona: Anagrama 2022, 9–65.

Chirbes, Rafael: “El cuaderno negro cuadrado (septiembre–octubre de 2006)”, in: Ders.: *Diarios. A ratos perdidos 3 y 4*, Barcelona: Anagrama 2022, 567–628.

II.

LO POLÍTICO – MINIATURAS SOBRE LITERATURA Y MEDIOS DE MEMORIA, PODER, COLONIALIDAD Y GÉNERO

CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ
Valladolid

Antonio Buero Vallejo y Miguel Delibes cuestionan los XXV años de paz (Una nota para Janett Reinstädler sobre la necesaria memoria)

Antonio Buero Vallejo. Miguel Delibes. Citarlos equivale a nombrar una vasta extensión del paisaje de la literatura española de posguerra. Por este motivo, conviven en los manuales o libros dedicados a dicho periodo. Ambos se conocieron. Ambos intercambiaron alguna carta, aunque no —que yo sepa— una correspondencia sustanciosa.

Pensando en ti, Janett querida, en ti que amas la memoria y no crees en un presente que se asiente sobre la ignorancia del pasado, escribo estas líneas. No son una aportación, ni siquiera son originales, solo aspiran a ser meras notas de lectura sobre la necesidad de no olvidar.

El 1 de abril de 1964 no fue un día cualquiera. Se cumplían veinticinco años de la victoria militar definitiva del ejército franquista contra el republicano. Y el régimen que desde entonces gobernaba España decidió organizar una gran campaña propagandística que legitimase social y emocionalmente el régimen, es decir, que lo naturalizase. Se encargaría de ello el Ministerio de Información y Turismo, al frente del cual estaba Manuel Fraga Iribarne, alguien plenamente consciente de lo importante que es construir un relato que mantenga (o invente, o borre) la memoria. Pergeñada la idea de la campaña, era necesario darle un nombre, porque los nombres importan, y mucho. Alguien tuvo la genial idea de llamarla “XXV años de paz”. Es natural, ¿a quién podría apeteckerle recordar una guerra? Lo que la gente quería eran lavadoras. Seiscientos. Televisores.

El 2 de agosto de 1965 Delibes dirige a su editor barcelonés una carta que adelanta el tema del proyecto que se trae entre manos, y que no es otro que *Cinco horas con Mario*. Como podemos ver por sus propias palabras, Delibes estaba tratando muy conscientemente de construir un discurso que subvirtiese la campaña de los XXV años de paz:

[...] Vivimos un tiempo de mentiras, o de medias verdades, que es aún peor. He iniciado una novela cuyo fondo es éste y que espero poderla editar resolviéndola con un poco de habilidad: una viuda joven ante el cadáver de su marido y a través de los párrafos de un libro —¿la Biblia?— que éste ha leído la noche antes, evoca

su vida de matrimonio, que abarca, más o menos, los “25 años de paz”. El monólogo de esta mujer y los reproches al marido darán por el gusto a los censores, pero, al propio tiempo, espero que quede bien claro que la conducta de éste es la honrada y la justa a despecho de tópicos e hipocresías. Al mismo tiempo opondré las dos maneras de pensar que hay en el país: la cerril, tradicional e hipócrita y la abierta y sana preconizada por Juan XXIII. A ver qué sale. Por de pronto será un libro sin niños, ni pájaros ni naturaleza; esto es, una novela distinta a las que he hecho hasta ahora.¹

La cita de Delibes, interesante por varios motivos, interpreta nítidamente el presente franquista como “un tiempo de mentiras”. Y la mentira se organiza desde arriba (en este caso, desde el Ministerio), pero sus efectos alcanzan la intimidad de cada familia: la de Mario y Carmen en la obra de Delibes, la de El padre, la Madre, Vicente y Mario en *El Tragaluz* de Buero. Pero no solo la fecha de aparición de ambas coincide, también lo hace, y mucho, la manera de abordar un presente de mentiras (Delibes) o de sombras (Buero), y el riesgo de confundir un cierto bienestar material con la libertad y la paz auténticas. Esto último ambos autores lo focalizan en los personajes femeninos, la Madre (*El Tragaluz*) y Carmen Sotillo (*Cinco horas con Mario*). Para La Madre, la lavadora, la televisión y el coche de su hijo Vicente son conquistas sociales que anestesian su dolor. Prefiere olvidar que el dinero con el que su hijo Vicente las compra procede de su aquiescencia al régimen. Por olvidar, olvida incluso que siendo un muchacho Vicentín los abandonó a todos en una estación, llevándose el dinero de la familia. Durante veinticinco años ha repetido una historia falsa que justifica al hijo, e incluso cuando este está dispuesto a confesar la verdad (“Quizá no debí apresurarme a subir”) la madre prefiere imponer el relato pactado: “¡Si te lo mandó tu padre! ¡No te acuerdas?”. En esa falsa concordia familiar viven los habitantes del *Tragaluz*, una paz construida sobre el olvido.

También Carmen Sotillo hubiese querido tener un Seiscientos, o que su esposo hubiese aceptado el soborno con el que una familia pudiente intentaba comprar el aprobado de su hijo, o un frigorífico. Y su memoria, al igual que la de la Madre, ha preferido construir un relato distinto sobre la guerra: su argumento es que algunos exageran lo que sucedió. Y respecto al presente de la Dictadura, Carmen encarna perfectamente la moral acomodaticia y burguesa que prefería entender que vivían años de paz, aunque para ello a veces hubiese que recurrir a la mano dura, que ella justifica con entusiasmo.

¹ Miguel Delibes y Josep Vergés: *Correspondencia, 1948–1986*, Barcelona: Destino 2002, 259–260.

La sorprendente coincidencia entre los intereses de Buero y Delibes maravilló a ambos antes incluso de conocer sus respectivos textos. En *Un año de mi vida*, el vallisoletano recuerda:

Buero y yo cambiamos unas asombradas y alarmadas cartas, casi rindiéndonos a la evidencia de la transmisión de pensamiento, dado que los últimos meses habíamos estado trabajando no ya sobre un tema análogo sino vivido por personajes que bautizamos lo mismo. Lo más probable, pensando las cosas en frío, es que nuestras sensibilidades reaccionasen de la misma manera ante un estímulo determinado. Pero, ¿qué estímulo fue ese? ¿Qué aconteció en el país en 1966 para que los cerebros de dos personas incomunicadas entre sí empezaran a progresar simultáneamente en la misma dirección?²

La respuesta solo puede ser la indignación moral ante los fastos de aquellos “25 años de paz” con que el régimen franquista celebró sus bodas de plata con el poder.

Cinco horas con Mario y *El Tragaluz* son grandes obras con un sentido universal —la de Buero, además, replantea el mito platónico de la caverna—, y obras que pueden entenderse en el marco amplio de la posguerra. Pero ambas pueden ser leídas en un nivel mucho más concreto e inmediato como críticas a la campaña de los XXV años de paz en medio de los cuales vivían día a día Buero y Delibes, sabiendo que, a pesar de la propaganda, de los Seiscientos y los televisores, vivían “un mundo de mentiras” en el que se llamaba paz a una Dictadura.

Bibliografía

Arias González, Luis y Francisco de Luis Martín: “España cumple 25 años de paz, Suplemento nacional de la prensa del Movimiento (1964). Entre la propaganda y la desafección (1 y 2)”, en: *RIHC. Revista Internacional de Historia de la Comunicación* 16, 2021, 403–450. [online: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7974879>, 03/04/2024]

Buero Vallejo, Antonio: *Hoy es fiesta. El tragaluz*. Ed. de Mariano de Paco, Madrid: Cátedra 2000.

Castro, Asunción y Julián Díaz (ed.): *XXV años de paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*, Madrid: Sílex 2017.

² Miguel Delibes: *Un año de mi vida*, 2ª edición, Barcelona: Destino 1986, 128–129.

Delibes, Miguel y Josep Vergés: *Correspondencia, 1948–1986*, Barcelona: Destino 2002.

Delibes, Miguel: *Cinco horas con Mario*, 8ª edición, Barcelona: Destino 2007.

Delibes, Miguel: *Un año de mi vida*, 2ª edición, Barcelona: Destino 1986.

Fernández Buey, Francisco: *Documentos del Movimiento Universitario durante el franquismo, Materiales 1* (extraordinario), 1977.

Gómez Oliver, Miguel: “El Movimiento Estudiantil español durante el Franquismo (1965-1975)”, en: *Revista Crítica de Ciências Sociais* 81, 2008 [online: <http://journals.openedition.org/rccs/652>, 03/04/2024].

CARLA SOFIA AMADO
Santiago de Compostela

Sobre a figura de Zeca Afonso na atualidade cultural galega, no âmbito do 50.º Aniversário da Revolução dos Cravos e por ocasião do 60.º Aniversário de Janett Reinstädler

Querida Janett,

Por ocasião dos teus 60 anos de vida, no ano em que se comemoram 50 anos do 25 de abril de 1974, gostaria não só de te felicitar, muito, de desejar tudo o que há de melhor na vida; mas também de dedicar um pequeno texto sobre um tema que te foi sempre caro: o da Revolução dos Cravos.

O teu trabalho em torno da identidade e da memória dos povos da Península Ibérica e da América Latina é amplo. Recordo agradecida a confiança que depositaste em mim para traduzir partes da introdução à edição especial que há 10 anos atrás, por ocasião do 40.º aniversário, dedicaste (juntamente com o Professor Henry Thorau) precisamente às consequências do 25 de abril de 1974 na memória coletiva portuguesa.

Este ano cumprem-se 50 anos desse histórico e incontornável momento e há figuras e tópicos que se tornaram símbolos da Revolução e que lhe ficaram inegavelmente associados. Um desses símbolos é José Afonso (1929-1987). E, sendo tu uma completa conhecedora de Espanha e do seu relacionamento com os ícones culturais portugueses, seguramente adicionarei muito pouco de novo a essa tua vasta experiência intelectual. No entanto, por o meu trabalho estar já para sempre inevitavelmente ligado à Galiza, vou contar aqui sobre a presença da figura daquele que ficou conhecido por Zeca Afonso na atualidade cultural galega.

Muitos, sinceros e orgulhosos, parabéns!

Carla

José Afonso, símbolo do início da democracia em Portugal, viveu “um triângulo mágico [...] que [...] influenciou inequivocamente a sua vida, obra [...]]. África, Portugal, Galiza são os vértices!”¹ Diz-se que foi precisamente na Galiza que cantou pela primeira vez ao vivo a “canção-motor” do 25 de abril de 1974, o “hino” da Revolução dos Cravos, a “Grândola, Vila Morena”, no concerto de 10 de maio de 1972 em Santiago de Compostela.² Recordemos a letra da canção:

Grândola, vila morena	Terra da fraternidade
Terra da fraternidade	Grândola, vila morena
O povo é quem mais ordena	Em cada rosto igualdade
Dentro de ti, ó cidade!	O povo é quem mais ordena!
Dentro de ti, ó cidade	À sombra duma azinheira
O povo é quem mais ordena	Que já não sabia a idade
Terra da fraternidade	Jurei ter por companheira
Grândola, vila morena!	Grândola a tua vontade!
Em cada esquina um amigo	Grândola a tua vontade
Em cada rosto igualdade	Jurei ter por companheira
Grândola, vila morena	À sombra duma azinheira
Terra da fraternidade!	Que já não sabia a idade!

¹ Paulo Esperança: “Zeca Afonso – O Triângulo Mágico na sua Vida e Obra: África, Portugal, Galiza”, em: *Ler o mundo em Português*, 2022 [online: <https://leromundoemporugues.pt/zeca-afonso-o-triangulo-magico-na-sua-vida-e-obra-africaportugal-galiza>, 15/05/2024].

² Maria Felisa Rodríguez Prado: “Inovações repertoriais no campo cultural galeguista na década de 70 e as transferências do mundo luso-afro-brasileiro”, em: *Actas do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*, Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra (CES-FEUC) 2004, 14.

Na entrada do Auditório da Galiza, onde Zeca Afonso deu o concerto, existe até hoje uma placa ali colocada em 1997.



Fotografia de autoria própria

Ao longo do tempo, José Afonso voltou várias vezes à Galiza. O seu perfil era uma oportunidade para os galegos estabelecerem pontes e motivar a militância contra a ditadura, acabando inclusive por, através da iniciativa das gerações ativas no campo musical galego, influenciar a chamada Nova Canção Galega.³ Zeca travou assim amizade com colegas artistas galegos, como o grupo “Voces Ceibes”, na pessoa de Benedito Garcia Vilar, que lhe reconheceriam a fama de lutador pelas reivindicações sociais, políticas e humanas,⁴ desenvolvendo-se a partir daí o interesse pela sua música e valores que representava. Os “Voces Ceibes” eram compostos por estudantes da Universidade de Santiago de Compostela e desenvolveram a sua atividade dedicada à canção social e de protesto

³ Cf. *ibid.*, 12–13.

⁴ Cf. *ibid.*, 14.

em língua galega entre 1968 e 1974. Viriam a ser grandes impulsionadores de Zeca Afonso na Galiza.⁵

Portugal é, para a Galiza, um “histórico referente de reintegração [...] do galeguismo”⁶, dada a geografia e os vínculos históricos, humanos, culturais e linguísticos próximos. Torres Feijó fala da “preferência dada em bastantes casos à actividade cultural como elemento de resistência e/ou afirmação.”⁷ Essa atividade cultural foi e é, de facto, frequentemente organizada por grupos e associações sociais e cívicas politicamente ativos – sobretudo nas causas reintegracionistas. No âmbito de um estudo que nos encontramos a desenvolver, concluiu-se que mais de 40% das atividades culturais subordinadas à cultura portuguesa organizadas em território galego são-no por entidades ativas nesse âmbito. Essas entidades encontram-se sobretudo no norte e no sudeste da Galiza.

A verdade é que, ainda hoje em dia, boa parte das iniciativas culturais organizadas por essas associações reintegracionistas são subordinadas à figura de Zeca Afonso. Servem-se dele para promover os ideais de reivindicação, de resistência, de protesto contra o que não funciona na sociedade galega, fazendo assim oposição política.

Zeca Afonso é, também na Galiza, indissociável da análise da cena cultural galega dedicada ao 25 de abril de 1974, já que uma boa parte das iniciativas inclui sempre a música e a figura do cantor revolucionário. A vivência da Revolução dos Cravos na Galiza é tão atual que é mesmo uma efeméride recordada anualmente, facto que se verifica sempre na imprensa. Exemplo disso foram as publicações em 2014, aquando dos 40 anos do 25 de abril de 1974 (o “Faro de Vigo” publicou sob o título, “Portugal evoca la Revolución de los Claveles 40 años después”, uma sinopse das comemorações em Portugal; o “La Voz de Galicia” publicava a 20 de abril de 2014 um artigo intitulado: “José Afonso, la voz que convirtió el Grândola en el himno del pueblo”, em que foram entrevistados familiares do cantor e até amigos na Galiza). Seguramente que agora em 2024, pelo 50.º aniversário não será diferente.

⁵ Cf. Sheila Fernández Conde: *Agora entramos nós: Voces Ceibes e a canción protesta galega*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela 2018, 5.

⁶ Elias J. Torres Feijó: “Sistemas emergentes, intersistemas culturais: o estudo do mundo lusófono no sistema literário galego”, em: *Actas do VII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, editado por Regina Zilberman, Providence, Rhode Island: Brown University 2002, 103–114.

⁷ Elias J. Torres Feijó: “O 25 de Abril e as suas imediatas conseqüências para e no protossistema cultural galeguista”, em: Helena González e M. Xesús Lama (ed.): *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península*. Sada: Edicións do Castro Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG)/ Filoloxía Galega (Universitat de Barcelona) 2003, 689–701.

José Afonso perdurou mesmo de pedra e cal na relação galego-portuguesa e vai-se materializando em inúmeros projetos e atividades.

Em 2005 foi criada em Santiago de Compostela para defesa da língua galega a Associação Cultural “Gentalha do Pichel”, onde há uma grande procura de cursos de português e para cujos alunos – a escola infantil “A Semente” é frequentada por crianças dos 2 aos 6 anos – “...Zeca Afonso é um super herói [...] Todas cantam a Grândola Vila Morena...”⁸.

Em 2007, foi dedicada a Zeca uma gala de homenagem (a primeira parceria entre a Rádio Televisão Portuguesa e a TV Galiza). Esta gala, “Sempre Abril”, contou com a participação de músicos portugueses e galegos de renome.

Em 2009 criou-se em Santiago de Compostela um parque homenagem a José Afonso. Esta iniciativa de Benedito Garcia Vilar,⁹ teve tal dimensão que na sua origem esteve a recolha de mais de 3000 assinaturas de todo o mundo e contou com o apoio do município de Santiago de Compostela.

Quando em maio de 2012 se comemorou o 40.º aniversário da canção “Grândola, Vila Morena”, promoveu-se da mão de músicos, estudantes, escritores, jornalistas e intelectuais galegos uma ampla homenagem da Galiza a Zeca Afonso, com o festival “Terra da Fraternidade”.¹⁰ Durante uma semana tiveram lugar nas ruas, restaurantes e bares de Santiago de Compostela vários concertos, palestras e exposições que contaram com mais de 30 artistas. Ali foi também apresentado “Proxecto Zeca”, um pequeno documentário escrito e dirigido por Pablo Portero, um realizador galego.

Em 2018 foi criado o núcleo da Galiza da Associação José Afonso (AJA-Galiza). Tratou-se de uma iniciativa de um grupo de ativistas galegos, mais de 30 anos depois da criação da Associação José Afonso em Portugal e da própria morte do artista. Várias das iniciativas de anos mais recentes em torno da figura de Zeca Afonso foram organizadas pela AJA-Galiza, iniciativas que nem sempre estão diretamente associadas à Revolução dos Cravos, mas cujo número é muito expressivo: 13 edições em 4 anos (2018–2022).

Das iniciativas mais recentes, destaca-se o concerto comemorativo organizado a 24 de abril de 2022 em memória do histórico concerto de 10 de maio de

⁸ Pires, Catarina: “Portugal está no coração de Santiago de Compostela”, em: *Notícias Magazine*, 3 de abril, 2018, para. 20 [online: <https://www.noticiasmagazine.pt/2018/portugal-santiago-de-compostela/historias/222557/>, 15/05/2024].

⁹ Cf. Lusa: “José Afonso é nome de Parque em Santiago de Compostela”, em: *Público*, 30 de abril, 2009, [online: <https://www.publico.pt/2009/04/30/culturaipilon/noticia/jose-afonso-e-nome-de-parque-em-santiago-de-compostela-1377751>, 15/05/2024].

¹⁰ Cf. Gallego, Paco: “Terra da Fraternidade, 40 anos de ‘Grândola’ em Galicia”, em: *Galicia Confidencial*, 9 de maio, 2012 [online: <https://www.galiciainconfidencial.com/imprimir/10425.html>; 15/05/2024].

1972, pelo seu 50.º aniversário. O concerto teve lugar exatamente no mesmo local do concerto original: o pátio do Burgo das Nacións (residência da Universidade de Santiago de Compostela). Atuaram Falua (pela Galiza) e Manuel Teixeira (por Portugal) e foi também ainda apresentada uma exposição com curadoria da AJA-Galiza em que se transmitia o vínculo de Zeca Afonso com os valores da Revolução. Para além desse evento organizado pela AJA-Galiza, no próprio dia 10 de maio de 2022 teve lugar na Faculdade de Filologia da Universidade de Santiago de Compostela um colóquio intitulado “Zeca. Maior que o pensamento”, no qual participaram destacadas figuras académicas e da cultura.

Santiago de Compostela é, a par com Ferrol e Ourense, das cidades galegas que mais eventos em torno da temática do 25 de abril de 1974 e, particularmente, da figura de Zeca Afonso, albergou ao longo do tempo – mais de 30%.

Em Santiago de Compostela muitas das atividades foram, para além da AJA-Galiza, organizadas pela Associação “A Gentalha do Pichel”, um grupo de ativistas culturais, como se descrevem, ativos na cidade (<https://gentalha.org/>). Detém comissões para a cultura, a defesa da língua, que rejeitam a substituição do galego e que desenvolvem “iniciativas para normalizar a (...) língua, fazendo-o dum ponto de vista reintegracionista”, escrevem. A título de exemplo, em novembro de 2009 organizaram um concerto-homenagem a Zeca Afonso, intitulado “Traz um amigo também” (título de uma das canções mais conhecidas de Zeca) e no qual atuaram muitos dos artistas que com ele tinham partilhado palco, de entre eles, Xico de Carinho, que tocou com o seu grupo “Na Virada”, Luís Almeida, Juan Guitián, Arturo Regueira ou Antom Labranha. Para além disso, músicos galegos como Uxía Senlle, José Pumar, ou Benedito, dos “Voces Ceibes”, tocaram versões de músicas de José Afonso.

Em Ferrol, a Fundação Artábria, uma associação cultural que se definia (não parecem ter atividade desde 2019) como “dedicada principalmente à defesa dos direitos linguísticos do povo galego” (<http://agal-gz.org/blogues/index.php/artabria/>) e, como tal, reintegracionista, organizou sempre diversas atividades dedicadas a Zeca Afonso, de entre as quais destacamos um Jantar Cultural com música ao vivo que, durante pelo menos 7 anos, conseguimos encontrar registos entre 2010 e 2017, integrado numa semana dedicada a Portugal e à Revolução dos Cravos, homenageou sempre a figura do músico.

A larga maioria das atividades realizadas em Ourense foi-no por uma Associação Cultural - “A Esmorga” - que, como se depreende pela sua página (<http://agal-gz.org/blogues/index.php/aesmorga/>), terá cessado a sua atividade em 2012. Esta Associação tem o seu nome a partir do título de um romance galego de 1959, de Eduardo Blanco Amor, um dos primeiros romances galegos do pós-guerra civil em Espanha e descrevia-se como apostando num “activismo

social e cultural comprometido com a realidade em que vivemos”. Foram sempre muito assíduas as atividades em torno da cultura portuguesa e a Associação adotava inclusivamente a escrita em língua portuguesa (facto revelador da sua índole reintegracionista). As ceias com concertos dedicados a José Afonso aconteceram regularmente com registos que conseguimos localizar desde 2006 (ano no qual começa o espaço temporal do nosso estudo).

As pesquisas feitas no âmbito do nosso estudo, mostram-nos que entre 2006 e 2022 tiveram lugar na Galiza um total de 23 atividades dedicadas às temáticas da Revolução dos Cravos e de Zeca Afonso. Sob o chapéu dessas 23 atividades, realizou-se um total de 64 edições, iniciativas de diferentes tipologias.¹¹ Zeca Afonso está mais logicamente relacionado com o campo da música. O tema da Revolução dos Cravos, por si só, não se cinge a um campo cultural e pode, ele mesmo, dar origem a tipos de atividades/edições mais variadas. Assim, 60% das edições (48 de 64) pertenceram ao campo das interartes. Os restantes 40%, i.e., 16 edições, respeitaram totalmente à área cultural da música. De entre as demais 48 edições, registaram-se ainda 26 eventos da área da música (há eventos culturais de tipo misto que combinam concerto e palestra / exposição ou concerto e jantar cultural, por exemplo).

Assim, a área cultural que claramente sai privilegiada na celebração cultural na Galiza da Revolução dos Cravos e do 25 de abril de 1974 é a música (eventos invariavelmente em torno da figura de Zeca Afonso), o que nos devolve a constatação do papel central ocupado pelo músico português no imaginário galego e que é indissociável do galeguismo e do reintegracionismo.

Bibliografia

Esperança, Paulo: “Zeca Afonso – O Triângulo Mágico na sua Vida e Obra: África, Portugal, Galiza”, em: *Ler o mundo em Português*, 2022 [online: <https://leromundoemportugues.pt/zeca-afonso-o-triangulo-magico-na-sua-vida-e-obra-africaportugal-galiza>, 15/05/2024].

Fernández Conde, Sheila: *Agora entramos nós: Voces Ceibes e a canción protesta galega*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela 2018.

¹¹ Uma atividade cultural pode ter tido várias edições, tenham sido elas anuais ou bianuais, assim como também pode ter tido, num mesmo ano, e normalmente num mesmo período de dias/semanas, várias ‘subatividades’ relacionadas.

- Gallego, Paco: “Terra da Fraternidade, 40 anos de ‘Grândola’ en Galicia”, em: *Galicia Confidencial*, 9 de maio, 2012 [online <https://www.galiciaconfidencial.com/imprimir/10425.html>, 15/04/2024].
- Lusa: “José Afonso é nome de Parque em Santiago de Compostela”, em: *Público*, 30 de abril, 2009, [online: <https://www.publico.pt/2009/04/30/culturaipsilon/noticia/jose-afonso-e-nome-de-parque-em-santiago-de-compostela-1377751>, 15/05/2024].
- Pires, Catarina: “Portugal está no coração de Santiago de Compostela”, em: *Notícias Magazine*, 3 de abril, 2018, [online: <https://www.noticiasmagazine.pt/2018/portugal-santiago-de-compostela/historias/222557/>, 15/05/2024].
- Rodríguez Prado, María Felisa: “Inovações repertoriais no campo cultural galeguista na década de 70 e as transferências do mundo luso-afro-brasileiro”, em: *Actas do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*, Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra (CES-FEUC) 2004.
- Torres Feijó, Elias J.: “O 25 de Abril e as suas imediatas conseqüências para e no protossistema cultural galeguista”, em: Helena González e M. Xesús Lama (ed.): *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península*. Sada: Edición do Castro Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG)/ Filoloxía Galega (Universitat de Barcelona) 2003, 689–701.
- Torres Feijó, Elias J.: “Sistemas emergentes, intersistemas culturais: o estudo do mundo lusófono no sistema literário galego”, em: *Actas do VII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, editado por Regina Zilberman, Providence, Rhode Island: Brown University 2002, 103–114.

TERESA GÓMEZ TRUEBA
Valladolid

Unas notas sobre “En el nombre de hoy”, *Moralidades* (1966), de Jaime Gil de Biedma

Para mi querida amiga y compañera Janett Reinstädler, por su generosidad intelectual y humana, por estos años de complicidades y tantos intereses compartidos.

EN EL NOMBRE DE HOY

En el nombre de hoy, veintiséis
de abril y mil novecientos
cincuenta y nueve, domingo
de nubes con sol, a las tres
—según sentencia del tiempo—
de la tarde en que doy principio
a este ejercicio en pronombre primo
del singular, indicativo,

y asimismo en el nombre del pá-
jaro
y de la espuma del almendro,
del mundo, en fin, que habitamos,
voy a deciros lo que entiendo.
Pero antes de ir adelante
desde esta página quiero
enviar un saludo a mis padres,
que no me estarán leyendo.

Para ti, que no te nombro,
amor mío —y ahora en serio —,
para ti, sol de los días
y noches, maravilloso

gran premio de mi vida,
de toda la vida, qué puedo
decir, ni qué quieres que escriba
a la puerta de estos versos?

Finalmente a los amigos,
compañeros de viaje,
y sobre todos ellos
a vosotros, Carlos, Ángel,
Alfonso y Pepe, Gabriel
y Gabriel, Pepe (Caballero)
y a mi sobrino Miguel,
Joseagustín y Blas de Otero,

a vosotros pecadores
como yo, que me avergüenzo
de los palos que no me han dado,
señoritos de nacimiento
por mala conciencia escritores
de poesía social,
dedico también un recuerdo,
y a la afición en general.¹

¹ En: Jaime Gil de Biedma: *Moralidades*, México: Editorial Joaquín Mortiz 1966.

Desde hace años que disfruto comentando con mis alumnos este interesante texto del gran Jaime Gil de Biedma (Barcelona, 1929–1990). Se trata de un poema, o quizás mejor de un “no poema”, que no logra avanzar más allá de la propia dedicatoria. Todo él se encierra en ese paratexto inicial a través del que los poetas suelen dedicar sus composiciones a sus compañeros de profesión, amigos o maestros. El tono paródico, cruelmente autoparódico también, se vislumbra desde los primeros versos, a través de un muy posible guiño intertextual a otro conocido poema del periodo franquista: aquel que también a su vez en evidente guiño intertextual (ahora hacia Juan Ramón Jiménez) Blas de Otero tituló y dedicó “A la inmensa mayoría” (1955). También en este el paratexto –en este caso la fecha y lugar de composición– se integra sutilmente en los últimos versos, con la finalidad de incidir en la importancia de aquel trágico contexto histórico a la hora de reconducir la poesía española hacia una poética social, comprometida y beligerante.

Una década después, Gil de Biedma recoge el guante de aquel programa generacional (del que también él había participado) para mostrar ahora un sabio y profundo escepticismo, no exento de ironía y buen humor. “En el nombre de hoy” ni comienza ni concluye, pues no estamos ya ante una poesía que aspire a una utilidad o trascendencia que vaya más allá del propio ejercicio poético y estilístico que no busca nada más, ni nada menos, que volcarse sobre sí mismo. Si en 1957 José María Castellet apelaba a la necesaria llegada de la “hora del lector” (aquel sueño de una literatura comunicativa e integradora del pueblo al que ansiaba dirigirse todo escritor comprometido en la lucha contra la Dictadura franquista), en la década de los sesenta Gil de Biedma sabe ya que, más allá de sus compañeros de profesión (Carlos Barral, Ángel González, Alfonso Costafreda, José Ángel Valente, Gabriel Ferrater y Gabriel Celaya, José Manuel Caballero Bonald, Miguel Barceló, José Agustín Goytisolo y el mismo Blas de Otero, que son los mencionados en el texto), nadie “le estará leyendo” (v. 16). Y, más aún, que la propia opacidad del lenguaje le imposibilita nombrar lo único que se ansía y merecería ser nombrado. Entendía ya muy bien por estas fechas el excelente poeta barcelonés que, como ya había señalado su amigo Carlos Barral, “la poesía no es comunicación”², o, al menos, no debería de serlo. Admirable también ese ejercicio de lucidez y honestidad ética y estética que lleva a Gil de Biedma, “señorito de nacimiento” (v. 36), a confesarnos haber sido poeta social por “la mala conciencia” (v. 37) de “los palos que no le han dado” (v. 35). Semejante manifestación de suspicacia respecto a la alianza de la lucha política y la creación poética (ya tan en consonancia con los *novísimos* aires poéticos que irrumpirán inmediatamente en España) solo podía concluir como lo hace: con un festivo y carnavalesco brindis al más castizo estilo taurino.

² Carlos Barral: “La poesía no es comunicación”, en: *Laye* 23, 1953, 23–26.

Bibliografía

Barral, Carlos: “La poesía no es comunicación”, en: *Laye* 23, 1953, 23–26.

Castellet, José María: *La hora del lector*, Barcelona: Seix Barral 1957.

Gil de Biedma, Jaime: *Moralidades*, México: Editorial Joaquín Mortiz 1966.

Otero, Blas de: *Pido la paz y la palabra*, Torrelavega: Cantalapiedra 1955.

Die Rolle(n) der Erinnerung: Zur Aktualität des lateinamerikanischen *cine de memoria*

Am 24. März 2024, dem 48. Jahrestag des Militärputschs von 1976, der in Argentinien unter der Bezeichnung “Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia” als Gedenktag begangen wird, veröffentlichte das argentinische Präsidentsamt auf seinem YouTube-Kanal ein knapp 13-minütiges Video, in dem die ultraliberale – man könnte auch sagen: ultrarechte – Regierung unter Javier Milei ihre eigene Version der traumatischen Vergangenheit des Landes propagiert. Der Filmbeitrag mit dem Titel “Día de la Memoria por la Verdad y la Justicia. *Completa* [meine Hervorhebung]” kann mit Fug und Recht als Verharmlosung der Verbrechen der Militärjunta bezeichnet werden, liegt sein Hauptaugenmerk doch auf den Opfern des *Ejército Revolucionario del Pueblo* (ERP), dessen “terrorismo” gegen die autoritären Regierungen der frühen 1970er-Jahre – die im Video nicht als solche benannt werden – Argentinien in einen blutigen Krieg gestürzt habe. “Ha sido una guerra donde ha caído gente inocente de ambos lados”¹, erklärt eine Zeitzeugin, während ein Ex-Montonero behauptet, die Zahl von 30.000 ermordeten Diktaturopfern sei von exilierten Linken lediglich erfunden worden, um internationale Aufmerksamkeit zu generieren. Zwar rief die Veröffentlichung des Videos umgehend heftige Massenproteste auf den Straßen von Buenos Aires hervor,² die Vehemenz des unter Milei verfochtenen *negacionismo* gibt dennoch Anlass zur Sorge.

Eine Bagatellisierung und gar Leugnung von Menschenrechtsverletzungen wird indes nicht nur in der *Casa Rosada* betrieben. Auch in anderen Ländern Lateinamerikas sind Negationismus und Autoritarismus auf dem Vormarsch. Im links regierten Chile trat das bis heute anhaltende Ringen um die sogenannte *verdad histórica* im Zuge der Gedenkveranstaltungen zum 50. Jahrestag des

¹ Casa Rosada: “Día de la Memoria por la Verdad y la Justicia. Completa”, 24/03/24, 0:05:24–0:05:28 [online: https://www.youtube.com/watch?v=dcHv_BNdVAI, 23/05/2024].

² Cf. Mar Centenera y Constanza Lambertucci: “Argentina sale a las calles contra el negacionismo de Milei”, in: *El País*, 24/03/24 [online: <https://elpais.com/argentina/2024-03-24/argentina-sale-a-las-calles-contra-el-negacionismo-de-milei.html>, 23/05/2024].

Pinochet-Putschs augenscheinlich zutage.³ In Brasilien begleitete mit Jair Bolsonaro zwischen Januar 2019 und Dezember 2022 ein rechtsextremer Sympathisant der Militärdiktatur das höchste Staatsamt, während Daniel Ortega und dessen Ehefrau Rosario Murillo in Nicaragua ein stabiles Unterdrückungsregime errichtet haben, das Kritiker*innen gnadenlos verfolgt. Und auch in El Salvador ist mit Nayib Bukele ein Präsident an der Macht, der sich selbst als “el dictador más cool del mundo mundial” betitelt und bereits seit März 2022 in Form eines zweifelhaften “régimen de excepción” regiert.⁴

Der Begriff der “batallas de la memoria”⁵ mag inzwischen leicht abgedroschen klingen, an Aktualität und Legitimität hat er indes nichts eingebüßt. Mehr denn je sehen sich viele Gesellschaften Lateinamerikas mit geschichtsrevisionistischen Tendenzen konfrontiert, die allerdings nicht unwidersprochen bleiben. Neben zivilgesellschaftlichen Akteur*innen sind es vor allem die Künste, die sich dem Vergessen und Verschweigen entgegenstellen. So lässt sich das iberoamerikanische Kino als ein wirkmächtiges Medium begreifen, das nicht nur “uma memória em construção que está sempre em luta contra os efeitos do silêncio e do esquecimento”⁶ zur Anschauung bringt, sondern sich auch selbst einer drohenden Amnesie widersetzt. Veliz führt in diesem Zusammenhang aus:

Las tensiones entre la estética y la política, el pasado y el presente, lo visible y lo oculto, lo audible y lo silenciado, la presencia y la ausencia, encuentran en el cine latinoamericano un espacio de apertura. El cine manifiesta allí su potencia como ejercicio memorístico, pero también como plataforma de exposición de los horrores del terrorismo de Estado y de los acuciantes reclamos de justicia.⁷

³ Cf. Alfredo Joignant: “11 de septiembre de 1973: negacionismo, relativismo y verdad histórica”, in: *El País*, 04.09.2023 [online: <https://elpais.com/chile/2023-09-04/11-de-septiembre-de-1973-negacionismo-relativismo-y-verdad-historica.html>], 23/05/2024].

⁴ Cf. Marcos Alemán: “Nayib Bukele, el “dictador más cool del mundo mundial”, se apresta a otros cinco años más de mandato”, in: *Los Angeles Times*, 05/02/24 [online: <https://www.latimes.com/espanol/internacional/articulo/2024-02-05/nayib-bukele-el-dictador-mas-cool-del-mundo-mundial-se-apresta-a-otros-cinco-anos-mas-de-mandato>], 23/05/2024].

⁵ Werner Mackenbach: “Los textos como campos de batalla: memoria, escritura y futuro en novelas de América Latina, el Caribe y España”, in: *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 2, 11–37, hier: 11.

⁶ Iván Villarnea Álvarez, Júlia Vilhena und Silvana Mariani: “Introdução: O Eco do Trauma, a Onda da Memória”, in: Dies (ed.): *Memórias em Movimento. História e Trauma nos Cinesmas Ibero-Americanos*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra 2023, 16.

⁷ Mariano Veliz: “Introducción”, in: Ders. (ed.): *Cines latinoamericanos y transición democrática*, Buenos Aires: Prometeo 2021, 9–16, hier: 15f.

Im Folgenden soll anhand von drei zeitgenössischen Produktionen aus drei verschiedenen Ländern cursorisch aufgezeigt werden, wie sich das lateinamerikanische *cine de memoria* den traumatisch-diktatorischen Vergangenheiten zu nähern versucht. Die im Anschluss besprochenen Filme waren nicht nur auf den weltweit renommiertesten Festivals zu sehen, sie liefen auch auf dem Saarbrücker Latino Filmfest, das die Hispanistik der Universität des Saarlandes seit 2010 in Zusammenarbeit mit dem kommunalen "Filmhaus" ausrichtet und das inzwischen zu einem relevanten Forum des iberoamerikanischen Kinos avanciert ist.

Argentinien

Wenngleich *Rojo*⁸ des argentinischen Regisseurs Benjamín Naishtat im Jahr 1975 angesiedelt ist, ist sein Inhalt an Aktualität kaum zu übertreffen. *Rojo*, auf dem Filmfestival von San Sebastian mit dem Preis für die beste Regie, den besten Schauspieler (Darío Grandinetti) und die beste Kamera prämiert, zeichnet das Soziogramm einer argentinischen Kleinstadt kurz vor der Machtergreifung der Militärs. Der zwischen Thriller und Satire oszillierende Film verzichtet auf die explizite Darstellung der zu dieser Zeit in den argentinischen Metropolen omnipräsenten Gewalt. Die Stärke des Werks liegt in seiner Perspektivierung der unwidersprochenen Transformation zur brutalen Diktatur, die sich in den letzten Monaten der Präsidentschaft Isabel Peróns bereits deutlich abzeichnet. In dem fiktiven Provinznest, das so beschaulich und verschlafen daherkommt, verschwinden immer wieder Personen spurlos. Von der lokalen Bevölkerung scheint dies stoisch hingenommen zu werden. "[*Rojo*] beschreibt eine Zwischenwelt wohlhabender Bürger, eine schweigende Mittelschicht, die konsequent wegschaut – vor allem, wenn Hinschauen Gefahr bringen könnte"⁹, kommentiert Doris Kuhn das Verhalten der Kleinstädter*innen treffend. Nach und nach gewährt Naishtats Film Einblicke hinter die bürgerlichen Fassaden, um einen Sumpf an Gewalt und Korruption aufzudecken. In seiner Machart ist *Rojo* ganz den 1970er Jahren verschrieben. Warme Erdtöne evozieren nicht nur die Farben des argentinischen Nordens, sie sollen den Zuschauenden auch ein Gefühl für die Ästhetik der Siebziger geben und auf diese Weise eine emotionale Bindung zum dargestellten Geschehen begründen, wie

⁸ *Rojo*. Regie: Benjamín Naishtat. Argentinien, Frankreich und Brasilien 2018. Aufgrund der Corona-Pandemie konnte der Film nicht im Rahmen des Saarbrücker Latino Filmfests gezeigt werden, lief aber dann in anderem Rahmen in den Saarbrücker Kinos.

⁹ Doris Kuhn: "Es war einmal in Argentinien", in: *Süddeutsche*, 14/10/2020 [online: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/argentinischer-film-rojo-es-war-einmal-in-argentinien-1.5068342,23/05/2024>].

Piedras in seiner Studie betont: “Benjamín Naishtat’s film performs a re-affectivisation of the violent past through various narrative and aesthetic devices deeply rooted in ways of feeling and experiencing the world of the 1970s”¹⁰. Der so beabsichtigten Immersion des Publikums in die Zeit unmittelbar vor dem *golpe de Estado* vom 24. März 1976 liegt auch sicherlich die Intention zugrunde, einen Reflexionsprozess über die eigene Gegenwart in Gang zu setzen. Mit „Wehret den Anfängen“ lässt sich sodann auch eine der Hauptbotschaften von *Rojo* resümieren. Am 24. März 2024, dem 48. Jahrestag des Militärputschs von 1976, gingen tausende Argentinier*innen auf die Straße, um lautstark für ein „Nunca más“ einzutreten, das seit der Machtübernahme von Javier Milei mehr denn je unter Druck geraten zu sein scheint.

Brasilien

Auch im benachbarten Brasilien, wo sich am 31. März 2024 der Militärputsch von 1964 zum 60. Mal jährte, sieht sich das „Nunca mais“¹¹ immer wieder Anfeindungen ausgesetzt. Bis heute sind zahlreiche Verbrechen einer der längsten Diktaturen Lateinamerikas (1964–1985) nicht oder nur unzureichend aufgeklärt. Vor allem die bis heute gültige *Lei de Anistia* vom 28. August 1979 behindert die juristische Aufarbeitung vieler Menschenrechtsverletzungen nachhaltig. Das durch Präsident João Baptista Figueiredo erlassene Amnestiegesetz garantiert eine uneingeschränkte Straffreiheit sowohl für Regimeopfer als auch für Täter*innen. Vor diesem Hintergrund entfaltet sich die Handlung von Flávia Castros Werk *Deslembro*¹², das auf dem *Festival do Rio* 2018 zum besten Film gekürt wurde. Die jugendliche Joana lebt zusammen mit ihrer Familie im Exil in Paris. Ihr Vater verschwand Jahre zuvor unter ungeklärten Umständen in Rio de Janeiro, wohin ihre Familie nach Verabschiedung des Amnestiegesetzes nun zurückkehren möchte. Der bevorstehende *retorno* triggert in Joana tief vergrabene, bruchstückhafte Erinnerungen an ein Land, von dem sie sich lange Zeit emotional distanziert geglaubt hat. Die Rückkehr aus dem Exil bewahrheitet sich für Joana als traumaauslösendes Moment, dessen Vehemenz

¹⁰ Pablo Piedras: “The Political Violence of the 1970s in Recent Argentine Cinema: Strategies for the Re-affectivisation of the Past in *Rojo* (Benjamín Naishtat, 2018)”, in: *Journal of Latin American Cultural Studies* 31, Nr. 3, 2020, 411–433, hier: 428.

¹¹ Das Projekt „Brasil: Nunca Mais“ wurde in den 1980er Jahren von zivilgesellschaftlichen Akteur*innen und dem Kardinal Dom Paulo Evaristo Arns sowie dem Pastor James Wright initiiert und leistete einen signifikanten Beitrag im Rahmen der Erinnerungsarbeit zur Militärdiktatur.

¹² *Deslembro*. Regie: Flávia Castro. Brasilien, Frankreich und Katar 2018.

dem gesamtgesellschaftlichen Wunsch nach Vergessen diametral entgegengesetzt ist. Heineberg notiert in ihrer Analyse des Films:

[E]m *Deslembro*, a perspectiva de Joana, crítica e afetivamente distanciada do Brasil, oferece um contraponto à visão positiva e ingênua que a geração dos pais tem da anistia. [...] Nesse sentido, Joana não representa somente a memória impedida de um país que anistia e que sofre de amnésia. Joana é também o Brasil que sabe que deslembrou coisas importantes, que se esforça para lembrar, ousando para tanto fazer perguntas que incomodam os que preferem ou simplesmente precisam esquecer.¹³

Am Beispiel der Protagonistin Joana versinnbildlicht *Deslembro* die Notwendigkeit, dem belastenden Erbe so gut es geht ins Auge zu blicken. Der Film erhebt explizit Einspruch gegen eine Schlussstrichmentalität, die dank der *Lei de Anistia* bis heute in weiten Teilen der brasilianischen Politik anzutreffen ist. Gerechtigkeit und Demokratie, so lässt sich die schmerzhafteste Suche nach der historischen Wahrheit in Flávia Castros Film deuten, können nur durch eine konsequente Vergangenheitsaufarbeitung garantiert werden.

Guatemala

Wie mühsam eine derartige Aufarbeitung kollektiver Traumata sein kann – gar muss –, offenbart der Spielfilm *Nuestras Madres*¹⁴ des guatemalteckisch-belgischen Regisseurs César Díaz. Die Handlung kreist um den forensischen Anthropologen Ernesto, dessen Aufgabe es ist, die Überreste von Opfern des mehr als drei Jahrzehnte andauernden *conflicto armado interno* (1960–1996) zu exhumieren. Wie in vielen anderen Post-Konflikt-Gesellschaften auch, etwa in Spanien, wird die Suche nach den Verschwundenen in Guatemala größtenteils von nicht Nichtregierungsorganisation vorangetrieben. Während die gemeinnützige *Fundación de Antropología Forense de Guatemala* (FAFG) bereits seit den 1990er Jahren aktiv ist, erfolgt eine juristische Aufarbeitung der Kriegsverbrechen in dem zentralamerikanischen Land indes nur schleppend. Der ehemalige Diktator Efraín Ríos Montt, der sich 1982 an die Macht geputscht hatte

¹³ Ilana Heineberg: “Exílio da ditadura na ficção brasileira da geração pós-memorial: a perspectiva e a estética dos filhos”, in: *Estudos de literatura brasileira contemporânea* 60, 2020, 1–12, hier 10f. [online: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/KsmVNcpwQnFLSgLMnKP9Qqs/?format=pdf&lang=pt>, 23/05/2024].

¹⁴ *Nuestras Madres*. Regie: César Díaz. Guatemala, Belgien und Frankreich 2019. Eine ausführliche Analyse des Films findet sich bei Ana Yolanda Contreras: “Identidad, memoria y la búsqueda del padre desaparecido desde la óptica de dos cineastas guatemaltecos”, in: *Revista Ístmica* 33, 2024, 143–169.

und während dessen Amtszeit brutale Massaker an der indigenen Bevölkerung verübt wurden, wurde im Mai 2013 zwar zu 80 Jahren Haft wegen Völkermords und Verbrechen gegen die Menschlichkeit verurteilt. Doch nur wenige Tage später wurde das Urteil wegen angeblicher Verfahrensfehler annulliert. Als das Verfahren Ende 2017 wieder aufgerollt wurde, war Ríos Montt bereits so gebrechlich, dass er nicht mehr vor Gericht erscheinen musste und am 1. April 2018 schließlich ohne eine Verurteilung starb. *Nuestras Madres* greift diese Gerichtsprozesse gegen hochrangige Militärs auf und gibt den erschütternden Zeug*innenaussagen indigener Frauen großen Raum. Die Grenze zwischen fiktionalem Spielfilm und dokumentarischem *testimonio* löst sich an dieser Stelle zusehends auf. Denn die zu Wort kommenden *indígenas* sind keine professionellen Schauspielerinnen, sondern tatsächliche Überlebende. Ernesto (fiktive) Mutter Cristina allerdings weigert sich beharrlich über die Vergangenheit zu sprechen. Auch als ihr Sohn sicher ist, eine Spur vom verschwundenen Vater ausfindig gemacht zu haben, bricht Cristina ihr Schweigen zunächst nicht. Erst ganz am Ende erfahren wir, dass sie während des Bürgerkriegs selbst inhaftiert war, mehrfach vergewaltigt und dabei Ernesto gezeugt wurde. Durch die Perspektivierung der aus forensischer Arbeit erwachsenden Dynamiken verschreibt sich César Díaz' Werk ganz dem *Forensic Turn*, mit dem "forensic pathologists and anthropologists [...] as the decisive agents of practices in the search for bodies"¹⁵ ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken. Der Film zeigt auf, dass die Aufarbeitung kollektiver traumatogener Widerfahrnisse ein äußerst komplexer, gesamtgesellschaftlicher Prozess ist, an dem unterschiedlichste Diskurse und Disziplinen – seien sie technologisch-naturwissenschaftlich, juristische oder kulturwissenschaftlich – teilhaben müssen. *Nuestras Madres* wurde unter anderem in Cannes 2019 als bestes Erstlingswerk mit der *Caméra d'Or* geehrt.

Schlussbemerkung

Die eben besprochenen Filme sind lediglich drei Beispiele, die die Notwendigkeit eines *cine de memoria* in Lateinamerika vor Augen führen. Die Vielfalt des iberoamerikanischen Memoriakinos in einem nur wenige Seiten umfassenden Beitrag darzustellen, ist ein utopisches Unterfangen. Der vorliegende Artikel vermag es nicht einmal, auf alle im Rahmen des Saarbrücker Latino Film-fests gezeigten Erinnerungsfilm einzugehen.

¹⁵ Élisabeth Anstett und Jean-Marc Dreyfus: "Introduction: why exhume? Why identify?", in: Dies. (ed.): *Human remains and identification. Mass violence, genocide, and the 'forensic turn'*, Manchester: Manchester University Press 2015, 1–13, hier: 4.

Da ist beispielsweise *Teatro de Guerra* von Lola Arias (2018) über ein gemeinsames Theaterprojekt von argentinischen und britischen Falkland/Malvinas-Veteranen, die die performative Wirkung der Kunst erfahren. Und auch das chilenische Kino darf selbstredend nicht unerwähnt bleiben: Neben Dokumentarfilmen von Patricio Guzmán, etwa *La cordillera de los sueños* (2019), waren auf dem Saarbrücker Latino Filmfestival mit Lissette Orozcós *El pacto de Adriana* (2017) und Maite Alberdis *La memoria infinita* (2023) zwei dokumentarische Produktionen zu sehen, die die politische Dimension privater Familienerinnerungen in den Fokus rücken. Als ein verstörender Traumafilm lässt sich *La casa lobo* (2018) von Cristóbal León und Joaquín Cociña charakterisieren. In alptraumhaften Sequenzen unternimmt die Stop-Motion-Animation eine Annäherung an die Schrecken der Colonia Dignidad. *Magallanes* (2015) von Salvador de Solar wiederum befasst sich anhand der Geschichte eines Taxifahrers in Lima mit den Langzeitfolgen des bewaffneten Konfliktes zwischen *Sendero Luminoso* und peruanischem Militär in den 1980er Jahren. Mit *Días y noches entre guerra y paz* (2017) des deutschen Regisseurs Uli Stelzner und *Strangers to Peace/Ajenos a la paz* (2022) von Laura Ángel und Noah DeBonis fand schließlich auch der schwierige Friedensprozess in Kolumbien Eingang in das Programm des Saarbrücker Latino Filmfests.

Die anhaltende Popularität des *cine de memoria* geht nicht zuletzt mit einer zunehmenden Kommerzialisierung desselbigen einher. Wenn sich große Produktionsgesellschaften und in zunehmendem Maße Streamingdienste dem Erinnerungskino zuwenden, mag dies für dessen Erfolg sprechen. Für ein kleines Filmfestival wie dasjenige in Saarbrücken gehen damit aber auch Erschwernisse einher, denn die Filme sind kaum noch erschwinglich und in erster Linie für das nicht-lineare Fernsehen gemacht. Bekannte Werke wie *La noche de 12 años* von Álvaro Brechner über die Militärdiktatur in Uruguay oder *Argentina, 1985* von Santiago Mitre über den Gerichtsprozess gegen die Verantwortlichen der argentinischen Militärjunta konnten auf dem Latino Filmfest somit nicht laufen.

Nichtsdestotrotz ist die Saarbrücker Filmschau bestrebt, dem lateinamerikanischen *cine de memoria* auch in Zukunft eine publikumswirksame Plattform zu geben. Wie fundamental die kinematografische Aufarbeitung für die gesamtgesellschaftliche *recuperación de la memoria histórica* ist, unterstreicht López Petzoldt:

La interacción de dimensiones retrospectivas, introspectivas y prospectivas del cine de memoria que traducen el pasado en principios de acción y pensamiento estimula no sólo la rememoración crítico-empática, sino también la prolongación

de las reparaciones en la esfera pública más allá de la sala de exhibición y las fronteras nacionales.¹⁶

Film als performativ-transnationale Medium, das über den Kinosaal hinaus zu einer kritischen Auseinandersetzung mit kollektiven Erinnerungsprozessen anregt – diese Überzeugung liegt in großen Teilen auch dem Programm des Saarbrücker Latino Filmfests zugrunde.

Filmografie

Deslembro. Regie: Flávia Castro. Brasilien, Frankreich und Katar 2018.

Días y noches entre guerra y paz. Regie: Uli Stelzner. Deutschland, Kolumbien und Guatemala 2017.

El pacto de Adriana. Regie: Lissette Orozco, Chile 2017.

La casa lobo. Regie: Cristóbal León und Joaquín Cociña. Chile 2018.

La cordillera de los sueños. Regie: Patricio Guzmán. Chile und Frankreich 2019.

La memoria infinita. Regie: Maite Alberdi. Chile 2023.

Magallanes. Regie: Salvador de Solar, Peru 2015.

Nuestras Madres. Regie: César Díaz. Guatemala, Belgien und Frankreich 2019.

Rojo. Regie: Benjamin Naishtat. Argentinien, Frankreich und Brasilien 2018.

Strangers to Peace. Regie: Laura Ángel und Noah DeBonis. Kolumbien 2022.

Teatro de guerra. Regie: Lola Arias, Argentinien und Spanien 2018.

Bibliografie

Alemán, Marcos: “Nayib Bukele, el “dictador más cool del mundo mundial”, se apresta a otros cinco años más de mandato”, in: *Los Angeles Times*, 05/02/24 [online: <https://www.latimes.com/espanol/internacional/articulo/>]

¹⁶ Bruno López Petzoldt: *Recordar para perdurar. La participación del cine en la reparación de experiencias traumáticas*, Bielefeld: Bielefeld University Press 2023, 188.

2024-02-05/nayib-bukele-el-dictador-mas-cool-del-mundo-mundial-se-apresta-a-otros-cinco-anos-mas-de-mandato, 23/05/2024].

Anstett, Élisabeth und Jean-Marc Dreyfus: “Introduction: why exhume? Why identify?”, in: Dies. (ed.): *Human remains and identification. Mass violence, genocide, and the ‘forensic turn’*, Manchester: Manchester University Press 2015, 1–13.

Casa Rosada: “Día de la Memoria por la Verdad y la Justicia. Completa”, 24/03/24, 0:05:24–0:05:28 [online: https://www.youtube.com/watch?v=dcHv_BNdVAI, 23/05/24].

Centenera, Mar y Constanza Lambertucci: “Argentina sale a las calles contra el negacionismo de Milei”, in: *El País*, 24/03/24 [online: <https://elpais.com/argentina/2024-03-24/argentina-sale-a-las-calles-contr-el-negacionismo-de-milei.html>, 23/05/2024].

Contreras, Ana Yolanda: “Identidad, memoria y la búsqueda del padre desaparecido desde la óptica de dos cineastas guatemaltecos”, in: *Revista Ístmica* 33, 2024, 143–169.

Heineberg, Ilana: “Exílio da ditadura na ficção brasileira da geração pós-memorial: a perspectiva e a estética dos filhos”, in: *Estudos de literatura brasileira contemporânea* 60, 2020, 1–12 [online: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/KsmVNcpwQnFLSgLMnKP9Qqs/?format=pdf&lang=pt>, 23/05/2024].

Joinant, Alfredo: “11 de septiembre de 1973: negacionismo, relativismo y verdad histórica”, in: *El País*, 04/09/23 [online: <https://elpais.com/chile/2023-09-04/11-de-septiembre-de-1973-negacionismo-relativismo-y-verdad-historica.html>, 23/05/2024].

Kuhn, Doris: “Es war einmal in Argentinien”, in: *Süddeutsche*, 14/10/2020 [online: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/argentinischer-film-rojo-es-war-einmal-in-argentinien-1.5068342>, 23/05/2024].

López Petzoldt, Bruno: *Recordar para perdurar. La participación del cine en la reparación de experiencias traumáticas*, Bielefeld: Bielefeld University Press 2023.

Mackenbach, Werner: “Los textos como campos de batalla: memoria, escritura y futuro en novelas de América Latina, el Caribe y España”, in: *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 2, 11–37.

- Pablo Piedras: “The Political Violence of the 1970s in Recent Argentine Cinema: Strategies for the Reaffectivisation of the Past in *Rojo* (Benjamín Naishtat, 2018)”, in: *Journal of Latin American Cultural Studies* 31, Nr. 3, 2020, 411–433.
- Veliz, Mariano: “Introducción”, in: Ders. (ed.): *Cines latinoamericanos y transición democrática*, Buenos Aires: Prometeo 2021, 9–16.
- Villarme Álvarez, Iván, Júlia Vilhena und Silvana Mariani: “Introdução: O Eco do Trauma, a Onda da Memória”, in Dies (ed.): *Memórias em Movimento. História e Trauma nos Cinemas Ibero-Americanos*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra 2023.

JENNY HAASE
Halle-Wittenberg

Territorio, paisaje, recurso: acerca del papel del ‘medio ambiente’ en *El verano de los peces voladores*, de Marcela Said

1.

En los últimos años, la ‘pregunta por la tierra’ (por el territorio, por el paisaje y por los recursos naturales) ha vuelto a desempeñar un papel destacado en Chile. En especial en la zona sur del país donde se enfrentan, a menudo de manera violenta, dos maneras diferentes de relacionarse con dicho espacio: por un lado, la reivindicación de los derechos territoriales de parte de comunidades y activistas mapuche, y por el otro, los intereses de las grandes empresas nacionales y transnacionales en el sector forestal y el de la energía hidráulica. Este conflicto revela una situación particular en la condición de sus actores y actantes. Pues, si bien se trata de un entramado diverso que reúne a personas humanas, junto a entidades más complejas como las grandes corporaciones, además de conceptos abstractos, de medidas políticas concretas e incluso de epistemologías diferentes, también son parte integral de esta discusión entidades tradicionalmente entendidas como ‘naturales’, como lo son el propio suelo, el bosque, los minerales o los ríos.

En lo que sigue proponemos una lectura de la película *El verano de los peces voladores* (2013) de Marcela Said, enfocada en las asimetrías de poder resultantes de las estructuras (neo)coloniales y también patriarcales que en esta obra se vislumbran de manera sutil a través de la relación de los diferentes personajes con el entorno natural. *El verano de los peces voladores* es la primera película propiamente ficcional de su directora, quien no obstante ya venía trabajando temas álgidos de la política chilena en filmes documentales como *I love Pinochet* (2001) y *Opus Dei* (2006).¹ Esta formación como documentalista

¹ Cf. a este respecto, Mariano Veliz: “Inflexiones de lo (in)visible: la posdictadura chilena en los documentales de Marcela Said y Jean de Certeau”, en: *Dixit* 33, 2020, 26–40. Uno de los primeros ensayos académicos sobre Marcela Said, concretamente sobre *I love Pinochet*, se encuentra en un volumen editado por Janett Reinstädler y Annette Paatz. Cf. Sabine Schlickers: “Modos de apropiación de la dictadura chilena en el cine y la literatura”, en: Annette Paatz y Janett Reinstädler (ed.): *Arpillera sobre Chile. Cine, teatro y literatura antes y después de 1973*, Berlín: edition tranvía 2013, 85–98.

se reconoce ciertamente en la estética de *El verano de los peces voladores*. De este modo, su ambiente sugestivo e inquietante, así como la importancia del sonido y los elementos acústicos, le han valido la comparación con la aclamada directora argentina Lucrecia Martel.

El verano de los peces voladores está ambientado en la IX región, llamada región de la Araucanía, en el Sur de Chile, zona de fuerte arraigo mapuche y lugar de conflictos violentos entre el Estado y numerosas comunidades autóctonas desde hace años. Narra la tensión entre una familia burguesa de la capital, que llega a pasar el verano en su casa de campo, y las comunidades locales en proceso de recuperación y reivindicación de tierras. A través de los ojos de la joven protagonista Manena somos testigos de un conflicto creciente desplegado a partir de dos ejes: la cría de carpas en el lago privado de la familia, y las actividades de las grandes empresas forestales en los bosques de la zona. A medida que avanza la película, Manena se va distanciando más y más de su familia burguesa, y de las normas patriarcales y neo-coloniales que esta representa. Al hacerse amiga del joven mapuche Pedro, Manena va conociendo otra realidad social y cultural, y se ve confrontada con las violentas represiones que el aparato policíaco ejerce contra las comunidades mapuche. El enfrentamiento con las percepciones del espacio de las comunidades locales, que difiere enormemente de las de su familia, así como la experiencia de la alteridad cultural, producen en la joven santiaguina un proceso de desarrollo interior emancipatorio.² No obstante, la película nunca es explícita respecto de estos contenidos; más bien, destaca la invisibilidad del conflicto sobre el territorio y lo traduce en imágenes alusivas que hacen hincapié en lo inquietante, lo ambiguo y nebuloso (fig. 1 y 2).³

² Cf. Rosana Díaz-Zambrana: “El Bildungsroman femenino en *El verano de los peces voladores* (Marcela Said, 2013)”, en: *Comunicación y Medios* 37, 2018, 24–35.

³ Para más perspectivas cinematográficas contemporáneas sobre este conflicto, cf. Iván Pinto y Carolina Urrutia: “Wallmapu in Contemporary Chilean Cinema: Struggles over Indigenous Land”, en: *Film Quarterly* 77, 1, 2023, 56–65.



Fig. 1 Marcela Said: *El verano de los peces voladores* (2013). Manena sola en el bosque.



Fig. 2 Marcela Said: *El verano de los peces voladores* (2013). Manena, Pedro y otro amigo en el bosque.

2.

El contraste entre la identidad urbana, capitalina (o capitalista), encarnada sobre todo por los hombres de la familia, y el espacio local presentado en los personajes de la región y los paisajes verdes y lluviosos, se pone en escena desde el principio por medio de la fotografía. Así, el personaje del padre, don Francisco, junto a sus amigos o familiares, es puesto a menudo delante del paisaje que, en este sentido, parece fungir más que nada como una especie de telón de fondo y espacio de deleite estético para él. El contraste así establecido entre el paisaje como trasfondo, junto a la mirada enfocada en los personajes de la ciudad demarca dos espacios separados: el de la capital y el de la provincia, el

de lo chileno-europeo (o *huinca*, según la denominación en mapudungún) y el de lo autóctono, y también, si se quiere, el de la ‘cultura/civilización’ y el de la ‘natura/barbarie’. El doble marco de la cámara y la ventana pone de relieve la perspectiva selectiva y antropocéntrica con que los veraneantes se enfrentan al bosque. Al mismo tiempo, este encuadramiento insiste en la construcción de dicha perspectiva, y va así cuestionando su universalidad (fig. 3).



Fig. 3 Marcela Said: *El verano de los peces voladores* (2013). Manena y don Francisco en la casa de verano de la familia.

De manera que en la percepción de don Francisco y sus amigos el medio ambiente opera como lugar del deleite y del descanso, que se encuentra a su disposición: así lo indican las escenas donde los amigos se reúnen en la terraza, se bañan en el lago o festejan el cumpleaños en familia en las termas. En esta versión hegemónica, los empleados y las empleadas, lugareños mapuche, se disuelven en dicho trasfondo, pues son ellos y ellas los que invisiblemente sirven a los capitalinos preparándoles la comida, trabajando en su campo o cuidando de sus niños (fig. 4). De este modo, se hace perfectamente visible la continuidad neocolonial reflejada en los entrelazamientos que vinculan el trato del medio ambiente con las asimetrías económicas y sociales.

El deseo de dominar su entorno se hace también visible en los intentos de don Francisco de combatir la plaga de carpas en el lago ‘privado’ de la familia y de instalar una cerca para impedir a los locales transitar por ‘su propiedad’. Para exterminar a las carpas, don Francisco recurre a medios cada vez más duros, llegando incluso a obligar al joven mapuche Pedro a dinamitar el lago, lo que le causará una grave herida en la oreja. Irónicamente, si vemos en las carpas una especie invasora que altera su entorno ecológico de manera significativa,

los peces a su vez parecen fungir como metáfora de la propia familia santiaguina que los busca eliminar.⁴



Fig. 4 Marcela Said: *El verano de los peces voladores* (2013). Los visitantes de Santiago y los empleados mapuche.

Es así de observar que la ‘naturaleza’, para don Francisco y sus amigos, es algo que se posee y que se debe dominar. En este contexto, resulta significativo que, al contrario de su propia pretensión de dominio sobre el campo y el lago, el patriarca rechace la reivindicación de las tierras por parte de los activistas mapuche. Así, en una charla con sus amigos –otra vez con el paisaje de fondo– don Francisco desestima el argumento mapuche de tener derechos históricos sobre las tierras de la zona con una razón bastante rebuscada: afirma que en realidad nunca han sido dueños de la tierra, pues históricamente fueron un pueblo nómada que tan sólo transitó por la zona y nunca llegó realmente a cultivar la tierra. En la misma conversación en que expresa esta opinión, los hombres de la capital se burlan de las comunidades locales con gestos racistas, justo antes de hacer comentarios sexistas sobre la relación entre Manena y Lorca, un amigo santiaguino – donde confluyen, otra vez, el habitus patriarcal y el modo neocolonial (fig. 5).

⁴ Cf. Victoria Jara: “Latin American Women’s Ecocinema: Indigenous Nations, The Tourist Gaze, and Global Screens in *El verano de los peces voladores*”, en: J. Manuel Gómez: *Ibero-American Ecocriticism. Cultural and Social Explorations*. London: Lexington 2024, 35–54, 43.



Fig. 5 Marcela Said: *El verano de los peces voladores* (2013). Los hombres de la familia de Santiago en la terraza de su casa de verano.

3.

Hasta ahora la perspectiva hegemónica-colonial desde la cual los personajes capitalinos se relacionan con el entorno, representada principalmente por el padre de la familia, se ha evidenciado en los diálogos y en la puesta en escena. Sin embargo, la película no se agota ahí, pues va introduciendo elementos filícos que cuestionan e incomodan esta visión binaria, no solo a nivel de la trama, sino sobre todo respecto de los medios estéticos. Ahora bien, para entender en qué medida opera esto, hay que considerar lo que destaca Victoria Jara, cuando advierte que Marcela Said no se adentra en la cultura, historia y cosmogonía mapuche para plantear desde ellas una visión explícitamente indígena del territorio, el suelo y lo no-humano.⁵ La propuesta de Said apunta más bien hacia lo inconmensurable de las dos perspectivas culturales, y destaca la invisibilidad de la visión mapuche en el espacio público chileno. Tal como lo comenta la directora ella misma:

No era el conflicto mapuche por sí mismo lo que me interesaba representar, sino más bien su invisibilidad, su negación por las autoridades y la indiferencia de la mayoría de la población. Esta dirección ofrecía una perspectiva desafiante para la puesta en escena, ya que podía retratar las condiciones de vida de los mapuches

⁵ “This narrative choice allows Said to engage in the debate but not impose her voice over the Indigenous one.” Victoria Jara: “Indigenous Nations, The Tourist Gaze, and Global Screens in *El verano de los peces voladores*”, 47. Cf. también Rosana Díaz-Zambrana: “El Bildungsroman femenino en *El verano de los peces voladores*”, 27.

sólo a través de una vista desde afuera hacia adentro, enfocando lo que hay dentro de esta propiedad protegida.⁶

Así, la visión monológica-centralista se va desestabilizando a través de alusiones simbólicas, imágenes fragmentarias, sonidos inquietantes y diálogos inentendibles en mapudungun, entre otras cosas. El llamado ‘conflicto mapuche’ se despliega como trasfondo de la película, en las imágenes de enfrentamientos violentos entre la policía y los jóvenes locales, y en las escenas de transportes forestales clandestinos escoltados por las autoridades regionales, produciendo en el espectador incertidumbre y una atmósfera de amenaza que nunca se llega a resolver (fig. 6). Es a través de la subjetividad de Manena que percibimos la tensión creciente entre los terratenientes modernos y las comunidades locales, y que culmina con la muerte de Pedro, con quien Manena había establecido una frágil amistad. El proceso de emancipación de Manena no solo implica el alejamiento de las estructuras autoritarias y patriarcales de su familia, sino también un cuestionamiento de unas estructuras sociales y económicas injustas, y de la visión hegemónica y controladora del entorno natural.



Fig. 6 Marcela Said: *El verano de los peces voladores* (2013). La policía detiene a jóvenes mapuche.

En este contexto, el medio ambiente desempeña un papel central en la película. Como destaca Pilar Rodrigo en su reseña del filme:

El preciosismo con que la directora trabaja la imagen de la naturaleza viva es quizás [la] forma de representar el respeto por la naturaleza y la vida en contraposición con las decisiones más occidentales de modificar tierra y paisaje. No es

⁶ Marcela Said en el Presskit de *El Verano de los peces voladores*, 6 [online: <https://issuu.com/pablorellana/docs/memoria1>, 30/04/2024].

necesario, por tanto, realizar una apología del Pueblo Mapuche, ya que son las mismas acciones y contradicciones las que muestran la complejidad del conflicto y los desniveles de poder que allí existen.⁷

Esta reflexión se ve reafirmada en el hecho de que el fotógrafo audiovisual peruano, Intio Briones, ganara el Premio Pedro Sienna al mejor trabajo de cámara por esta película. Por su parte, Marcela Said comenta sobre el cuidado con que escogieron los lugares de rodaje: “Hicimos un verdadero casting de árboles antes filmar. Caminamos más de una vez en medio de los bosques buscando los mejores ángulos.”⁸ La palabra “casting”, usada aquí en referencia a la elección de los árboles, afirma el protagonismo que ejercen el bosque, el campo y el lago (fig. 7).



Fig. 7 Marcela Said: *El verano de los peces voladores* (2013). El bosque y el medioambiente como protagonistas.

Para terminar, quisiéramos detenernos brevemente en el papel del sonido que me parece especialmente sugestivo a la hora de analizar cómo el filme busca romper con el régimen visual hegemónico, patriarcal y colonialista. El sonido opera en diferentes niveles. Por un lado, produce una atmósfera tensa gracias a, entre otras cosas, una música sombría e inquietante; muchas veces también el sonido anticipa el desarrollo de un conflicto incluso antes de la imagen visual

⁷ Pilar Gil Rodrigo: “*El verano de los peces voladores* (Marcela Said)”, en: *El agente. Crítica de cine*, 28.8.2014 [online: <https://elagentecine.wordpress.com/2014/08/28/el-verano-de-los-peces-voladores-marcela-said-2013/>, 30/4/2024].

⁸ Tatiana Oliveros y Marco Fajardo: “*El verano de los peces voladores*, la metáfora de un país en tensión”, en: *El mostrador*, 14.8.2014 [online: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2014/08/14/el-verano-de-los-peces-voladores-la-metafora-de-un-pais-en-tension/>, 30/4/2024].

misma (como, por ejemplo, con los sonidos de pájaros o perros fuera del campo visual). Por otro lado, en algunas secuencias, es justamente lo que no se escucha lo que produce la inquietud: así pasa, por ejemplo, con las conversaciones en mapudungun que Manena (y, supuestamente, la mayoría de los espectadores) no comprende, o también en la escena de la muerte de Pedro, en la cual el diálogo entre los policías queda inentendible, elemento que también denuncia la falta de transparencia en el trato de los activistas mapuche por parte de las autoridades.⁹ Además de esto, el sonido trabaja de manera performativa en contra de la separación visual entre sujeto y objeto, entre el individuo humano y su entorno, ya que entra de manera somática en la percepción física del espectador. En este contexto, es interesante lo señalado por el filósofo francés Gilles Clément cuando observa que la palabra ‘medio ambiente’ en castellano sugiere un estado de inmersión que “nos solidariza con nuestro entorno”, ya que piensa al ser humano integrado en el ecosistema planetario, mientras que la idea de un ‘environnement’, en francés, o ‘environment’ en inglés, destaca más bien la distancia con todo lo que nos rodea.¹⁰ Si el régimen visual establece fronteras y oposiciones –muy visible en la película en las oposiciones entre lo claro y lo oscuro, y entre lo interior y lo exterior–, lo acústico traspasa estas fronteras por medio de las ondas sonoras, creando así una sensación de inmersión y límites inciertos.

4.

Concluyendo, quisiéramos señalar que el medio ambiente en *El verano de los peces voladores* desempeña un papel central y plurivalente. Como territorio es un espacio de diferencias y motivo de disputas políticas, económicas, cultural-históricas, y, ciertamente, contemporáneas. En este sentido, el territorio adquiere una función metonímica ya que “el espacio destaca las valoraciones en relación a la tierra, los recursos y la solidaridad comunitaria que separan a los grupos humanos y sus motivaciones.”¹¹ Como lugar simbólico refleja los estados psíquicos, el desarrollo interior de la joven Manena y su proceso de emancipación de las normas patriarcales y colonialistas que confluyen en la visión

⁹ Cf. también Rosana Díaz-Zambrana: “El Bildungsroman femenino en *El verano de los peces voladores*”, 29s.

¹⁰ Cf. Gilles Clément: *Gärten, Landschaft und das Genie der Natur. Vom ökologischen Denken. Aus dem Französischen von Brita Reimers*. Berlin: Matthes & Seitz 2016, 11 [Traducción mía].

¹¹ Rosana Díaz-Zambrana: “El Bildungsroman femenino en *El verano de los peces voladores*”, 28.

hegemónica representada por el padre de la familia. Como ente vivo y autónomo, finalmente, encarnado en los bosques, el lago y el campo, en los animales y las plantas, el medio ambiente ejerce un protagonismo propio, destacado no solo por la fotografía, sino sobre todo por el sonido que subvierte la oposición binaria entre los espectadores y la imagen, invitándonos a prestar atención a los detalles y sensibilizarnos sobre los matices finos y las diferencias sutiles.

Filmografía

El verano de los peces voladores. Dir.: Marcela Said. Chile y Francia 2013.

Bibliografía

Clément, Gilles: *Gärten, Landschaft und das Genie der Natur. Vom ökologischen Denken*. Aus dem Französischen von Brita Reimers. Berlin: Matthes & Seitz 2016.

Díaz-Zambrana, Rosana: “El Bildungsroman femenino en *El verano de los peces voladores* (Marcela Said, 2013)”, en: *Comunicación y Medios* 37, 2018, 24–35.

Gil Rodrigo, Pilar: “*El verano de los peces voladores* (Marcela Said)”, en: *El agente. Crítica de cine*, 28.8.2014 [online: <https://elagentecine.wordpress.com/2014/08/28/el-verano-de-los-peces-voladores-marcela-said-2013/>, 30/04/2024].

Jara, Victoria: “Latin American Women’s Ecocinema: Indigenous Nations, The Tourist Gaze, and Global Screens in *El verano de los peces voladores*”, en: J. Manuel Gómez: *Ibero-American Ecocriticism. Cultural and Social Explorations*. London: Lexington 2024, 35–54.

Oliveros; Tatiana y Marco Fajardo: “*El verano de los peces veladores*, la metáfora de un país en tensión”, en: *El mostrador*, 14.8.2014 [online: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2014/08/14/el-verano-de-los-peces-vo-ladores-la-metafora-de-un-pais-en-tension/>, 30/04/2024].

Pinto, Iván y Carolina Urrutia: “Wallmapu in Contemporary Chilean Cinema: Struggles over Indigenous Land”, en: *Film Quarterly* 77, 1, 2023, 56–65.

Presskit de *El Verano de los peces voladores* [online: <https://issuu.com/pabloo-rellana/docs/memoria1>, 30/04/2024].

Schlickers, Sabine: “Modos de apropiación de la dictadura chilena en el cine y la literatura”, en: Annette Paatz y Janett Reinstädler (ed.): *Arpillera sobre Chile. Cine, teatro y literatura antes y después de 1973*, Berlin: edition tranvía 2013, 85–98.

Veliz, Mariano: “Inflexiones de lo (in)visible: la posdictadura chilena en los documentales de Marcela Said y Jean de Certeau”, en: *Dixit* 33, 2020, 26–40.

SUSANNE KLEINERT
Erlangen

Im Nachgang zu einem Gespräch mit Janett Reinstädler: Über Alba de Céspedes

In den folgenden Zeilen kann ich nicht auf eine direkte Forschungszusammenarbeit mit Janett Reinstädler zurückgreifen, obwohl wir gemeinsame Interessen an Themen wie der Verarbeitung historischer Traumata und an Genderfragen hatten. Aber als sie an die Universität des Saarlandes berufen wurde, lag meine Beschäftigung mit Lateinamerika schon länger zurück, da mein einjähriger Aufenthalt in Italien als Feodor-Lynen-Stipendiatin der Alexander von Humboldt Stiftung meine frühere Faszination für die lateinamerikanische Literatur zugunsten der italienischen schon in den 1990er Jahren weitgehend zurückgedrängt hatte. Unsere Zusammenarbeit lag eher im Austausch über die Lehre zu Lateinamerika, was mir die Gelegenheit gab, sie einmal in ihrem Hauptseminar zu vertreten und dabei Werke neuer chilenischer Autorinnen kennenzulernen. Und bei manchen Anregungen dauert es etwas, bis sie produktiv werden, wie im folgenden Fall.

Eines Tages, wahrscheinlich in einem der letzten Jahre vor meiner Pensionierung 2017, fragte mich Janett Reinstädler bei einer kurzen Unterhaltung, ob ich eine italo-kubanische Autorin kenne, deren Vorfahren in der kubanischen Geschichte eine wichtige Rolle spielten, und eines ihrer Werke gelesen habe. Uns beiden fiel gerade ihr Name nicht ein, aber ich wusste, wen sie meinte, doch hatte ich keines ihrer Werke gelesen. Unser Gespräch hatte zunächst keine Folgen. Aber vielleicht hatte es doch bei mir einen unbewussten Anreiz hinterlassen, dieser Frage einmal nachzugehen. Jahre später habe ich jedenfalls angefangen, Werke dieser Autorin zu lesen.

Alba de Céspedes (1911–1997) war die Enkelin des antikolonialistischen, als “padre de la patria” bezeichneten Freiheitskämpfers und ersten, im Untergrund gewählten Präsidenten der kubanischen Republik, Carlos Manuel de Céspedes y López del Castillo (1819-1874). Sie war die Tochter des kubanischen Diplomaten und zeitweiligen kubanischen Präsidenten Carlos Manuel de Céspedes y Quesada (1871-1939) und der Römerin Laura Bertini Alessandrini. Durch ihren Vater war Alba de Céspedes Kubanerin und erhielt durch ihre erste frühe Heirat die italienische Staatsbürgerschaft. Sie schrieb die meisten ihrer Werke auf Italienisch, in ihren späteren Jahren verfasste sie aber auch den Lyrikband

Chansons des filles de mai (1968) und den Roman *Sans autre lieu que la nuit* (1973) in französischer Sprache; in den 1960er Jahren zog sie nach Paris. Alba de Céspedes war eine vielseitige Schriftstellerin, die vor allem für ihre Erzählungen und Romane bekannt ist, die in mehrere Sprachen übersetzt wurden. Außerdem schrieb sie Lyrik, Theaterstücke und Drehbücher. Unter anderem verfasste sie das Drehbuch zur Verfilmung ihres Romans *Nessuno torna indietro* und arbeitete mit dem Regisseur Michelangelo Antonioni zusammen. Zudem war de Céspedes als Journalistin tätig und gab von 1944 bis 1948 die bedeutende Kulturzeitschrift der Nachkriegszeit, *Mercurio*, heraus. Bekannt wurde sie durch ihren 1938 veröffentlichten Roman *Nessuno torna indietro*, der aufgrund seines nicht der faschistischen Norm entsprechenden Frauenbildes von Mussolinis Regime zensiert werden sollte; der Mondadori-Verlag erreichte jedoch die Aufhebung der Zensur. Alba de Céspedes, die aufgrund ihrer Familiengeschichte in einem freiheitlichen, progressiven Sinn aufgewachsen war, bekam wegen ihrer antifaschistischen Haltung schon früh Schwierigkeiten mit der faschistischen Obrigkeit. Mit ihrem zweiten Mann, dem italienischen Diplomaten Franco Bounous (1907-1987), gelang es ihr, während der Besetzung Italiens durch deutsche Truppen im 2. Weltkrieg die feindlichen Linien zu durchqueren und sich nach Süditalien durchzuschlagen. Sie wurde unter dem Decknamen Clorinda eine wichtige Stimme der antifaschistischen Widerstandsbewegung im Radio Bari.¹

Ihr folgender, 1949 erschienener Roman *Dalla parte di lei* (deutsche Übersetzung: *Aus ihrer Sicht*, 2023),² an dem sie mehrere Jahre nach Kriegsende arbeitete, spiegelt die Schwierigkeiten, denen Frauen in ihren üblichen sozialen Rollen, aber auch in der Widerstandsbewegung begegnen konnten: Die Protagonistin des Romans Alessandra möchte selbst Partisanin werden, doch ihr im Widerstand aktiver Mann kann sich nicht von seinem antiquierten Frauenbild lösen, das Frauen eine derart gefährliche Rolle verbat. Alessandra wird gegen seinen Willen zur Partisanin und muss nach der Befreiung erkennen, dass ihre politischen Vorstellungen nicht realisiert werden. Sie empfindet das politische Verhalten der früheren Freiheitskämpfer als konformistisch und verzweifelt an der fehlenden Kommunikation mit ihrem Mann, der für seine vorgesehene Karriere als Staatssekretär nun gerne eine repräsentative Frau an seiner Seite hätte.

¹ Cf. den kurzen Artikel zu Alba de Céspedes in *Fuori dagli schemi: vite da romanzo di grandi scrittrici*, hg. v. Biblioteca comunale di Castel Maggiore, 8 marzo 2012 [online: https://www.comune.castel-maggiore.bo.it/upload/castelmaggiore_ecm10/gestionedocumentale/fuori%20dagli%20schemi_784_2400.pdf, 29/03/2024] und ausführlicher: Marina Zancan: “Introduzione e cronologia”, in: Alba de Céspedes: *Romanzi*, ed. Marina Zancan, Milano: Mondadori 2011, IX–CXLIX.

² Alba de Céspedes: *Dalla parte di lei*, in: Dies: *Romanzi*, Milano: Mondadori 2011, 305–834.

Schließlich erschießt sie ihn in einer Übersprunghandlung. Der Roman endet damit, dass sie sich vor Gericht aus dem Diskurs ausgeschlossen fühlt und nur im nachträglichen Schreiben ihre Gewalttat motivieren kann.

In ihrem Nachwort zur Neuauflage des Romans von 1994 verknüpft die Autorin ihre Enttäuschung über die italienische Nachkriegszeit mit einer politischen Positionierung zum Kuba Fidel Castros: Italien sei nach 1945 zu einem Protektorat der USA geworden, in dem die Ziele der Widerstandsbewegung korrumpiert wurden, Freiheit sei jedoch – wie ihr Vater sie gelehrt habe – nicht ohne nationale Unabhängigkeit erreichbar. Sie geht in ihrer Argumentation sogar dazu über, anhand der Geschichte Kubas die nationale Unabhängigkeit höher zu bewerten als die Freiheit der italienischen Nachkriegszeit, „auf das Niveau einer Supermarktfiliale“³ herabzusinken. Wie auch bei anderen Diplomatenkindern, z.B. bei Carlos Fuentes, erscheint das Heimatland bei Alba de Céspedes als narrativ vorgeprägt, als Heldenepos, wie sie am Anfang ihres unvollendeten Spätwerkes *Con grande amore* (2011) erklärt.⁴ In der Kritik an US-amerikanischer Machtpolitik begegnen sich ihre Verurteilung der Wirtschaftsblockade gegenüber Kuba und ihre Enttäuschung über die Entwicklung des Italiens der Nachkriegszeit.

Das Ideal der Unabhängigkeit, das ihr durch die Erzählungen der Familiengeschichte vermittelt wurde, mag auch ihre feministische Kritik an festgefühten Geschlechterrollen beeinflusst haben. Aufgrund des Erfolgs von *Dalla parte di lei* und ihrer gleichnamigen Kolumne in der Zeitschrift *Época* erhielt Alba de Céspedes viele Zuschriften von Leserinnen. Diese inspirierten sie dazu, in ihrem Roman *Quaderno proibito* (1952)⁵ den Fokus auf die Lebenssituation von Familienfrauen in der italienischen Nachkriegszeit zu legen. Die Berufstätigkeit der Protagonistin Valeria als Büroangestellte wird hier nicht als befreiende Tätigkeit, sondern schlicht als ökonomisch notwendiger Beitrag zum Familieneinkommen dargestellt. Eine winzige Handlung, der Kauf eines Heftes, in dem die Protagonistin beginnt, ein Tagebuch zu führen, bewirkt, dass sie sich der Unfreiheit ihres Alltags bewusst wird. Das Schreiben erscheint als

³ Alba de Céspedes: „Vorwort zur Neuauflage von 1994“, in: Dies.: *Aus ihrer Sicht*, aus dem Italienischen übersetzt von Karin Krieger, mit einem Nachwort von Barbara Vinken, Berlin: Insel Verlag 2023, 624.

⁴ Cf. Alba de Céspedes: *Con grande amore*, in: Dies.: *Romanzi*, Milano: Mondadori 2011, 1475–1604, hier: 1477. *Con grande amore* besteht aus autobiographischen Notizen und Erinnerungen an ihre Reisen nach Kuba, die einen Zeitraum mehrerer Jahrzehnte abdecken. Wegen ihrer bedrückenden Erinnerungen an die Batista-Diktatur stand sie der kubanischen Revolution positiv gegenüber, trotz der Enteignung der Güter ihrer Familie.

⁵ Alba de Céspedes: *Quaderno proibito*, in: Dies.: *Romanzi*, Milano: Mondadori 2011, 835–1085.

Eroberung eines Freiraumes, der allerdings insofern prekär wird, als er ihr bisheriges Leben in Frage stellt. Die familiären Rollenzwänge schließen sie am Ende von neuem ein und sie beschließt, das Schreiben aufzugeben und ihr Tagebuch zu verbrennen. An diesem Roman, den man auch als eine soziale Studie lesen kann, ist vor allem das Thema der Ambivalenz des Schreibens interessant, das zwischen der Gewinnung persönlicher Autonomie und der Gefährdung sozialer Normen und Sicherheiten oszilliert. In meinem Aufsatz “Die Ambivalenz des Schreibens als Romanthema italienischer Autorinnen des 20. Jahrhunderts”⁶ habe ich nach einem kurzen Ausflug in die Literaturgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Grazia Deledda, Sibilla Aleramo), die Werke *Quaderno proibito* von Alba de Céspedes, *Menzogna e sortilegio* von Elsa Morante und *Avanti, parla* von Lidia Ravera im Hinblick auf die Schreibthematik analysiert. Das Schreiben erscheint dabei als eine transgressive Kraft, die zwar die innere und äußere Anpassung und Unfreiheit sprengt, aber auch mit Illusionen einhergeht und sowohl die psychische als auch die soziale Situation gefährden kann.

Zur kubanischen Thematik in Alba de Céspedes’ Werken möchte ich Janett Reinstädler auf die spanische Version von *Con grande amore* mit dem Titel *Con gran amor* (La Habana 2011) hinweisen, in der die Autorin ihrer Familiengeschichte im Zusammenhang mit der kubanischen Geschichte nachgeht. Ebenso empfehle ich den Band *Alba de Céspedes en Cuba: itinerarios de la memoria narrada* (Leiden 2021) von Iledys González. Ich hoffe, mich mit diesen Zeilen für ihre damalige Nachfrage zu Alba de Céspedes revanchiert zu haben.

Bibliografie

Biblioteca comunale di Castel Maggiore (ed): *Fuori dagli schemi: vite da romanzo di grandi scrittrici*, Castel Maggiore: 08.03.2012 [online: https://www.comune.castel-maggiore.bo.it/upload/castelmaggiore_ecm10/gestione/documentale/fuori%20dagli%20schemi_784_2400.pdf, 29/03/2024].

De Céspedes, Alba: *Con gran amor*, La Habana: Unión 2011.

De Céspedes, Alba: *Con grande amore*, in: Dies.: *Romanzi*, ed. Marina Zancan, Milano: Mondadori 2011, 1475–1604.

⁶ *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte – Cahiers d’Histoire des Littératures romanes* 46, 3–4, 2022, 403–415.

- De Céspedes, Alba: *Dalla parte di lei*, in: Dies: *Romanzi*, ed. Marina Zancan, Milano: Mondadori 2011, 305–834.
- De Céspedes, Alba: *Quaderno proibito*, in: Dies.: *Romanzi*, ed. Marina Zancan, Milano: Mondadori 2011, 835–1085.
- De Céspedes, Alba: “Vorwort zur Neuauflage von 1994”, in: Dies.: *Aus ihrer Sicht*, aus dem Italienischen übersetzt von Karin Krieger, mit einem Nachwort von Barbara Vinken, Berlin: Insel Verlag 2023, 624.
- González, Iledys: *Alba de Céspedes en Cuba: itinerarios de la memoria narrada*, Leiden: Almenara 2021.
- Kleinert, Susanne: “Die Ambivalenz des Schreibens als Romanthema italienischer Autorinnen des 20. Jahrhunderts”, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte – Cahiers d’Histoire des Littératures romanes* 46, 3–4, 2022, 403–415.
- Zancan, Marina: “Introduzione e cronologia”, in: Alba de Céspedes: *Romanzi*, ed. Marina Zancan, Milano: Mondadori 2011, IX–CXLIX.

ANNETTE PAATZ
Göttingen

Zurück in die 90er (mit Rosa Montero)

Liebe Janett,

zu Deinem runden Geburtstag ein kleiner Blick zurück auf unsere vielleicht weniger gemeinsame, aber doch 'synchrone' romanistische Laufbahn, in der Du für mich eine beständige Bezugsperson warst und bist – dafür, antes que nada, un millón de gracias!

Unser gemeinsamer Ausgangspunkt ist das Studium (wenn auch etwas zeitversetzt) in Göttingen, bei Manfred Engelbert und Karl-Wilhelm Kreis, zu einem Zeitpunkt, als die spanische Literatur und die Hispanistik wegen der gesellschaftlichen Veränderungen nach Ende der Franco-Diktatur zu einer bisher nicht gekannten Konjunktur gelangten. In Göttingen gab es in den 1990er Jahren eine Reihe von Dissertationen zur spanischen Gegenwartsliteratur aus der Perspektive der Geschlechterforschung, darunter Deine und meine. Das war damals alles andere als selbstverständlich, und ebenso innovativ war das Münchner Graduiertenkolleg "Geschlechterdifferenz & Literatur", in das Du mit Deinem Promotionsprojekt zur erotischen Literatur in Spanien aufgenommen wurdest.

Der Text, den ich hier in Erinnerung rufen möchte, passt in die Zeit der 1980er und 1990er Jahre und steht gemeinsam mit seiner Autorin emblematisch für die große kulturelle Umwälzung des postfranquistischen Spanien, aber auch für eine große Beständigkeit; ich finde, *Te trataré como una reina* von Rosa Montero ist wie ein Rotwein, der mit den Jahren immer besser wird. Mein persönliches Exemplar ist von April 1984, "sexta edición, 50.000 ejemplares vendidos".

Andrea Rössler, eine weitere Göttinger Mitstreiterin, nennt den Roman "ein groteskes, die Realität verfremdendes Melodrama"¹ und verweist auf den "compromiso feminista" seiner Autorin: "Rosa Montero führt hier einen gesellschaftlichen Mikrokosmos vor, in dem das Zusammenleben der Figuren nicht nur von unaufhebbarer Einsamkeit, Perspektivlosigkeit und unerfüllten Liebessehnsüchten geprägt ist, sondern auch von männlich dominierten Herr-

¹ Andrea Rössler: "Rosa Montero: Weibliche Literatur als Korrektiv der patriarchalischen Gesellschaft", in: Dieter Ingenschay und Hans-Jörg Neuschäfer (ed.): *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975*, Berlin: edition tranvía 1991, 126–132, 128.

schaftsverhältnissen, die sich sowohl auf die alltägliche als auch auf die künstlerische Kommunikation erstrecken.”² Und Karl-Wilhelm Kreis konstatiert, dass die “Psychostruktur der [...] weiblichen Charaktere [...] als Resultat ihrer Sozialisation im Franquismus”³ zu sehen seien. Diese beiden ‘Göttinger Referenzen’ wurden in zwei Sammelbänden aus Walter Freys Berliner Verlag veröffentlicht – *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975* und *Nicht Muse, nicht Heldin. Schriftstellerinnen in Spanien seit 1975* – und so sind auch sie zwei Wegmarken (oder drei, gemeinsam mit der ebenfalls von Walter Frey herausgegebenen Zeitschrift *Tranvia*) der Spanien-Welle der 1990er Jahre, Fixpunkte einer hispanistischen Sozialisierung mit Berührungspunkten zu Janett Reinstädlers akademischer Biographie: *Aufbrüche*, hervorgegangen aus einer Sektion des Göttinger Hispanistentags von 1991 mit Blick auf die Frankfurter Buchmesse, wo Spanien 1991 erstmals Gastland war, wurde von ihrem langjährigen Chef und Wegbegleiter Dieter Ingenschay und Hans-Jörg Neuschäfer, ihrem Vorgänger in Saarbrücken, gemeinsam herausgegeben.

Doch zurück zu *Te trataré como a una reina*: Was den Roman so faszinierend macht, ist die gelungene Mischung aus Pseudo-Dokumentation, Populärkultur und Gesellschaftschronik, mit der Rosa Montero postmoderne Gestaltungselemente vorwegnimmt und sich gleichzeitig mit der Situierung ihrer Handlung in Madrid der sozialen Realität in Spanien widmet. So eruiert sie – im Gegensatz zur weitverbreiteten Vorliebe postfranquistischer Literatur für internationale Szenarien – die Befindlichkeit dieser im Umbruch begriffenen Gesellschaft und dies im Geist der *movida* witzig, ironisch, und zugleich mit unglaublich einfühlsamer Sensibilität. Die Kritik am Patriarchat wird durch die Nachtclubsängerin Bella verkörpert, die einen abtrünnigen Liebhaber kurzerhand aus dem Fenster wirft und damit nicht nur ihre eigene Enttäuschung, sondern auch die Unterdrückung von dessen lediger Schwester Antonia rächt.

Rosa Montero gestaltet in Antonia eine der anrührendsten *solteronas* der spanischen Literaturgeschichte. Die Figur wird zu Beginn des Romans eingeführt, indem sie ihre Schatzkiste mit den “Reliquien” ihrer Männerbekanntschaften inspiziert und damit das gesamte Universum einer unter der franquistischen Weiblichkeitsideologie sozialisierten Mittvierzigerin umreißt:

En el dormitorio ya no daba el sol, pero el calor era igualmente insoportable, un calor de último piso, de techo abrasado y casa vieja. Antonia abrió la ventana de

² Ibid., 131.

³ Karl-Wilhelm Kreis: “Die Generation der Verlorenen. Zur Psychopathologie der Geschlechterbeziehungen im Erzählwerk Rosa Monteros”, in: Christine Bierbach und Andrea Rössler (ed.): *Nicht Muse, nicht Heldin. Schriftstellerinnen in Spanien seit 1975*, Berlin: edition tranvia 1992, 191–204, 199.

par en par y se dejó caer en la descolorida butaca de la coqueta. Reflexionó durante un buen rato sobre qué cajón sacar. Al fin se decidió por el de arriba, el más reciente, aquel que contenía los tesoros de los últimos cinco años. Apartó con sumo cuidado el juego de tocador, un regalo de su abuela cuya función no había pasado nunca de la dudosamente decorativa. Luego sacó el cajón entero y se lo colocó con dulzura en el regazo.

—Ay... —suspiró, embelesada ante el esplendor de sus reliquias, sin saber cuál escoger primero.

Las sobó, las acarició, las recontó, y al cabo se decidió por el puro. Era una colilla de habano de generosas proporciones, atada con bramante rojo a una etiqueta: “Rafael, 7 de febrero de 1978.” El cigarro crujía, estaba reseco y deshojado, como si fuera de papel. Antonia se chupó el dedo índice y procuró pegar las hojas exteriores en su sitio. Se le ocurrió que su saliva se mezclaba así con la de Rafael, con la huella ahora seca de sus labios, y tal pensamiento le provocó una sofoquina y un mareo como de dentro, como en las tripas. Qué dos años aquellos, la etapa rafaelista, cuando ella aguardaba cada día el ruido de las llaves del vecino. Entonces corría cautelosamente a la mirilla para capturar así un instante de su perfil o la golosa envergadura de sus hombros. Verle le veía lo que se dice mal, porque la mirilla era muy turbia. Por eso en ocasiones esperaba durante horas al otro lado de la puerta, en el pasillo, provista de algún camuflaje razonable (la bolsa de la compra, el abrigo, el misal, el monedero), hasta escuchar sus pasos; entonces se precipitaba al descansillo, aturullada, fingiendo una sorpresa desmedida al encontrarle, e intercambiaba con él breves disquisiciones sobre el tiempo, tema este que Antonia sacaba con tanto empeño y que exponía con tanto ardor que el buen hombre debió acabar creyendo que su vecina poseía una intensa vocación meteorológica.

—¿Tiene usted tierras? —preguntó Rafael un día.

—¿Yo? No, no. Mi familia tenía, pero ahora ya no... ¿Por qué?

—No, por nada, disculpe usted, pero es que se preocupa tanto cuando llueve y cuando no llueve, que me creí que sería cosa de la siembra, ya me entiende...

El puro, este cabo de habano mordisqueado, era el trofeo de una jornada cumbre, de aquel día en que Rafael entró en su casa. Se había roto una cañería, la llave de paso parecía haberse soldado con su rosca y la cocina se inundaba por momentos. La magnitud de la catástrofe exigía medidas de emergencia y Antonia llamó al vecino en su socorro. Rafael acudió al instante con una galanura que hubiera bastado para derretir corazones más curtidos que el de ella, y bajo su fuerte mano (ay) la llave de paso cedió con docilidad de mantequilla.

—Es que una casa necesita tanto de la mano de un hombre, si usted supiera... — coqueteó Antonia púdicamente.

—Sí, señora. Y en la casa de un hombre solo se necesita la mano de una esposa. Dios sabía lo que hacía cuando le sacó la costilla a Adán —contestó Rafael.

Visto lo cual, Antonia le invitó a un café; y aunque estaba turbada por la irrupción de un varón en sus territorios de soltera, se admiró de lo fácil que había sido todo y lamentó que el maldito grifo no hubiera reventado meses antes.

De aquella breve pero intensa experiencia Antonia extrajo conclusiones importantes, a saber: Que a Rafael le gustaba fumar puros. Que era aún más guapo visto de frente que en sus fugitivos escorzos de escalera. Que el pobre era viudo y carecía del apoyo de sus hijos. Que era un hombre bueno, solo y desgraciado. Que ella podría hacerle muy feliz y rodearle del cariño que nadie le había dado. Y, sobre todo, que sin duda él también la quería a pesar de su timidez y su silencio.

Dos meses después de aquel apresurado café, el vecino se mudó de casa sin decir nada, y Antonia dedujo que no fue capaz de despedirse por miedo a mostrar sus emociones.

—Son tan raros, los hombres...

Así se iban de su vida: desaparecían, se perdían en la inmensidad del mundo. Los hombres tenían mucha movilidad. Ella era como un faro, un faro agarrado a una roca, y veía pasar a los hombres, como las olas, siempre hacia alguna parte, siempre yéndose. Como se fue también Tomás. Antonia sacó la siguiente reliquia del cajón, la polvera de latón dorado: “Tomás, 27 de agosto de 1979”, decía la etiqueta. Fue un regalo, un verdadero regalo. Se la dio Tomás un día, envuelta en papel de seda blanco. Tomás era un compañero de trabajo de su hermano, y ella le estuvo lavando la ropa durante meses, hasta que un día llegó la novia del pueblo y se casó.

—Así es la vida.

Puso la polvera sobre la cómoda, junto al puro. En el cajón quedaban aún muchos fetiches, todos con sus bramantes de colores, todos debidamente rotulados. Un recibo de gas del vecino (“Rafael, 2 de marzo de 1977”) que ella escamoteó hábilmente del chiscón del portero; recetas de su médico de la Seguridad Social (“Doctor Gómez, 12 de junio de 1979”), que era el hombre más hombre que ella había conocido, con su bata blanca y sus manos frías y ese modo de mirar de quien lo sabe todo. Cuando cogió una cerilla de cabo aplastado (“Agapito, 30 de enero de 1982”), Antonia suspiró turbada. Perteneecía a su último amor, era una

de las cerillas con que el frutero solía escarbarse entre los dientes. Agapito, siempre tan sonriente y tan amable, acostumbraba obsequiarle con una pera de más, con un puñado de cerezas sobre el peso. Antonia guardó y etiquetó el primer melocotón que le había regalado, pero con el tiempo se agusanó y tuvo que tirarlo. Agapito era una pasión prohibida, porque el frutero estaba casadísimo. Su estado civil atribulaba a Antonia, que pensaba que enamorarse de hombres sacramentados era cosa propia de un pendón. Claro que los tiempos habían cambiado enormemente, y ahora la gente se divorciaba, y los adúlteros se retrataban en las revistas como si tal cosa. No es que Antonia estuviera de acuerdo con todo esto, pero tal trajín de valores había trastornado su concepto del pecado. Había ocasiones en las que incluso llegaba a preguntarse si no estaría comportándose como una tonta, si no se habría equivocado en ser como era, o sea, tan decente. Cuando llegaba a tales dudas, Antonia corría a confesarse. Pero la confesión no la aliviaba como antes; el mundo había cambiado tanto que ni siquiera la absolución conservaba sus poderes habituales. Y aunque Antonia procuraba no pensar en todo esto, a veces se le venían las ideas a la cabeza, como si fuera un vértigo.⁴

Diese so behutsame wie vergnügliche Bestandsaufnahme weiblicher Befindlichkeit ist ein meisterhaftes Beispiel interner Fokalisierung mit mannigfachem Konnotationspotenzial, etwa in der Andeutung erotischer Körperlichkeit (“su saliva se mezclaba”) bis zum semantischen Kollaps des Superlativs “casadísimo” und vielem mehr, das an dieser Stelle der jeweiligen Lektüreerfahrung überlassen sein darf. Und es zeigt sich, dass in Spanien etwas in Bewegung geraten war: “Rosa Montero”, so noch einmal Karl-Wilhelm Kreis, “konstatiert jedoch nicht nur die neurotische Beschädigung des weiblichen Ich, die aus der franquistischen Sozialisation resultiert, sondern deutet auch Möglichkeiten und Perspektiven ihrer Überwindung an. Dazu gehört insbesondere die – sukzessive – Abkehr von den Dogmen der Kirche, die bei den meisten ihrer Protagonistinnen durch den Einfluss der modernen Medien gefördert oder, wie bei Antonia, sogar ausgelöst wird.”⁵

Der Sehnsuchtsort in diesem Roman ist übrigens Kuba - und das assoziiert eine zweite Konstante von Janett Reinstädlers (nicht nur) wissenschaftlicher Biographie.

Im Sinne des titelgebenden Boleros wünsche ich Dir, liebe Janett, noch viele weitere erfüllte und erfolgreiche Jahre – ¡que siempre te traten como a una reina!

⁴ Rosa Montero: *Te trataré como a una reina*, Barcelona: Biblioteca Breve 1983, 16–19.

⁵ Kreis: “Die Generation der Verlorenen”, 201.

Bibliografie

- Kreis, Karl-Wilhelm: “Die Generation der Verlorenen. Zur Psychopathologie der Geschlechterbeziehungen im Erzählwerk Rosa Monteros”, in: Christine Bierbach und Andrea Rössler (ed.): *Nicht Muse, nicht Heldin. Schriftstellerinnen in Spanien seit 1975*, Berlin: edition tranvia 1992, 191–204.
- Montero, Rosa: *Te trataré como a una reina*, Barcelona: Biblioteca Breve 1983.
- Rössler, Andrea: “Rosa Montero: Weibliche Literatur als Korrektiv der patriarchalischen Gesellschaft”, in: Dieter Ingenschay und Hans-Jörg Neuschäfer (ed.): *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975*, Berlin: edition tranvia 1991, 126–132.

JANA WITTENZELLNER
Berlin

(K)Ein heikles Thema – Sexuaufklärung zwischen Politik und Museum

Für meine Doktormutter Janett Reinstädler, die mir eine Dissertation zur spanischen Sexualreformbewegung ermöglicht und mich darin uneingeschränkt unterstützt hat, und so den Boden bereitet hat, auf dem meine Arbeit als Museumskuratorin aufbaut.

Hildegart Rodríguez forderte 1931 in Spanien umfassende Sexuaufklärung von Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen und war ihrer Zeit damit weit voraus. 2023 eröffnete das Museum Europäischer Kulturen – Staatliche Museen zu Berlin eine Ausstellung zum Thema Menstruation. Knapp 100 Jahre nach Hildegart hätte das eine Selbstverständlichkeit sein können – die Reaktionen zeigen, dass dem nicht so war.

Hildegart Rodríguez war das einzige namhafte weibliche Mitglied der bürgerlichen spanischen Sexualreformbewegung, Sekretärin der 1932 gegründeten “Liga Española para la Reforma Sexual”, erklärte Sozialistin und Aufklärerin. Zwischen 1930 und 1933 veröffentlichte sie 16 Monographien sowie unzählige Aufsätze und Zeitungsartikel, Zweitaufgaben ihrer Werke erfolgten bis in die 1980er-Jahre. Ihr zentrales Anliegen war eine “Sexualreform auf sexualwissenschaftlicher Grundlage”. Damit befand sie sich im Einklang mit Zeitgenoss*innen weltweit – so zum Beispiel mit Magnus Hirschfeld, dem deutschen Pionier der Sexualwissenschaft, Mitbegründer der “Ärztlichen Gesellschaft für Sexualwissenschaft”, Organisator von mehreren wissenschaftlichen Kongressen zum Thema sowie Gründer und Leiter des Berliner Instituts für Sexualwissenschaft. Auch für Hirschfeld waren wissenschaftliche Erkenntnis und eine gerechtere Gesellschaft zwei Seiten derselben Münze: Auf die Einsicht, wie eine Sache beschaffen sei, musste zwangsläufig das Bemühen folgen, die Organisation menschlichen Zusammenlebens daran anzupassen. Reformistische Bestrebungen waren für ihn deshalb Teil jeder ernsthaft betriebenen Sexualwissenschaft. Für ihn war es kein Widerspruch, sondern folgerichtig, die “Weltliga für Sexualreform” als quasi politischen Zweig der Sexualwissenschaft ins Leben zu rufen.

Zu den Themen, die für Sexualreformer*innen in Deutschland, Spanien und anderen Ländern weltweit wichtig waren, zählten die Gleichberechtigung

der Geschlechter, freie Liebe und Ehe, Verhütung und Abtreibung, Elternschaft und Eugenik, Homosexualität und Prostitution. Als die wichtigsten Mittel, um auf diesen Gebieten Veränderungen zu erreichen, galten Einflussnahme auf die Gesetzgebung sowie vor allem Sexualaufklärung in einem umfassenden Sinne. Manche der Vorschläge, die Hildegart Rodríguez in ihrem Werk machte, wurden erst Jahrzehnte später Normalität: Sie forderte nicht nur Aufklärung an Schulen, sondern auch in Arztpraxen und Krankenhäusern, in Werkstätten und Fabriken. Filme und Radiobeiträge sollten sexualkundliches Wissen in jeden Haushalt bringen. Als wichtigstes Medium galt Hildegart das gedruckte Wort. Mit handlichen, günstigen Publikationen machte sie eine breite Leserschaft mit den sexualreformerischen Themen vertraut. Auch Magnus Hirschfeld verfasste nicht nur sexologische Studien, sondern ebenfalls Aufklärungsschriften. Sein 1919 eröffnetes Institut für Sexualwissenschaft diente einerseits Wissenschaftler*innen als Forschungsstätte und Bibliothek, andererseits einem breiten Publikum als Ort der Aufklärung: Vorträge und Filme vermittelten sexualkundliches Wissen. In Einzelberatungen und an Aufklärungsabenden konnten Ratsuchende – auch anonym – ihre Fragen loswerden. Selbst ein “sexualethnologisches Museum” mit einer eigenen Sammlung war Teil von Hirschfelds Institut.

Die sexualaufklärerischen Bemühungen gefielen nicht allen Zeitgenossen: SA-Studenten plünderten und verwüsteten das Institut für Sexualwissenschaft 1933 und raubten Forschungsmaterialien. Tausende der Bibliotheksbücher verbrannten bei der Bücherverbrennung auf dem Berliner Bebelplatz. Das Gebäude wurde im Zweiten Weltkrieg vollständig zerstört. Nach dem Tod Hirschfelds 1935 im Exil in Nizza wurde auch die “Weltliga für Sexualreform” aufgelöst – ebenso wie die spanische Sektion nach dem Tod Hildegarts.

Das bedeutete keineswegs das Ende der sexualreformerischen Ideen. Die Eugenik hatte tödliche Konsequenzen gezeitigt und verlor nach dem Zweiten Weltkrieg zunehmend an Legitimität. Andere Forderungen wurden in Deutschland, Spanien und anderen europäischen Ländern in den letzten Jahrzehnten erfüllt: Entkriminalisierung der Homosexualität, Ehe ohne Trauschein, freie Elternschaft. Dies geschah allerdings in Abhängigkeit von den politischen Systemen zu ganz unterschiedlichen Zeitpunkten: Schulen in der DDR beispielsweise unterrichteten Sexualkunde ab 1947, die BRD folgte über 20 Jahre später. Heute sind sexualkundliche Inhalte dank des Internets immer und jederzeit umfänglich verfügbar – auf Youtube, Instagram, TikTok, als Video, Podcast, Website. Ein alter Hut, könnte man meinen.

Nichtsdestotrotz gab es zum Teil heftige Reaktionen auf die Eröffnung von *Läuft. Die Ausstellung zur Menstruation* des Museums Europäischer Kulturen

(MEK) im Oktober 2023. Das MEK ist ein Museum der Alltagskultur, es sammelt materielle Kultur Europas und stellt sie aus. Es befasst sich mit Dingen des täglichen Lebens aus den letzten zweihundert bis dreihundert Jahren, die davon zeugen, wie Menschen ihren Alltag und ihre Umwelt gestalteten und mit welchem Wissen und welchen Fähigkeiten sie das taten. In diesem Gedanken lag auch der Ursprung der Ausstellung *Läuft*: Welche Dinge haben Männer und vor allem Frauen erfunden und entwickelt, um mit Menstruationsblut umzugehen? Die Antwort darauf mündete in den ersten Themenbereich der Ausstellung, in dem es um die Entwicklung und Vermarktung speziell konzipierter Menstruationsprodukte seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ging. Ein Markt dafür entstand in den 1880er-Jahren und ermöglichte Frauen, auf industriell hergestellte Menstruationsartikel zurückzugreifen und nicht unbedingt selbst erfinderisch werden zu müssen. Für fast alle heute verfügbaren Menstruationsartikel gab es bereits vor 100 Jahren Vorläufer. Selbstverständlich entwickelten sich diese weiter – in Abhängigkeit von neuen Materialien, neuen Techniken, aber auch der üblichen Unterwäsche. Diese wurde in der Oberschicht ab Mitte des 19. Jahrhunderts getragen und verbreitete sich bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein in allen Schichten. Die Ausstellung zeichnete diese parallelen, miteinander verwobenen und trotzdem keineswegs linearen Entwicklungen von Unterwäsche und Menstruationsprodukten in einem Zeitstrahl von 1880 bis heute nach.

Zugleich lässt sich der praktische Umgang mit Menstruation unmöglich trennen von den sie begleitenden Diskursen. Theorien und Ideen, die zum Teil schon vor Jahrtausenden formuliert worden waren, finden ihren Niederschlag noch heute. Ein Beispiel dafür sind die nicht aussterbenden Annahmen, was Menstruierende alles durch ihre Periode anrichten könnten. Plinius der Ältere glaubte vor 2000 Jahren, dass Stahl durch Periodenblut stumpf würde, Bienen sterben und Samen vertrocknen würden. Das „Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens“ (Berlin, 1927-1942) versammelt ähnliche Ansichten, wie sie in den letzten Jahrhunderten in unterschiedlichen deutschsprachigen Gegenden kursierten. Bis in die 1990er-Jahre ist für Deutschland nachgewiesen, dass manche Schlachtereien keine menstruierenden Frauen duldeten, aus Angst, Fleisch und Wurst könnten verderben. Zwar wurde die Idee eines solchen „Menstrualgifts“ schon in den 1950er-Jahren widerlegt, sie prägte aber trotzdem weit länger und zum Teil noch heute den Alltag von Frauen. Die Themen, die seit langem immer wieder in unterschiedliche (und oft auch widersprüchliche) Zusammenhänge mit der Periode gebracht wurden und werden, mündeten weltweit in Verhaltensregeln, was gemacht, gezeigt und gesagt werden darf, was als unschicklich, ekelhaft oder tabu und was als „normales“ Verhalten

Menstruierender gilt – und tun das noch immer. Deshalb versammelte die Ausstellung in einem zweiten Themenbereich Werbeanzeigen, Alltagsgegenstände, Fotos, Grafiken, Zeitungsartikel und Social-Media-Posts, über die sich die Diskurse auffächern ließen, die Menstruierende in Europa seit Jahrzehnten begleiten. So schuf die Ausstellung ein diskursives Panorama mit Themen wie Normalität, Leistung, Naturverbundenheit, Weiblichkeit, Stimmung und weiteren.

Auch Kunst und Popkultur trugen und tragen zur öffentlichen Verhandlung der Menstruation bei. Dementsprechend zeigte die Ausstellung einen Zusammenschnitt von Kunstwerken, Musikvideos, kurzen Sequenzen aus Filmen und Aufnahmen von Performances, die das Thema Periode ganz unterschiedlich verhandelten – mal witzig, mal ernst, mal leise, mal laut, angefangen von Judy Chicagos “Red Flag” (1971) über Filmausschnitten wie zum Beispiel aus “Sixteen Candles” (1984) oder “Caramel” (2007) bis hin zu Lucy McKenzies “Mooncup” von 2012 und Carolin Kebekus “Ode an die Periode” (2019).

Zu guter Letzt enthielt die Ausstellung grundlegende Informationen zum Zyklus und zur Menstruation: Große bunte Schaubilder, ein Interview mit einer Gynäkologin sowie museale Exponate zu widerlegten Theorien vermittelten den aktuellen Stand des Wissens. Nichts davon war strittiges Wissen, “freizügige” Abbildungen nicht vorhanden, die Informationen für alle jederzeit in Büchern und im Internet frei verfügbar. Trotzdem löste ein kurzes Werbevideo, das zur Eröffnung der Ausstellung im Oktober 2023 in Berliner Kinos und “Spätis” lief und auf den Social-Media-Kanälen des MEK veröffentlicht wurde, auf Facebook einen Shitstorm aus: Was dem Museum denn einfiel, wie tief man noch sinken könne, wie krank man sein müsse, welche Drogen wir Kuratorinnen genommen hätten, wie es angehe, dass Europa am Untergehen sei und das Museum nichts Besseres zu tun hätte, als über die Periode zu reden.

Grundsätzlich gilt natürlich, dass Fortpflanzung wie Ernährung oder Wohnen zu den großen menscheitsrelevanten Themen zählt, und die Menstruation in der menschlichen Fortpflanzung eine wichtige Rolle spielt. Das Thema sollte also in einem Museum gut aufgehoben sein. Die museale Aufbereitung des Themas in der Ausstellung *Läuft* war allerdings auch nicht der Grund für die emotionalen Reaktionen, denn die Präsentation konnten diejenigen, die sich so ereiferten, zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Videos noch nicht gesehen haben. Auch an dem, was im dem kurzen Clip gezeigt wurde, lag es vermutlich nicht: Dort sah man Exponate der Ausstellung wie Menstruationsbinden aus den 1980er-Jahren (unbenutzt), Unterwäsche vom Beginn des 20. Jahrhunderts, Zeitschriftenwerbung, ein Foto von Sportlerinnen. Was aber war dann der Grund? Wahrscheinlich lagen die Reaktionen an anderer Stelle begründet

– in der Kombination eines Ortes, der vielen Menschen nach wie vor als neutraler Ort gilt, mit einem Thema, das als politisches Thema identifiziert wird.

Mit dem Thema Menstruation berührte die Ausstellung offenbar einen gesellschaftlichen “Triggerpunkt”, wie Steffen Mau das nennt. An diesen aufgeladenen Punkten, so der Soziologe, schlugen sachliche Debatten ins Emotionale um, würden Themen als besonders konflikthaft wahrgenommen und infolgedessen besonders verbissen verhandelt. Solche Themen fänden sich in Bereichen wie Klimawandel oder Migration – und bei Geschlechterfragen. Dass ein Teil derer, die aus den Medien von der Ausstellung *Läuft* erfahren hatten, die Ausstellung als Angriff werteten, ließ sich auch an folgender Tatsache ablesen: Um der vielfältigen Realität gerecht zu werden, war in den Ausstellungstexten sowohl von “Menstruierenden” als auch von “Frauen” die Rede. Nicht alle Frauen menstruieren, zuallererst in Abhängigkeit vom Alter, dann aber auch je nach Lebenssituation oder aufgrund medizinischer Ursachen. Gerade in den letzten Jahren mehrten sich aber auch Beiträge von Menschen in den sozialen Medien, die menstruieren, sich aber nicht als Frauen definieren oder es rechtlich gesehen nicht sind. Um dem Rechnung zu tragen, nutzte die Ausstellung den Begriff “Menstruierende”, wo immer es primär um den körperlichen Vorgang ging. Von “Frauen” wurde in den Texten überall dort gesprochen, wo es um Subjektpositionen, Hierarchien in einer patriarchalen Gesellschaft, Selbstverortungen etc. ging. Denn klar ist auch, dass die allermeisten Menstruierenden Frauen sind, sich als Frauen in der Welt verorten, als Frauen behandelt werden, als Frauen politisch aktiv sind oder im Berufsleben stehen. In der Ausstellung mit beiden Begriffen zu arbeiten, bedeutete, die Gleichsetzung von Menstruierenden und Frauen aufzuheben. Diese Tatsache, die sich auch im Ankündigungsflyer in dem Begriff “Menstruierende” niederschlug, wurde offenbar als Beitrag zu einer geschlechterpolitischen Debatte gewertet und war für etliche Kommentator*innen genug Anlass, um die Ausstellung in Bausch und Bogen zu verdammten. Die ausgestellten Objekte, die behandelten Themen, die Gestaltung oder Zugänglichkeit – was die Qualität einer Ausstellung ausmacht, schien dahinter ausgelöscht zu sein. Thema und Wortwahl machten die Ausstellung offenbar zu einem konfliktträchtigen Ereignis, bei dem man sich in einem “Dafür-Lager” oder einem “Dagegen-Lager” verorten musste.

An den Konflikten rund um die Ausstellung zeigt sich, dass das Museum – bei aller Bemühung um Objektivität – ein eminent politischer Ort ist. Museen als Tempel von Kunst und Hochkultur, als Orte vermeintlich neutraler Dinge wie Dinosaurier, Dampflokomotiven oder Speere: Die politische Dimension von Sammlungen und Ausstellungen ist den meisten Besucher*innen nicht bewusst. Auch in den Museen selbst hält sich die Vorstellung, sie seien neutrale

Orte, die nur aufzeichneten, was um sie herum geschieht, an manchen Stellen hartnäckig. Doch was Museen gesammelt haben und was nicht, wie sie ihre Bestände geordnet und benannt haben, was sie wie ausgestellt haben und unter wessen Beteiligung – all das hat etwas mit Machtverhältnissen zu tun. Sichtbar wird das kaum. Die meisten Ausstellungen problematisieren ihre Hintergründe nicht, wirken tatsächlich neutral. Erst die Debatte um koloniale Sammlungen und Restititionen hat die Tatsache stärker ins Licht der Öffentlichkeit gerückt. In den Museen selbst wird die Diskussion allerdings schon länger geführt. Seit den 1990er-Jahren wurde vielfach nachgewiesen, dass die Vorstellung von musealer Neutralität zu Schiefen führt – Schiefen, die die Repräsentation von Geschlecht und Sexualität, von Klasse und Schicht, von Hautfarben und Hintergründen, von Minderheiten und Mehrheiten ebenso betreffen wie die Offenheit der Institutionen gegenüber einer diversen Gesellschaft.

Dagegen positionierten Museumstheoretiker die Idee “aktivistischer Museen”: Als solche könnten sie sich zur “Macht für das Gute” (“force for good”, Robert R. Janes/Richard Sandell) machen, sich für eine Entwicklung hin zu individuellem und gesellschaftlichem Wohlergehen einsetzen. Damit könnten sie zur Lösung drängender, die gesamte Menschheit betreffender Probleme wie Armut, Ungleichheit oder Klimawandel beitragen. Aber wo verläuft die Grenze zwischen dem Einsatz für “das Gute” und der politischen Indiennahme von Museen? Mit welcher Legitimität entscheiden Kurator*innen und Ausstellungsmacher*innen darüber, wie die drängenden Menschheitsprobleme zu lösen seien? Wenn Museen keine neutralen Orte sind, kann die Schlussfolgerung daraus nur lauten, demokratischer und inklusiver zu werden.

Für *Läuft. Die Ausstellung zur Menstruation* bedeutete das, überprüfbare Fakten zu bieten und gleichzeitig viele Stimmen einzubeziehen. Die Inhalte waren selbstverständlich gründlich recherchiert, entstammten medizinischer, historischer, kulturwissenschaftlicher Forschung, wurden von einer Sexualpädagogin überprüft. Zudem fanden im Vorfeld zahlreiche Gespräche statt – mit Vereinen und Netzwerken, mit Vertreter*innen von NGOs und aus der Politik, mit Aktivist*innen, Wissenschaftler*innen und interessierten Privatpersonen. Ihre Sicht (und Objekte) gingen in die Ausstellung ein. Zugleich öffnete diese den Raum für persönliche Erfahrungen von Besucher*innen, für Widersprüchlichkeit, für Diskussion: Den verschiedenen diskursiven Themen, über die immer auch Vorstellungen verhandelt werden, wie Menstruierende “so sind”, standen Interviews mit unterschiedlichen Frauen sowie non-binären Menstruierenden gegenüber. Nicht alle dort geschilderten Erfahrungen waren ähnlich, zum Teil widersprachen sich die Interviewten in ihren Ansichten, sie kommentierten und ergänzten die Themen der Ausstellung auf ganz eigene Weise. An etlichen Stationen konnten sich Besucher*innen persönlich einbringen: Wo

mitunter Bücher oder Videoclips die Frage recht einseitig beantworten, wie der Zyklus die Stimmung beeinflusst, konnten die Besucher*innen durch Magnete dies für sich selbst beantworten – und verdeutlichten so gleichzeitig in der Zusammenschau dessen, was andere dort hinterlassen hatten, die Vielfalt der Erfahrungen. An anderer Stelle kommentierten Besuchende mit Magneten wie “Endlich!”, “Überflüssig!”, “Super!”, “Das geht zu weit!” Zeitungsnachrichten der letzten Jahre, verorteten sich selbst politisch und kamen so mit anderen Besuchenden ins Gespräch. Als eine der wichtigsten Stationen der Ausstellung erwies sich nach der Eröffnung jedoch eine Wand mit Briefpapier und -umschlägen: Alle, die Lust hatten, konnten dort eigene Geschichten teilen. Innerhalb von Wochen hinterließen Besucher*innen tausende von Zetteln gut sichtbar auf Wandborden. Sie berichteten von ihren Erfahrungen mit Endometriose, schrieben von peinlichen, lustigen, unangenehmen oder unerwarteten Ereignissen, von ihrer ersten oder letzten Periode, der Periode der Tochter oder Schwester. Und: viele Besucher*innen berichteten über die mangelhafte Aufklärung, die sie selbst als Jugendliche erhalten hätten. Hier wie in Emails, die das MEK seit Eröffnung regelmäßig erreichten, bedankten sie sich dafür, mit der Ausstellung einen Raum vorgefunden zu haben, in dem sie sich hätten informieren können, in dem sie viel gelernt hätten, vor allem aber auch die Möglichkeit vorgefunden hätten, mit Freundinnen, Partnern, Kindern und Kindeskindern in einem angenehmen Rahmen über Menstruation zu sprechen. Ähnlich las sich das auch in anderen Beiträgen, die sich in die Debatte auf Facebook nach Veröffentlichung des Werbevideos einmischten: Neben den bösen Reaktionen gab es auch Nutzer*innen, die die Ausstellung als unbedingt notwendig vehement verteidigten: Man könne ja an den Reaktionen auf das Video sehen, wie unerlässlich es sei, dass Debatten geführt würden, wie viel Desinformation es nach wie vor gäbe, wie notwendig noch Aufklärung gebraucht würde.

Auch 100 Jahre nach Hildegart “triggern” Themen, die im weitesten Sinne sexualkundliche Inhalte berühren, die Zeitgenoss*innen. Im Gegensatz zu damals können wir jedoch heute nicht mehr glauben, dass sich politische Programme nahtlos aus wissenschaftlichen Inhalten ableiten ließen. Museen müssen daran festhalten, wissenschaftlich zu arbeiten, wissenschaftlich zutreffende und überprüfbare Inhalte heranzuziehen, zu erzeugen und zu vermitteln – ohne zu glauben, sie wären deshalb neutral oder auf der “politisch richtigen Seite”. Sie müssen Raum lassen für Widerspruch, für Debatte, für unterschiedliche Schlussfolgerungen. Hier versagte Hildegart. Zwar gab sie ihren Werken den Anschein von Wissenschaftlichkeit, zitierte namhafte Sexualforscher*innen ihrer Zeit, griff sexualwissenschaftliche Literatur auf. Faktisch jedoch hatte sie die meisten Forscher*innen, die sie anführte, nie gelesen. Sie zitierte aus zweiter Hand, so, wie es gerade um des Belegs willen passend erschien, auch wenn

sie sich damit selbst widersprach. Sie bediente die maßgeblichen Register, um ihren Schriften die notwendige Anerkennung zu verschaffen, dass sie als kundige Bildungsangebote gelten konnten. Durchdrungen hatte sie die Inhalte jedoch nicht. Sie verwendete Zitate von Wissenschaftler*innen als “Stilmittel”, um ihren politischen Zielen ein anerkanntes Fundament zu verschaffen. Das Forschen mit wissenschaftlichen Methoden, das gemeinsame Ringen um die richtigen Schlussfolgerungen waren ihr fremd. Machen wir es besser.

Bibliografie

Wittenzellner, Jana: *Zwischen Aufklärung und Propaganda. Strategische Wissenspopularisierung im Werk der spanischen Sexualreformerin Hildegart Rodríguez (1914-1933)*, Bielefeld: transcript 2017.

Wittenzellner, Jana und Franka Schneider (ed.): *Läuft. Die Ausstellung zur Menstruation. Begleitbuch* (Schriftenreihe Museum Europäischer Kulturen, Band 26), Berlin: Staatliche Museen zu Berlin 2023.

Kino, Kulinarik und immer noch *Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs*¹

Zu Deinem Geburtstag, liebe Janett, einige Bemerkungen zu einem geliebten spanischen Film, der auch schon 36 Jahre zählt, und mit dem sich auch übers gute Älterwerden nachdenken ließe. An dem Film ist eine Sache jedenfalls sicher gut gealtert: das Identifikationspotential seines Titels. Der Rand des Nervenzusammenbruchs ist bekanntlich eine Existenzregion, in der sich immer noch viele und nicht nur spanische Frauen ausführlich aufhalten (–auch wenn sich die Gründe für den Aufenthalt durchaus gewandelt haben mögen). Bleibt zu wünschen, dass diese Region ab 60 final verlassen werden darf!

Darüber hinaus setzt sich Almodóvars Klassiker in mehreren prägnanten Aspekten zu unserer geteilten Zeit an der Universität und zu uns verbindenden Interessen ins Verhältnis: Zuallererst steht Mujeres al borde de un ataque de nervios für die Liebe zum Film überhaupt, und zum spanischsprachigen insbesondere, die Du seit Berliner Tagen, und ganz besonders von Deiner Saarbrücker Stelle aus geteilt und gefördert hast. Weiterhin geht es in Mujeres al borde de un ataque de nervios um Geschlechterkonzeptionen – einer Deiner Forschungsschwerpunkte, und ein Thema, das jede und jeden immer auch in persönlichen und alltäglichen Hinsichten betrifft. Schließlich hat mit dem Essen noch eine alltägliche Praxis in dem Film einen bedeutenden Auftritt, im Zusammenhang mit der sich bei Dir vor allem jene ‘Stufe’ der Emanzipation assoziieren lässt, auf der sich das Dasein als intellektuelle Frau perfekt mit Meisterschaft auch auf kulinarischem Terrain verbinden lässt (ganz zu schweigen vom Gärtnern, Pilzexpertise, Manualidades und, para colmo, einer erheblichen Fußballkenntnis). Im spanischen Kino der achtziger Jahre ist das noch ein wenig anders...

¹ Ich danke meinen Kolleginnen Hélène Fau und Tatiana Bisanti für die romanistische Zusammenarbeit bei der Reihe über kinematographische Esskulturen im Sommer 2023 im Saarbrücker Kino 8,5, sowie meinem Kollegen Juan Pedro Rojas für die Teilhabe an seinem enormen Wissen zum spanischen Film, und für die wiederholte Zubereitung von leckerem Gazpacho in Saarbrücker Kontexten.

Einer der berühmtesten Auftritte einer Suppe im Kino findet sich in Pedro Almodóvars Kultklassiker *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. „[E]l Gazpacho más famoso, cinematográficamente hablando“² wird in einer ikonischen Szene des spanischen Films ab Minute 16:00 zubereitet und gekühlt, anschließend verköstigt und ist in der Folge ein entscheidendes narratives Agens (fast schon ein Suppensubjekt), das Handlung wie komödiantische *power* des Films vorantreibt.³ Die Gazpacho-Sequenzen sind jene Elemente des Films, die Eigenleben gewonnen haben, sie zirkulieren als separate Spots auf *youtube* und in anderen Kanälen des Internets und die kalte Suppe hat weitere Auftritte in späteren Almodóvar-Filmen sowie zahlreiche *guñños* im spanischen Kino bekommen. Dieser kulinarischen Berühmtheit zum Trotz ist *Mujeres al borde de un ataque de nervios* kein Film, der im Zelebrieren des Gastronomischen schwelgt. Die Inszenierung von Kochen und Essen zeigt sich in diesem Film vielmehr als durchaus (geschlechter)politisches, jedenfalls als widerspenstiges Moment. Am Ende hat die berühmte Suppe auch noch etwas mit einem Traum zu tun, einem erotischen zumal.⁴ *Pero vamos por partes...*

Cine de culto y culto de cine

Mujeres al borde de un ataque de nervios ist der Film, mit dem Pedro Almodóvar international zum Star geworden ist, der auf der Brücke liegt in seinem Schaffen vom Underground-Regisseur der *Movida Madrileña* zum international berühmten Inbegriff des spanischen Kinos. Der Film – Drehbuch und Regie von Almodóvar – wurde 1988 fertiggestellt und erstausgestrahlt, er war sofort ein großer Kassenerfolg, der die Einspielergebnisse gegenüber dem vorhergehenden Film von Almodóvar verfünffachte und er erhielt zahlreiche Preise.⁵ Pedro Almodóvar gehört dabei nicht zu jenen Kultregisseuren, deren Filmschaffen auf Dauer im Schatten der frühen Werke steht, mit denen sie berühmt geworden sind. Er hat in allen Dekaden seines Schaffens neue Akzente

² José Luis Sánchez Noriegas: *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*, Madrid: Alianza 2017, 122.

³ ‘Hauptsach gudd gess’ könnte man gut saarländisch vielleicht schon schlussfolgern, aber so ‘gudd’ ist diese Suppe nicht, und die (Haupt-)Sache nicht so einfach.

⁴ Zwei weitere Forschungsschwerpunkte von Janett Reinstädler sind damit berührt. (Cf. zum Traum z.B. Patricia Oster und Janett Reinstädler (ed.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik und Film*, Fink: Paderborn 2017; Tim Christmann, Oleksandr Pronkevich und Janett Reinstädler (ed.): *Trauma, sueño e insomnio en la literatura española. Desde el siglo XIX hasta el siglo XXI*, Saarbrücken/Hildesheim: universaar/Olms 2022; zur Erotik u.a. Janett Reinstädler: *Stellungsspiele. Geschlechterkonzeptionen in der zeitgenössischen erotischen Prosa Spaniens (1978-1995)*, Berlin: Erich Schmidt 1996).

⁵ Cf. Sánchez Noriegas: *Universo Almodóvar*, 333–340.

gesetzt, sein ästhetisches Œuvre kontinuierlich weiterentwickelt und immer wieder große Erfolge gelandet, so dass heute Filme wie *Todo sobre mi madre*, *Hable con ella* oder auch die jüngsten, *Madres Paralelas* und der autofiktionale Film *Dolor y Gloria* bekannter sind als dieser frühe Erfolgsfilm. *Mujeres al borde de un ataque de nervios* gehört jedoch zu jenen Filmen Almodóvars der 1980er Jahre, in denen sein visuelles wie auch akustisches Universum gesetzt wird. Er enthält viele Elemente, die in Almodóvar-Filmen wiederkehren: Neben dem *Reperto* (Carmen Maura, Antonio Banderas, Julieta Serrano, Rossy de Palma, um nur die bekanntesten zu nennen) ist dabei auch die Wahl von Frauen als unbestrittene Hauptdarstellerinnen zu nennen. *Avant la lettre* von diversitätspolitischen Quotenforderungen sind die protagonistischen Rollen in Almodóvar-Filmen fast ausschließlich und wie selbstverständlich weiblich besetzt, auch in den Nebenrollen dominieren Frauen den Bild- und Wortanteil. In *Mujeres al borde de un ataque de nervios* reden sie miteinander außer über Männer auch über Gazpacho, Telefone und Attentate, bei der Arbeit sogar über Waschmittel (als Schauspielerin in einem Werbespot...) – *Bechdel-Test* knapp bestanden.

Weitere wesentliche Elemente mit Zukunft im Almodóvar-Kinouniversum sind die Kombination der Exaltation von Frauen mit einer schrill queeren Ästhetik und LGBTQ+-Figuren und -Motiven, die Thematisierung der transgressiven Macht des Begehrens, und zwar in all seinen möglichen und unmöglichen, auch den heterodoxesten Formen und Gestalten, und auch dann noch, wenn sich die Forderungen des Begehrens in echte moralische Zumutungen und Belastungen verwandeln;⁶ die Vorliebe für Kitsch und *Camp*, für den Bolero mit seinen sentimental Klängen, die Überzelebrierung und Akkumulation von emotionalen und dramatischen Verwicklungen, genauso wie die ästhetisch extrem stilisierte, auf Extravaganz durch Farben abgestimmte Bildkomposition; schließlich die Thematisierung von Versehrungen, Verletzungen, Abwesenheiten und Schmerz, die sich manchmal, aber nicht immer, in den Ausgangspunkt von neuen Verbindungen oder anderen, heilenden Formen des Fühlens verwandeln.⁷

In *Mujeres al borde de un ataque de nervios* ist das Motiv für Verletzung und Schmerz, noch ganz im Geist der Transitionszeit, 'mit dem Rücken zur

⁶ Cf. Paul Julian Smith: *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodóvar*. London: Verso 2000.

⁷ In Almodóvars Schaffen ist in Bezug auf Letzteres eine zunehmende Politisierung des Themas von Schmerz und Verletzung zu beobachten: Sein jüngster Film etwa, *Madres Paralelas*, enthält neben familiären und de-familiaren Tragödien und Verwicklungen eine engagierte Stellungnahme für die Adressierung der verdrängten Traumata des Bürgerkriegs sowie für die reale Aushebung und forensische Untersuchung der verschütteten Massengräber.

Geschichte', parodistisch komponiert als eine Art humoristisch überzeichneter leerer Signifikant erfüllter Liebe und erfüllender Maskulinität. Das begehrenswerte Bild von einem Mann, um das die Frauen des Films kreisen und konkurrieren, über dem sie aber auch zu anderen Formen der komischen Verbindung und Solidarisierung zusammenfinden, ist personifiziert bzw. halluziniert in Name und Stimme eines Mannes (Iván), der den in ihn hineinprojizierten Fantasien in keiner Weise standzuhalten vermag. Zuschauer*innen ahnen schnell, dass es sich um einen eigentlich eher Hans-Wurstigen Don-Juan-Typ handelt, der den Kult um seine Person nur durch ständiges Sich-Entziehen in Gang halten kann.

Die Handlung dreht sich um Pepa, eine Madrider Synchronsprecherin und Schauspielerin, die erfährt, dass ihr Geliebter Iván sie verlassen will. Iván hat die Entscheidung abrupt getroffen, ohne Pepa eine Erklärung zu geben. Die verlassene Protagonistin versucht verzweifelt, ihn zu erreichen und herauszufinden, warum er sich getrennt hat. Währenddessen erfährt sie u.a., dass sie schwanger ist, und dass Iván noch mehrere andere Liebschaften pflegt, während sie gleichzeitig mit den ziemlich absurden Begebenheiten im Leben zahlreicher Nebenfiguren jongliert, die im zweiten Teil des Films alle in ihrem Madrider Apartment versammelt sind, wo der Gazpacho, der durch den Film zu Ruhm kam, zubereitet wurde und dann auch getrunken wird.

Im Vergleich zu späteren Almodóvar-Filmen, in denen es um Verlust durch Unfall, Gewalt, zuletzt auch Bürgerkrieg und Diktatur geht, oder etwa auch zu früheren und späten, drastischen Rape-Revenge-Titeln (wie dem Erstling *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* und dem späteren *La piel que habito*) ist das Drama der Verletzung in *Mujeres al borde de un ataque de nervios* also 'romantisch' motiviert, man könnte sagen es geht um das universell getönte Bolero-Liebes-Drama der unerfüllten Leidenschaft. Der Plot der Verwicklungen um Liebe und Banalitäten des Lebens sollte allerdings nicht zu der Annahme verleiten, dass hier 'nur' private Dramen verhandelt werden, denn gerade im Verbund des Gesamtwerks von Almodóvar wird deutlich, dass die patriarchalen und emotionalen Abhängigkeiten sowie die Asymmetrien des Begehrens, um die sich ein Film wie *Mujeres al borde de un ataque de nervios* dreht, eine strukturelle Dimension besitzen. Bei Almodóvars Dramen der Leidenschaft handelt es sich immer auch, um mit Ann Cvetkovich zu sprechen, um eine Inszenierung von "public feelings."⁸

Mujeres al borde de un ataque de nervios ist dabei auch ein Film über das Register des Oralen, Jean Cocteaus *La voix humaine* stand im Hintergrund bei

⁸ Cf. Ann Cvetkovich: "Public Feelings", in: *South Atlantic Quarterly* 106, 3, 2007, 459–468 [online: <https://doi.org/10.1215/00382876-2007-004>, 07/06/2024].

der Entstehung des Drehbuchs: Die Registraturen, Fetischisierungen, Falsifikationen und ohne Resonanz bleibenden Aufzeichnungen von Stimmen – auf Anrufbeantwortern und im Medium des Films selbst: die Protagonistin und ihr Geliebter kennen sich aus ihrer gemeinsamen Arbeit als Synchronsprecher – bilden einen roten Faden, an dem sich die um das leere Zentrum abwesender oder abweisender Männer kreisenden Frauen des Film entlanghangeln. Und apropos rot: Nicht zuletzt die virtuos inszenierte rote Farbe des – ebenfalls dem Register des Oralen zuzuordnenden – Gazpacho ist zu einem jener unverkennbaren Elemente der Almodóvar-Ästhetik geworden, das später in allen seinen Filmen wiederkehrt. Womit sich die Frage stellt nach der genaueren Rolle dieses Lebensmittels, nach der Rolle des Kulinarischen im Film überhaupt, und danach, inwiefern die Art der Inszenierung von Essen, die sich in *Mujeres al borde de un ataque de nervios* findet, symptomatisch ist für das spanische Kino nach dem Franquismus.

Cine culinario und Essen als *fait social total*

“Essen und Trinken gehören zu den elementaren und alltäglichen Bedürfnissen des Menschen”⁹, schreibt die Kulturwissenschaftlerin Iris Därmann, die davon ausgeht, dass man es beim Essen mit einem *fait social total* im Sinne von Marcel Mauss zu tun hat, also mit einer ‘total sozialen Tatsache’, bei der alle denkbaren kulturellen Relationen sozusagen in verdichteter Form anwesend und repräsentiert sind. Essen ist einerseits die radikalstmögliche Kontaktaufnahme mit der Außenwelt: etwas wird eingenommen, aufgenommen, verdaut, ins eigene Transformiert. Und nicht zuletzt deshalb, so Därmann, ist das Essen fast in allen Kulturen als sozialer Akt kodiert und habitualisiert. Es ist etwas, was bevorzugt in Gemeinschaft geschieht, bei dem es auch ums Teilen der Nahrung geht, um Versorgung und Abhängigkeit – und um Vertrauen (vor allem in diejenigen, die das Essen zubereitet haben...). Jeder Restaurantbesuch und jede Essenseinladung wären damit ein Akt, bei dem das grundsätzliche Vertrauen in die Mitwelt bestätigt und zur Aufführung gebracht wird: denn in den seltensten Fällen ist genau bekannt, was in der Küche geschieht.

Essen ist andererseits, wie Georg Simmel schreibt, auch ein Phänomen radikaler Vereinzelung: “Was der einzelne jeweils isst, können alle anderen unter

⁹ Iris Därmann: “Die Tischgesellschaft”, [online: <https://www.uni-konstanz.de/kulturtheorie/Texte/Einleitung-Tischgesellschaft.pdf>, 07/06/2024]. Cf. auch: Iris Därmann und Harald Lemke: *Die Tischgesellschaft. Philosophische und Kulturwissenschaftliche Annäherungen*, Bielefeld: transcript 2008.

keinen Umständen essen.“¹⁰ Die Essgemeinschaft ist folglich laut Därmann “in sozialer Hinsicht immer schon überdeterminiert, da sie die beiden gegensätzlichen intersubjektiven Ereignisse der Teilung und Zusammenfügung, der Trennung und Verbindung, auf kulturell sehr unterschiedliche Weise aufeinandertreffen lässt.“¹¹ Die Art der Darstellung von Essen im Film kann deshalb auch als Indikator für jeweils relevante gesellschaftlichen Kontexte angesehen werden. Die Mahlzeit, so Därmann, fungiert als “Darstellungs- und Repräsentationssystem, das politische Verhältnisse, kulturelle Standards, religiöse Glaubensvorstellungen und soziale Wirklichkeiten inszenieren, transformieren und hervorbringen kann.“¹² Essen ist gewissermaßen selbst ein Zeichensystem – und dies umso mehr, wenn es ins Kino übersetzt wird.

Für die französische Esskultur mit ihrem Distinktionskult und Wettbewerb um die *Haute Cuisine* ist das besonders offensichtlich, und so ist es auch nicht verwunderlich, dass sich das Kino satirisch und demaskierend dieser Version der gesellschaftlichen Funktion des Essens angenommen hat. Es war dabei ein spanischer Regisseur, Luis Buñuel, der eine der ersten kinematographischen Satiren auf den Klassendünkel der bourgeoisen Essgemeinschaft in Frankreich geschaffen hat, in seinem Film *Le fantôme de la liberté* von 1974, wo sich in einer berühmt gewordenen Szene die eingeladenen Gäste einer besseren Gesellschaft im Wohnzimmer zum stilvollen, gemeinsamen Toilettengang versammeln und sich dabei gepflegt unterhalten – während sie sich schließlich zwischendurch verschämt zum Essen in eine kleine, abschließbare Kabine zurückziehen.

Im anderen großen romanischen Kino, dem italienischen, finden sich demgegenüber oft zärtliche filmische Zelebrierungen der sinnlichen und verbindenden Potentiale des Kulinarischen. Ein rezentes Beispiel ist *Pranzo di ferragosto* (von Gianni Di Gregorio, 2008), wo die Zubereitung und das Verzehren von Mahlzeiten fast schon eine utopische Enklave in jenen urbanen Sozial-Wüsten bilden, die der Kapitalismus und anderen Happiness- und Jugendlichkeits-Skripte in der Hauptstadt Rom zurückgelassen haben. Die Tischgesellschaft ist hier ein Ort, der Trost spendet sowie Verbindungen und Freundschaft stiftet.

Im spanischen Kino der Postdiktatur scheint das Kulinarische hingegen zumindest der Tendenz nach wiederum eine vorwiegend dissonante Thematisierung erfahren zu haben, die sich darauf bezieht, dass sich die zwischenmenschlichen Verbindungen – der Versorgung, Gegenseitigkeit, Gastfreundschaft und

¹⁰ Georg Simmel: “Soziologie der Mahlzeit”, in: ders.: *Brücke und Tür*, Stuttgart: Koehler 1957, 243–250, 243, zit. nach Därmann: “Die Tischgesellschaft”, 5.

¹¹ Därmann: “Die Tischgesellschaft”, 5.

¹² Ibid.

der Gemeinschaft –, die mit der Mahlzeit und der Nahrungsaufnahme als sozialer Tatsache einhergehen, auch in zwischenmenschliche Nah-Höllen der Hierarchie, der Erniedrigung, der Erweisung von Dienstbarkeit und Ehrerbietung, sowie der Demonstration von Herrschaft verwandeln können. Es mag die noch präsente Vergangenheit der Diktatur sein, welche im spanischen Kino nach dem *Franquismo* zu einem überwiegenden Absehen von bukolisch-sinnlichen Szenen des Gastronomischen geführt hat, bzw. zu einer genüsslichen Lust an ihrer Zersetzung und Subvertierung. Die Franco-Propaganda hatte die Orte des Domestischen zu einem bevorzugten Ort der mikropolitischen Inszenierung von Herrschaftsordnung gemacht (exemplarisch reinszeniert von Guillermo del Toro im *Laberinto del Fauno*, wo an beklemmender Tafel der Vorsitz des Pater familias, die Hierarchie der Sitzordnung, die Reihenfolge der Essenausgabe und das Recht zu Sprechen autoritär reglementiert sind). Ganz zu schweigen natürlich vom realen Festhalten von Frauen im Bereich des Domestischen, die während der Franco-Regierung juristisch unter der Vormundschaft ihres Vaters oder ihres Ehemannes standen. Als sinnbildlich mit traditionellen Geschlechterrollen verbundener häuslicher Raum wurde die Küche also im spanischen Kino – Paellas und Tapas' Ruhm zum Trotz – tendenziell erstmal nicht zelebriert. Oder wenn, dann als Raum kulinarischer Revolte, der eher auf böse Ironisierung und den grotesken Körper setzt, oder das Essen *directamente* in eine Waffe verwandelt.

Im Film *Las truchas* von José Luis García Sánchez, der 1979 in Berlin den goldenen Bären gewann, boykottiert eine Serie von Ereignissen ein festliches Bankett (Vögel fallen ein und müssen gewaltsam vertrieben werden, die Kellner streiken), bei dem am Ende verdorbene Forellen goutiert werden. In Luis García Berlangas *La escopeta nacional* von 1978 dient die Einladung eines katalanischen Industriellen an seine Freunde zu Jagd und Festmahl auf einer Finca nur dem Ziel der Bestechung möglicher Geschäftspartner: auch hier ist die Suppe schon initial versalzen. Im Kassenschlager *La tortilla rusa* von 1997, von Juanma Bajo Ulloa, wird mit Tortilla russisch Roulette gespielt: die Teilnehmer eines Glücksspiels sitzen in einer Tafelrunde wo nur eine von fünf Tortillas nicht mit giftigen Pilzen zubereitet worden ist. Und in mehr als einem spanischen Film wird die sprichwörtliche spanische Schinkenkeule zur Mordwaffe: in Bigas Lunas *Jamón Jamón* von 1992, wo der junge Javier Bardém seinen Rivalen um die ebenfalls blutjunge Penelope Cruz in ihrem ersten gemeinsamen Film mit einem fetten, in diesem Fall phallischen *Jamón* erschlägt; und auch – in fast spiegelbildlicher Relation – in Almodóvars *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* von 1984, wo die *maruja*, die Hausfrau, den Misshandlungen ihres gewaltsamen Ehemanns ein Ende setzt, indem sie ihn in einem

spontanen Akt der Revolte mit der einzigen Waffe, die ihr im häuslichen Universum zur Verfügung steht, erschlägt: einer in diesem Fall trockenen, mageren Schinkenkeule, aus der sie zuvor den letzten Tropfen Fett in einer Suppe herausgekocht hat, welche sie dann auch noch den Polizisten zu essen gibt, die den Mordfall untersuchen – und der harmlosen Hausfrau den Mord natürlich im Traum nicht zutrauen.

Der Gazpacho in *Mujeres al borde de un ataque de nervios* reiht sich in diese Reihe der Thematisierung von Essen ein. Weit entfernt von kulinarischer Sinnenfreude bereitet die Protagonistin die Suppe mit Rachegelesten zu. Während sie auf den Mann wartet, der sie verlassen hat, fügt sie dem Gazpacho eine große Menge Schlaftabletten hinzu und sagt: “Estoy harta de ser buena.” Welche Art von Bosheit sie konkret plant bleibt allerdings offen, denn das Leben ihrer Freundinnen bzw. der Nebencharaktere kommt ihr dazwischen. In der Wohnung, die sie mit Iván geteilt hat, trifft eine Reihe von skurrilen Charakteren ein: Pepas panische Freundin Candela, die sich versteckt, weil sie versehentlich in einen Terroristenring verwickelt wurde; Carlos, Iváns erwachsener Sohn aus einer früheren Beziehung, der mit seiner Verlobten Marisa die Wohnung mieten möchte; Lucía, Iváns Ex-Frau, die gerade aus der Psychiatrie entlassen wurde und auf Rache an Iván sinnt. Und schließlich zwei Polizisten, die die Anwesenden wegen ihrer vermeintlichen Verbindung zum Terrorismus verhören wollen. Mehrere dieser Charaktere trinken in der Folge – versehentlich oder von Pepa dazu angestiftet – den mit Schlaftabletten versetzten Gazpacho, was erst zur Eskalation und letztlich zur Lösung der chaotischen Ereignisse beiträgt. Der Gazpacho wird dabei gerade nicht zur Mordwaffe oder zum bloßen Widerstandswerkzeug, sondern er füllt mit seiner roten Farbe und seiner transformatorischen Potenz in gewisser Weise die Lücke der erfüllenden Männlichkeit, verhilft den Charakteren aus Abhängigkeiten zu kompletteren Formen des Daseins. Der Regisseur selbst sagte über ihn: “[E]l gazpacho de la película es como un filtro mágico que cambia la vida de la persona que lo toma y la transporta a otro mundo.”¹³

Marisa verliert im Traum ihre Jungfräulichkeit ganz ohne die Hilfe ihres (genau wie sein Vater untreuen) Verlobten. Candela entgeht ihrer Panik und somit auch ihrer Verhaftung. Und vor allem werden die Polizisten in eine Ohnmacht versetzt, und in ihren aktionistischen Ermittlungen gebremst. Angesichts der außer Gefecht gesetzten Autoritäten können die Frauen des Films sich dann um die Verhinderung eines Attentats kümmern, dem untreuen Geliebten den Laufpass geben, endlich, in tiefen, Gazpacho-induzierten Träumen zum ersten Mal zum Orgasmus kommen, und dem Nervenzusammenbruch entrinnen. Im

¹³ zit. nach Sánchez Noriegas: *Universo Almodóvar*, 123.

Sonnenaufgang, den sich zwei den Verblendungen des Begehrens nunmehr (zumindest momentan) entwachsene Frauen gemeinsam ansehen, blicken sie symbolisch der Patriarchats-Dämmerung entgegen. Gazpacho sei Dank.¹⁴ Ein schöner Traum.

Filmografie

Dolor y Gloria. Regie: Pedro Almodóvar. Spanien 2019.

El Laberinto del Fauno. Regie: Guillermo del Toro. Spanien und Mexiko 2006.

Hable con ella. Regie: Pedro Almodóvar. Spanien 2001.

Jamón Jamón. Regie: Bigas Luna. Spanien 1992.

La escopeta nacional. Regie: Luis García Berlanga. Spanien 1978.

La piel que habito. Regie: Pedro Almodóvar. Spanien 2011.

La tortilla rusa. Regie: Juanma Bajo Ulloa. Spanien 1997.

Las truchas. Regie: José Luis García Sánchez. Spanien 1979.

Le fantôme de la liberté. Regie: Luis Buñuel, Frankreich und Italien 1974.

Madres Paralelas. Regie: Pedro Almodóvar. Spanien 2021.

Mujeres al borde de un ataque de nervios. Regie: Pedro Almodóvar. Spanien 1988.

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón. Regie: Pedro Almodóvar. Spanien 1980.

Pranzo di ferragosto. Regie: Gianni Di Gregorio. Italien 2008.

¿Qué he hecho yo para merecer esto! Regie: Pedro Almodóvar. Spanien 1984.

Todo sobre mi madre. Regie: Pedro Almodóvar. Spanien und Frankreich 1999.

¹⁴ (Also doch: gudd gess.)

Bibliografie

- Christmann, Tim, Oleksandr Pronkevich und Janett Reinstädler (ed.): *Trauma, sueño e insomnio en la literatura española. Desde el siglo XIX hasta el siglo XXI*, Saarbrücken/Hildesheim: universaar/Olms 2022.
- Cocteau, Jean: *La voix humaine*, Paris: Stock 1930.
- Cvetkovich, Ann: “Public Feelings”, in: *South Atlantic Quarterly* 106, 3, 2007, 459–468 [online: <https://doi.org/10.1215/00382876-2007-004>, 07/06/2024].
- Därmann, Iris: “Die Tischgesellschaft” [online: <https://www.uni-konstanz.de/kulturtheorie/Texte/Einleitung-Tischgesellschaft.pdf>, 07/06/2024].
- Därmann, Iris und Harald Lemke: *Die Tischgesellschaft. Philosophische und Kulturwissenschaftliche Annäherungen*, Bielefeld: transcript 2008.
- Levy, Emanuel: “Pedro Almodóvar: Spain’s *Enfant Terrible*”, in: Emanuel Levy (ed.): *Gay Directors, Gay Films? Pedro Almodóvar, Terence Davies, Todd Haynes, Gus Van Sant, John Waters*, New York: Columbia University Press 2015, 1–117.
- Neuschäfer, Hans-Jörg: “1975-2010. Tendenzen der spanischen Gegenwartsliteratur”, in: Ders (ed.): *Spanische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2011, 396–450.
- Noriegas, José Luis Sánchez: *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*, Madrid: Alianza 2017.
- Oster, Patricia und Janett Reinstädler (ed.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*, Paderborn: Fink 2017.
- Reinstädler, Janett: *Stellungsspiele. Geschlechterkonzeptionen in der zeitgenössischen erotischen Prosa Spaniens (1978-1995)*, Berlin: Erich Schmidt 1996.
- Smith, Paul Julian: *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodóvar*, London: Verso 2000.

III.

LO COTIDIANO —
MINIATURAS SOBRE LO PERSONAL Y LO INSTITUCIONAL, LO ARTÍSTICO Y LO DOMÉSTICO, Y SUS LENGUAJES Y POLÍTICAS COMUNES

OLEKSANDR PRONKEYCH
Lviv/Mykolaiv

Pájaros en el jardín de Janett

Mis encuentros con Janett tienen ritmos regulares y algoritmos concretos. Janett vive en Alemania y da clases y estudia literatura y cine de los países del mundo hispánico y yo hago más o menos lo mismo en Ucrania. Los ritmos se definen por programas de nuestras colaboraciones que exigen intercambios de visitas, presentaciones de charlas, publicaciones de libros. Los algoritmos llevan funcionando más de 15 años sin cambios: cada vez buscamos textos o películas que nos interesan, y yo viajo a Saarbrücken para debatir con los estudiantes de Janett sobre las obras literarias que hemos leído y los filmes que hemos mirado. Y, por supuesto, disfrutamos de las conversaciones entre nosotros (Janett y yo). Algunas veces nos metemos en aventuras intelectuales más sofisticadas – en organización de paneles de congresos o en la creación de proyectos de investigación. Este sistema de comunicación ha dado muchos frutos lo que hace bastante difícil la tarea que me han puesto los creadores de este libro – ellos me pidieron que yo contara sobre mi amistad intelectual con Janett comentando una o dos citas de las obras literarias o cinematográficas que, de una u otra manera, nos ayudarían a elogiar las virtudes de nuestra colega y amiga Janett.

El problema es que los libros y las películas que yo podría citar cuando pienso en los años largos de mi amistad y colaboración con Janett son muchos. Ellos incluyen dramas, novelas y ensayos dedicados a la leyenda de Don Juan, *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán o “La Biblioteca de Babel” de Jorge Luis Borges. Además de literatura hay filmes, *Las memorias de apariencias: La vida es sueño* de Raúl Ruiz, *El espíritu de la colmena* y *Alumbramiento* de Víctor Erice, *Flores del otro mundo* de Iciar Bollain, *Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán y muchos otros. Quiero mencionar nuestro último libro sobre trauma y sueño en la literatura española en que publiqué un ensayo sobre *Amor y pedagogía*. Si ponemos todo lo que hemos estudiado en un sitio, nos saldrá una buena colección de libros y filmes hispanos que podrían servir de evidencia del universalismo de los intereses de Janett como hispanista.

Sin embargo, en mi memoria he localizado dos citas que me parecen oportunas para resumir mi visión de Janett no solamente como una profesora o investigadora, sino también como una mujer intelectual con el corazón abierto a empatía.

La primera cita es de la novela de Pío Baroja *El árbol de la ciencia*. En este texto magnífico leemos: “Uno tiene la angustia, la desesperación de no saber qué hacer con la vida, de no tener un plan, de encontrarse perdido.”¹ Todos que conocen a Janett me dirán que estas palabras no tienen nada que ver con ella y estoy de acuerdo con los colegas. ¿Sobre qué angustia o desesperación causadas por no saber planear la vida se trata? Janett siempre tiene un plan genial y estar planeando algo con ella es un placer enorme porque todo lo planeado siempre se hace realidad: de este modo hemos producido cursos originales, libros profundos, congresos inolvidables. Las ideas de Janett son alucinantes, elegantes y, a la vez, muy prácticas. Sus planes son muy concretos y los presupuestos son detalladamente calculados. Con Janett siempre alcanzamos éxitos que nos abren nuevas oportunidades. Me llenan los impulsos de alegría cuando trabajo con Janett. Su apoyo me da esperanza en la época horrible de la guerra en que estoy viviendo. Como un acto de resistencia hemos diseñado una serie de cursos digitales para las universidades ucranianas. Su pensamiento agudo y su energía inagotable son antídotos contra angustias, congojas, melancolías, abulias y otras enfermedades españolas.

Sin embargo, he citado *El árbol de la ciencia* porque este libro inició nuestra colaboración y amistad en 2008 o 2009. La novela de Baroja fue el tema de mi primera intervención en Saarbrücken. Entré en clase y empecé a hablar. Janett y sus alumnos me escucharon con interés que me daba más y más entusiasmo. Cuando terminé, Janett me dijo: “Vamos a un restaurante en Francia que está aquí al lado”. Y nos fuimos al sitio que conocen todos en Saaebrücken para celebrar el nacimiento del intercambio de nuestros ritmos y algoritmos.

La otra cita es del cuento “Esteban Werfell” de *Obabakoak* de Bernardo Axtaga que yo había estudiado para escribir un capítulo para uno de nuestros proyectos. El padre del protagonista dice: “No me preocupa que tengas pájaros en la cabeza, lo que me preocupa es que siempre sean los mismos pájaros.”² Esta frase describe de un modo metafórico mi historia personal de cooperación con Janett.

El cuento es un *Bildungsroman* que nos narra cómo su protagonista se hizo profesor de geografía en una universidad alemana. El papel principal en su formación jugó su padre, el ingeniero alemán en Obaba, un pueblecito vasco-navarro pequeño. Es un mundo cerrado y frío y el padre quería que su hijo saliera de Obaba a los espacios más abiertos y agradables. Pensaba que su hijo tenía

¹ Pío Baroja: *El árbol de la ciencia* [1911], Madrid: Caro Raggio 1918, 175 [online: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/60464/pg60464-images.html>, 15/05/2024].

² Bernardo Axtaga: *Obabakoak* [1988], Madrid: Santillana 2008, 10 [online: <https://www.uco.es/servicios/biblioteca/media/kunena/attachments/1000004/primeras-paginas-obabakoak.pdf>, 15/05/2024].

que aprender bien el alemán – una lengua global que el hijo no hablaba porque había vivido desde su niñez en España. Para ayudarlo el padre inventó una historia sobre una chica de Hamburgo cuya imagen había llegado a la mente del hijo cuando el chico se había desmayado en la iglesia. En el ensueño ella le había comunicado su nombre y su domicilio. El padre propuso que el hijo – para averiguar si la chica existía en realidad – escribiera una carta a la dirección que había sido mencionada en el delirio. El hijo mandó la primera carta a la chica y recibió la respuesta. El intercambio de cartas empezó y al pasar algunos años se interrumpió. El padre falleció. El hijo salió de Obaba y se hizo profesor de geografía. Una vez estaba en Hamburgo y decidió buscar la casa en que había vivido la chica. Llamó a la puerta y en el umbral le saludó un hombre que le entregó la carta de su padre que le informó que toda la historia con la chica había sido un truco. En la casa vivía el amigo del padre. Era él quien respondía las cartas durante muchos años y lo hacía solamente con el único objetivo – para que el hijo aprendiera el alemán y regresara a la patria de su papá.

Hay detalles en este cuento que me hacen pensar en Janett. Primeramente, el uso de una lengua universal para salir del mundo cerrado. Desde la perspectiva del hispanismo global Ucrania es Obaba. Somos pocos que hablamos y enseñamos español. Y somos muy muy pocos que publicamos algo conocido fuera de nuestro pueblecito. El español siempre ha sido para mí un recurso potente para superar límites que me pone la vida. Y yo, como este chico, he escrito muchos textos y he preparado mis intervenciones para Janett (¿Por qué ella no puede ser la chica del ensueño?) Sus estudiantes estaban presentes y me escuchaban bien, pero mi público verdadero fue Janett. Y poco a poco he aprendido a nadar en el océano del hispanismo. Al mismo tiempo, Saarbrücken es también Obaba – es una ciudad bastante pequeña, que, de vez en cuando, se convierte en el centro del mundo, así como Obaba cuando en el pueblecito se reúnen los mejores escritores – autores de cuentos – para hablar sobre secretos profesionales. De la misma manera Saarbrücken se hace el centro del cine latinoamericano gracias a los festivales que se celebran en la ciudad porque los organiza Janett.

El padre es un pedagogo extraordinario. Inventó el método de motivar a su hijo para aprender el idioma usando el poder del amor. Lo mismo hace Janett con sus discípulos. Es el amor a literatura y cine, es el amor a la lengua española y es algo mucho más importante – el amor a los individuos, a seres humanos concretos, a la personalidad de sus alumnos y colegas. Los planes educativos del padre y de Janett tienen una afinidad radical – son guiones de vida o juegos que llevan a alumnos a las alturas de la ética humanista. Tengo suerte de trabajar y de comunicarme con discípulos y discípulas de Janett y veo que ella puede ser orgullosa de ellos.

Y ahora paso a pájaros. En el contexto de la historia del padre y del hijo la frase “tener pájaros en la cabeza” significa “tener ideas extrañas, raras sobre la realidad”. Algo como “cada loco con su tema”, pero más suave. Leemos en el cuento que al padre no le importaba si su hijo tenía pájaros en la cabeza, es decir, si el hijo se diferenciaba de los demás chicos de Obaba. Podemos concluir que el padre fue distinguido por el don de la tolerancia a la originalidad de los otros – de su propio hijo. Nosotros, investigadores y profesores, también tenemos muchísimos pájaros en nuestras cabezas. Y algunas veces es difícil coexistir con ellos de una manera pacífica. Janett es tolerante a nuestros pájaros. Para ella, como para el padre, es importantísimo que nuestros pájaros sean los mismos pájaros – que nosotros no traicionemos nuestras originalidades, nuestro plan providencial que consiste en amor a literatura, a sabiduría, a intelectualidad y valores humanistas interpretados en sentido más amplio vital. Janett perfectamente sabe mantener el orden en el bando de sus propios pájaros y de los pájaros en las cabezas de sus discípulos. Como resultado, el equipo de Janett nunca pierde el norte, y, a la vez, no se siente como un grupo uniformado. Cada pájaro respeta los pájaros en las cabezas de otros pájaros.

Para terminar mi ensayo, quiero añadir mis matices a las metáforas preciosas de Bernardo Atxaga. El mundo de Janett es un jardín maravilloso. Ella es la jardinera y nosotros somos pájaros en las ramas de los árboles de la ciencia, o, más exactamente, de la sabiduría. Somos un coro de pájaros, somos los mismos pájaros unidos por el amor a literatura, cine, al español, a Janett. ¡Que viva la jardinera! ¡Qué viva el jardín! ¡Qué vivan los pájaros!

Bibliografía

- Atxaga, Bernardo: *Obabakoak* [1988], Madrid: Santillana 2008 [online: <https://www.uco.es/servicios/biblioteca/media/kunena/attachments/1000004/primeras-paginas-obabakoak.pdf>, 15/05/2024].
- Baroja, Pío: *El árbol de la ciencia* [1911], Madrid: Caro Raggio 1918 [online: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/60464/pg60464-images.html>, 15/05/2024].

CELINA MANZONI
Buenos Aires

Una amistad transatlántica

La amistad y los libros, lo mismo que algunas comidas y ciertos vinos, maridan bien. Así sucede con Janett y conmigo. Desde un primer encuentro en Berlín la amistad cabía porque existía un interés compartido por los libros que ella supo hacer y por la literatura latinoamericana en la que confluíamos desde experiencias divergentes y a veces diversas, una pasión compartida. Por poco que nos hayamos visto en los últimos años, la conversación y la amistad no se ha detenido nunca, tengo en mi biblioteca los numerosos libros que organizó y los artículos que escribió y es a través de ellos que la conversación no tiene fin y la amistad se afianza más allá de la lejanía del espacio y del tiempo.

Hojeando su trabajo “Cuba: trauma colectivo y cine”¹ publicado en 2020 en un magnífico libro que compartimos con muchos otros autores percibo el punto en el que se encuentra lo que nos une y lo que nos diferencia, ese instante en que, cuando es reconocido, se recuesta la preciosa amistad. El artículo de Janett, como siempre rigurosamente documentado, no sólo posibilita la construcción de un tejido del trauma en la cultura cubana sino que analiza con sensibilidad las grandes líneas que se fueron constituyendo en imágenes traumáticas en un cine de muchas maneras amenazado. De todas esas líneas voy a elegir la que se refiere al traumático fenómeno de las obligadas migraciones, no porque sean más importantes que otras que también estudia, como por ejemplo, el “ostracismo, la persecución y la internalización de los homosexuales en las primeras décadas después de 1959”², sino porque es ese punto en el que Janett y yo nos encontramos y, en el que de alguna manera muy sutilmente nos diferenciamos. Aquí es donde he aprendido mucho de sus lecturas sobre el cine y sobre la importancia del cine para tener una noción más completa y compleja de los procesos culturales que ambas hemos estudiado, como por ejemplo el del trauma en relación con las brutales pérdidas y recomposición de las identidades de quienes se han visto obligados a abandonar las patrias. Mientras he conversado con Janett a lo largo del tiempo, he completado esa dimensión que aporta

¹ Janett Reinstädler: “Cuba: trauma colectivo y cine”, en: Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler (ed.): *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*, Berlin: de Gruyter 2020, 211–225.

² *Ibid.*, 220.

el cine y que me faltaba en los análisis que iba construyendo desde la literatura acerca del desarraigo y el problema de las fronteras.

Reconozco su aporte crítico y teórico pero en particular recuerdo una hermosa conversación que tuvimos una noche de verano cenando junto con Víctor, que ya no está entre nosotros, en un restaurante de Saarbrücken casi en las lindes del bosque. Allí, en medio de la fresca tranquilidad de esa noche, Janett recordó con sereno dolor que las profundidades de ese bosque, de alguna manera escondían, pero también guardaban, los restos de miles de soldados que la historia de las fronteras había creado en las sucesivas guerras que se libraron en ese territorio. Me impresionó la serenidad dolida de su observación que, en apariencia, en ese momento pareció quedar ahí. No obstante, cuando un tiempo después retomé y seguí desarrollando mis investigaciones y en un congreso en Berlín presenté “La frontera como cruce de relatos. Una poética de la travesía” publicado en 2018, me permití recuperar aquella reflexión cuando digo:

Más temprano que tarde, también resultaron engañosas esas líneas de puntos que, como convención, señalan y simultáneamente ocultan que todas las fronteras son políticas, que todas responden a los intereses de los Estados y que, aún si se las considera fronteras blandas para diferenciarlas de las duras –las que periódicamente estallan, por ejemplo, entre un África miserabilizada y Europa y en muchos otros puntos del planeta–, siempre existe en ellas la presencia del Estado materializada en las fuerzas de vigilancia y seguridad, en las alambradas, lo cortante, los perros, las torres de vigilancia, los fosos: todos nombres del miedo. Finalmente entonces, junto con la aceptación de que la frontera es una categoría territorial, y simultáneamente algo más, asimilamos su complejidad y su historicidad: no es eterna, puede cambiar y de hecho no ignoramos que las fronteras han cambiado a lo largo de la historia y que en general, esos cambios han sido cruentos: millones de vidas fueron sacrificadas en el altar de las fronteras.³

Debo a Janett una percepción, una estructura de sentimiento, que no hubiera sido posible desde mi experiencia ni desde mi memoria personal y familiar. Le debo también la generosidad de su invitación a la Universidad del Saarland en la que dicté en 2009 un seminario de posgrado “Ficciones de fin de siglo en América Latina” y una conferencia “La diáspora cubana. El absoluto exilio”. Esa experiencia, tan interesante desde el punto de vista pedagógico, afianzó por otra parte, en largas conversaciones la pasión compartida por la literatura y la

³ Celina Manzoni: “La frontera como cruce de relatos. Una poética de la travesía”, en: Rike Bolte, Jenny Haase y Susanne Schlünder (ed.): *La Hispanística y los desafíos de la globalización en el siglo XXI: posiciones, negociaciones y códigos en las redes transatlánticas*, Frankfurt a. M./Madrid: Iberoamericana/Vervuert 2018, 175–189, 176.

cultura cubana. Una pasión en la que, como dije, Janett aportaba además de sus conocimientos del cine, una cierta mirada que de alguna manera diferenciaba matices que nos distinguían pero que nunca nos separaban y que, como todos los matices, acrecentaban la amistad en la diferencia.

Le debo también una generosa recepción en su casa y en aspectos de su vida personal que fueron también muy profundos en la relación con mi esposo Víctor Laster que algunas veces me acompañó en esos viajes, como por ejemplo, el que hicimos a la ciudad de Metz y a las magníficas vidrieras de su catedral entre las que se encuentran las tres diseñadas por Marc Chagall. Otra vez, de nuevo, ese espacio complejo y peligroso de las fronteras.

Hoy que festejamos el cumpleaños de Janett, después de mucho tiempo sin conectarnos, pero ¿por qué?, me hace feliz que me hayan invitado y me alegra haber podido escribir estas pocas palabras en un momento en que casi creí que nunca más iba a poder escribir y todo, de nuevo, en un momento de crisis que esperemos se pueda superar gracias a la amistad y los libros.

Celina Manzoni

Buenos Aires, 2 de abril de 2024

Bibliografía

Manzoni, Celina: “La frontera como cruce de relatos. Una poética de la travesía”, en: Rike Bolte, Jenny Haase y Susanne Schlünder (ed.): *La Hispanística y los desafíos de la globalización en el siglo XXI: posiciones, negociaciones y códigos en las redes transatlánticas*, Frankfurt a. M./Madrid: Iberoamericana/Vervuert 2018, 175–190.

Reinstädler, Janett: “Cuba: trauma colectivo y cine”, en: Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler (ed.): *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*, Berlin: de Gruyter 2020, 211–225.

Wege durch Wolfenbüttel¹

Der Säbel an seiner Seite blitzte, die Epauletten auf seinen Schultern leuchteten, die Augen des französischen Kapitänleutnants strahlten über Nase und Schnurrbart, welcher ganz der französischen Mode entsprach und dem Gesicht des Mannes etwas Verwegenes gab. Urplötzlich war er am Wolfenbütteler Hofe aufgetaucht. Ja, er war wie eine Erscheinung.

Abraham Petrowitsch Hannibal betrat den Lesesaal der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel mit sicherem Schritt wie ein Naturforscher, der nach einer seltenen Spezies Ausschau hält und sich sicher sein kann, sie auch zu finden. Er habe den Verwandten des Zaren, Herzog August Wilhelm, seine Aufwartung gemacht und die Familienbande erneuert, die zwischen den beiden Fürstenhöfen bestünden. Dabei wolle er zugleich die in Europa, sehe man von Paris einmal ab, einzigartige Bibliothek kennenlernen, die so viel zum Ruhme dieses Hauses beigetragen habe. Herzog August Wilhelm deutete erfreut eine Verneigung an. In Europa sei Wolfenbüttel, so vernahm er, in aller Munde.

Der stattliche Schwarze drehte sich selbstbewusst auf dem Absatz um, ganz Gardeoffizier, der er in Frankreich geworden war. Sein Herr und Gönner, Zar Peter der Große, hatte den jungen Mann nach Frankreich geschickt, damit er dort seine militärische Ausbildung abschliesse, die er so glanzvoll in Russland begonnen hatte. Abraham Petrowitsch Hannibal erfüllte alle in ihn gesetzten Erwartungen und hatte in den Reihen der Franzosen sogar am Krieg gegen Spanien teilgenommen. Er strich sich jetzt über seinen façonnierten Schnurrbart und sprach einen der vielen Bibliothekare an, die über Wolfenbüttels Schätze wachten. “*Térence*”, sagte er, “*Térence, une édition de ses ouvrages, s’il vous plaît!*”

Anton Wilhelm Amo starrte den schwarzen Offizier in französischer Uniform mit offenem Munde an, als handelte es sich um einen Geist. Nie hatte er einen forscheren, einen schneidigeren Auftritt eines Schwarzen gesehen, nie war er von der Gestalt eines so stolzen und selbstbewussten Afrikaners stärker und tiefer beeindruckt worden als von jenem Hannibal, der sich aus den Tiefen der Geschichte zu erheben schien in einer übermenschlichen Größe, welche die

¹ Vorab-Auszug aus Kapitel 20 des zweiten Romans von Ottmar Ette.

Jahrhunderte überstrahlte. War dies ein Mensch oder war dies eine alle historischen Zeiten sprengende Erscheinung? Der am Rande der Bibliothek stehende Amo hätte es nicht zu sagen gewusst.

Beim Warten auf die verlangten Bände des Terenz hatte sich der Gardeoffizier umgedreht und sah den Jugendlichen, der ihn noch immer mit offenem Munde anstarrte. *“Oh, quelle surprise!”*, meinte er zu Herzog August Wilhelm, *“quelle surprise, Sire, que fait-il là?”* Doch noch bevor der Herzog die an ihn gerichtete Frage beantworten konnte, ging der französische Kapitänleutnant entschlossen auf den jungen Schwarzen zu und meinte, er sei wohl als Geschenk an diesen Hof gekommen. Amo senkte den Blick. Er wusste nicht, wie er sich verhalten sollte.

Mein Herr nickte stumm, noch immer, ich stand an seiner Seite und bemerkte, dass er zitterte. Aber der große, elegante Russe hatte die Erschütterung meines Herrn bereits bemerkt und nahm seinen Arm. Ja, so sei das auch bei ihm gewesen, er sei als Geschenk an den Zarenhof gekommen aus Konstantinopel, als kleines Geschenk für den Zaren, den man damals habe günstig stimmen wollen. Er lachte. Am Hofe aber sei dieses schwarze Geschenk rasch durch seine Geistesgaben aufgefallen, Peter der Große habe ihn gefördert, habe ihm die beste Ausbildung angedeihen lassen und nun zum Abschluss ihn nach Paris geschickt, um seiner militärischen Ausbildung noch den letzten Schliff und einen Hauch *élégance* zu verleihen, den es in der russischen Armee nicht gebe. Er lachte laut auf. Lachte, ohne sich darum zu scheren, was man jetzt dachte. Er lachte, lachte laut.

Amo strahlte mit seinem ganzen Wesen, aus der Tiefe seiner Seele, den eleganten Russen in der Uniform eines französischen Kapitänleutnants an. Mein Gott, lass’ das keine Erscheinung sein, lass’ diesen Geist sich nicht wieder in Luft auflösen, lass’ ihn ein Stück Wirklichkeit sein. Er sah den Russen wie durch einen Schleier hindurch, hörte seine Worte, aber wusste nicht, woher sie kamen. Was war das für eine schöne, für eine prachtvolle Gestalt! Und wie sehr bemühten sich alle, selbst der Herzog, um ihn! Trat er nicht wie ein Adliger auf, mit seinem Säbel, mit seinen Epauletten, mit seiner ganzen Pracht, die noch aus dem kleinsten Messingknopf seiner Paradeuniform erstrahlte?

Mittlerweile waren zwei Werkausgaben von Terenz herbeigeschafft worden. Hannibal nahm den ersten Band der ersten Ausgabe, hielt sie Amo hin und fragte den Jugendlichen, ob er die Werke des Terenz kenne. Dieser antwortete schüchtern, man habe den großen Dichter, man habe den großen Literaten in der Ritter-Akademie besprochen, ja er diene den Lehrern oft dazu, Sprachformen und Wendungen einzuüben und sich an seiner Sprache auszurichten. Terenz sei ein Modell, man lese ihn oft in der Klasse, er sei ein Klassiker, den man immer wieder heranziehe. Der Russe war erstaunt, also lasse man auch

hier einen Schwarzen studieren? Seine Augen leuchteten. Er holte tief Luft. Daraufhin öffnete Hannibal vor Amos Augen den Band und zeigte auf das Frontispiz: "Kennt er dieses Bildnis?"

Amo verneinte und blickte den großen, durchtrainiert wirkenden Mann fragend, ja verblüfft an. "Nun", holte dieser aus, nahm die zweite Werkausgabe zur Hand und wies darauf hin, dass in dieser das Gesicht des illustren Terenz an den Rändern leicht schraffiert war. "Was hat diese Schraffur zu bedeuten?", fragte er Amo, fragte er aber auch den Herzog inmitten seiner Bibliothekare. Keiner wusste oder wagte eine Antwort auf diese Frage zu geben. "Nun", beantwortete der große Schwarze seine eigene Frage selbst, "die leichte Schraffierung deutet an, woher dieser größte Komödienschreiber der Antike kommt: aus Afrika. Wusstest du das? Hat man dir das von deinem Klassiker gesagt?" Terenz sei nicht mehr und nicht weniger als ein Afrikaner gewesen. Er blickte triumphierend in die Runde. Ein Afrikaner.

Anton Wilhelm Amo war erstarrt, in seinem Innersten zutiefst aufgewühlt und berührt. Der größte Komödiendichter in lateinischer Sprache ein Afrikaner? Der erhabene Nachfolger des Aristophanes auf dem Throne der Komödie: ein Schwarzer aus Afrika? Keiner seiner Lehrer, kein einziger habe darauf jemals hingewiesen. Könne man dies denn glauben? Sei sich der hohe französische Offizier dessen denn ganz gewiss?

"Aber *mon cher frère*, genau so ist es, *mon petit*, genau so ist es, *un Africain*, ein Afrikaner aus dem Norden Afrikas, einer der klügsten Köpfe der Antike!" Er blickte noch einmal triumphierend in die Runde. Térence, der noch einem Molière viele seiner Späße eingegeben. Er lachte lautstark. In der Antike sei er noch dunkel dargestellt worden, doch spätere Zeiten hätten ihn weiß gefärbt, weil nicht sein konnte, weil nicht sein durfte, was doch so einfach und natürlich war: Der große Dichter der lateinischen Komödie war ein Afrikaner, der stolz seinem Namen den Zusatz "der Afrikaner" beifügte: Publius Terentius Afer, da haben wir es, Afer.

"*Alors, mon petit, n'oubliez pas!*" Vergesse er nicht, dass es in der Geschichte große Schwarze gebe, die viel Ruhm auf sich gehäuft, auch wenn spätere Zeiten versucht hätten, die großen Erfolge der Afrikaner weiß anzumalen oder sie gänzlich auszulöschen." Ja, so sei es. In Frankreich interessiere man sich zunehmend für Ägypten, für seine Pyramiden und Obelisken, für seine Hieroglyphen. *Très bien*, gerne gehe er so weit zu behaupten, dass das ganze Reich der Ägypter ein Reich der Nubier sei, ein Reich der Schwarzen, die aus Nigritien einst den Nil heruntergekommen seien und ein Imperium aufgebaut hätten, dessen Kraft und Stärke, dessen Architektur und Kunst noch immer in aller Munde sei. Erst spätere Zeiten hätten alles mit weißer Farbe, mit der Farbe

der weißen Herrschaft, übergossen. Er lachte. Er lachte inmitten all derer, die ihn atemlos anstarrten, so als käme er von einem anderen Stern.

Diese Lektion solle der junge Amo – Hannibal musste noch einmal lachen, als er den Namen des schwarzen Jünglings erfuhr – lernen und niemals mehr vergessen. Und er fügte, als er den besorgten Blick von Herzog August Wilhelm sah, geschwind hinzu, dass er stets den Namen seines Gönners verehren müsse, so wie er selbst stets mit Ehrfurcht den Namenstitel des Zaren ausspreche, den er stolz in seinem Namen trage, dürfe er sich doch einen Sohn von Peter dem Großen nennen. Doch nun seien der Worte genug gewechselt, es gelte, noch vor Einbruch des Winters die Grenze Russlands zu erreichen. Man müsse rasch aufbrechen. Er gab die entsprechenden Befehle, seine Männer gehorchten. So als wäre es etwas ganz Natürliches, einem Schwarzen, einem Afrikaner zu gehorchen.

Weder mein Herr noch ich haben Abraham Petrowitsch Hannibal jemals wiedergesehen. Doch noch zu seinen Lebzeiten hörte mein Herr, dass Hannibal in der russischen Armee, als diese noch eine ehrenhafte Armee war, bis zum General aufgestiegen sei und große Siege für Russland erfochten habe. Und ich weiß, dass lange nach Hannibals und Amos Tod einer der Nachfahren des Generals zu einem der berühmtesten Schriftsteller Russlands aufstieg und seinem schwarzen Großvater eine lange Erzählung widmete, *Der Mohr des Zaren*, so glaube ich. Wenn ich noch etwas in meinem Gedächtnis krame, so kann ich euch den Namen dieses Schriftstellers sagen, der ebenso wie unsere beiden Schwarzen für das Beste steht, was die so tragische Gattung des Menschen jemals in ihrer blutigen Geschichte hervorgebracht hat.

Seis realidades lingüísticas fascinantes del español

El idioma es una poderosa herramienta a través de la cual exploramos el mundo. Es parte integral de nuestra cultura y puente a través del cual nos comunicamos con los otros. Observar la lengua y las interacciones de sus hablantes resulta siempre un ejercicio inspirador. Con sus variantes dialectales, sus diversos registros y esa pluralidad de códigos que se despliegan comunicativamente dentro de un continuum que va de lo más restringido a lo más elaborado. Y que tiene en la literatura su máxima expresión, donde la lengua se manifiesta en un estado casi de gracia, en tanto que obra de arte verbal. La fascinación que despierta la lengua materna procede en parte de ese vínculo que se establece en tanto que lector. Y de la necesidad de explorar sus posibilidades expresivas, sentimiento que algunos convierten en vocación y que les lleva a perseguir “el nombre exacto de las cosas”¹, como Juan Ramón Jiménez formularía.

La lengua extranjera, por el contrario, atrae por su carácter esquivo. Por esa cualidad de canto de sirena, que después de la travesía promete llevarte a un puerto seguro, al que finalmente nunca accederás. Porque allí solo amarran los barcos elegidos, aquellos que aprendieron el idioma materno en un proceso de socialización en el seno de la familia, en un patio de colegio o en cualquier parvulario, con las ventanas lingüísticas bien abiertas.

Aquellos que se sienten vinculados al español, ya sea esta lengua materna o adoptiva, encontrarán aquí seis realidades lingüísticas que hacen del idioma una lengua fascinante. En mis explicaciones procederé de un modo contrastivo que se deriva de los años conviviendo con el alemán. Y es que la singularidad de una lengua se define mejor por contraste. Como ya observó el propio Goethe: “Wer fremde Sprachen nicht kennt, weiß nichts von seiner eigenen.”² Algunos de los aspectos mencionados son fenómenos que el español comparte con otras lenguas románicas. Otros son rasgos únicos y singulares. En cualquier caso, se trata de realidades lingüísticas que no dejan de admirar y sobre las que vale la pena detenerse y, en ocasiones, dejarse sorprender.

¹ Juan Ramón Jiménez: *Antología poética*, Selección, introducción y notas de Carmen Jiménez y Eduardo Márquez, Barcelona: Planeta 1988, 342.

² Johann Wolfgang Goethe: “Aus Kunst und Alterthum 3 (1821), Nr. 1”, in: Ders.: *Maximen und Reflexionen*, hg. von Benedikt Jeßing, Ditzingen: Reclams Universal-Bibliothek 2021, 17–26, 19.

Una y diversa

Si existe un rasgo que hace del español un idioma extraordinario, este es sin duda su capacidad para hermanar pueblos y culturas más allá de continentes. Admitiendo que aprender un nuevo idioma es una suerte de documento que invita al portador a descubrir el país cuya lengua estudia, el que elija el español multiplicará por 21 sus posibilidades de exploración viajera, acorde al número de países donde es lengua oficial. Ello supone, en términos estadísticos, la posibilidad de comunicarse nada más y nada menos que con el 6,2 % de la población del planeta. Ambicioso objetivo, incluso para los más extrovertidos.

El viajero que elija como destino, por ejemplo, el sur o el centro de América descubrirá con estupor que, siendo el español en estos países uno, y manteniendo una fuerte unidad a pesar de la variación, las realidades culturales e históricas que vincula no podrían ser más diversas. Toda una obviedad, pero no por ello menos sorprendente, teniendo en cuenta los casi 500 millones de hablantes maternos a los que el español hermana. Poco tienen que ver la agudeza superviviente del hablante cubano con la dicción resoluta del argentino; la suavidad melódica y cortés de las zonas andinas con la expresión directa, algunos llamarían ruda, de los peninsulares. Una, sin duda, pero diversa.

Por otro lado, el número de hispanohablantes está creciendo también en el norte del continente americano. Según estimaciones realizadas por la oficina del censo de los Estados Unidos, en 2060 el país contará con 111 millones de hispanos (el 27,5 % de su población), con lo que se convertirá en el segundo país hispanohablante del mundo después de México. Demografía obliga.³

Ilusión de ligereza

Desde el punto de vista de la selección del léxico y al menos en una fase inicial, el español resulta de una grata ligereza, sobre todo comparada con la inquietante sensación que experimenta el hablante hispano que estudia alemán cuando desea formular sus primeras frases, asumiendo lo mal parada que saldrá la gramática, muy en particular la flexión del grupo nominal, con sus cuatro casos en determinante y modificador.

La sencillez léxica del español puede resultar engañosa, pero facilita enormemente la comunicación en una fase temprana del aprendizaje. Por ejemplo, al nativo alemán que empiece a descubrir el vocabulario castellano, le bastará con acudir a formas verbales muy elementales, como *ir*, *subir* o *bajar*, para

³ Los datos mencionados han sido extraídos del Informe anual del Instituto Cervantes sobre el español en el mundo (anuario de 2023) [online: https://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_23/informes_ic/p01.htm, 26/04/2024].

expresar la noción del desplazamiento, frente al hablante español, que en un escenario semejante tendrá que esforzarse en ajustar su selección léxica al tipo de transporte (*gehen, fliegen* o *fahren*, según vaya a pie, se desplace por aire u opte por otro medio de transporte). O bien elegir entre una jungla de prefijos verbales separables, uno adecuado que pueda combinarse con la raíz verbal: *ein-* / *aussteigen* (si se sube o se baja de un coche), *auf-* / *absteigen* (si se sube o se baja de una bicicleta), *hinauf-* / *heruntersteigen* (si se sube o se baja de una escalera).

Entre los muchos aspectos del ámbito léxico que resultan admirables en términos contrastivos este es sin duda uno de los que más sorprende: la simplicidad con la que se expresa el desplazamiento en español, cuyos verbos lexicalizan a través de la raíz verbal tanto la dirección como el propio movimiento. Pensemos, por ejemplo, en movimientos direccionales básicos como *entrar* o *salir*, donde en español el lexema verbal aporta toda la información necesaria para describir tanto el movimiento como su trayectoria. En alemán, sin embargo, se recurre a un patrón de lexicalización bien diferente. Aquí la dirección se expresa a través de partículas verbales (ej. *ein-*, *herein-*, *hinein-*, *aus-*, *he-raus-*, *hinaus-*, etc.), que se unen a la base verbal (ej. *gehen*) formando una unidad inseparable. Esta base verbal, por su parte, lexicalizará tanto el movimiento como la información sobre el modo en el que se realiza. Dichos matices de modo que aporta la raíz se expresarán en español, en caso de que sean relevantes desde el punto de vista informativo, a través de complementos adverbiales y preposicionales. De esta forma, “in ein Kaufhaus *hineinströmen*” tendrá como equivalente “*entrar en masa* en unos grandes almacenes”, “von einem Stuhl *aufspringen*”, “*levantarse de golpe* de la silla”, o “in die Küche *hineinschleichen*”, “*entrar sigilosamente* a la cocina”.

Algo semejante ocurre cuando el hablante alemán desea expresar en español la posición que un cuerpo *tiene* o *adquiere* en el espacio. Le bastará con recurrir a verbos muy generales y de escasa precisión léxica, como *estar* o *poner*, y el contexto situacional se encargará de facilitar la información restante. El contraste con la densidad y asfixia que experimenta el hablante no nativo en una fase temprana del aprendizaje del alemán no podría ser mayor: ¿Qué verbo elegir? ¿*liegen* o *legen*? (si el objeto está o se coloca en posición horizontal), ¿*stehen* o *stellen*? (si el objeto está o se coloca en posición vertical), ¿*sitzen* o *sich setzen*? (si alguien está sentado o se sienta).

Frente al alemán, cuyo léxico verbal es más complejo y matizado, el español proporcionará a través del verbo una descripción más estática y menos detallada de las escenas y recurrirá al contexto situacional o formulará elementos léxicos añadidos para completar la información restante no lexicalizada en la raíz. De esta forma, en español quedará implícito y se sobreentenderá en el

contexto lo que en alemán se explicita (matices de modo muy concretos para los que en nuestra lengua no existe una correspondencia léxica unívoca).

Una cuestión de aspecto

Si el alemán destaca por disponer de un extenso repertorio léxico para describir acciones y procesos, el español ofrece un sistema de tiempos verbales comparativamente más rico y variado. Esta diferencia la conoce bien, o la sufre, el hablante alemán, muy en especial cuando desea expresarse en español y narrar experiencias ocurridas en el pasado. Frente a los tres tiempos verbales con los que cuenta para ello su sistema temporal (Perfekt, Präteritum, Plusquamperfekt), reducidos en parte a dos, ya que en el registro oral el Perfekt lo ocupa todo, el español dispone de cinco formas verbales (pretérito perfecto simple y compuesto, imperfecto, pluscuamperfecto y pretérito anterior), dos de las cuales (imperfecto: “leía”; perfecto simple: “leí”) se oponen en un rasgo que el sistema de tiempos alemán desconoce: el *aspecto*.

El *aspecto verbal* es un recurso gramatical que expresa cómo el hablante percibe la acción y también su desarrollo interno (si la acción ocurre en una fase inicial o preparatoria, durante su progresión o finalización, si se interrumpe, si se termina o repite, etc.). La categoría del aspecto es fundamental en español tanto para diferenciar dos formas verbales dentro del sistema de tiempos del pasado, como para caracterizar las perífrasis verbales, tema en el que por restricciones de espacio no entraremos.

En referencia a los acontecimientos del pasado y gracias a esta diferenciación aspectual, el hablante podrá adoptar dos perspectivas distintas. Por un lado, presentar la acción verbal como si estuviera acabada y delimitada en el tiempo (aspecto perfectivo), para lo cual recurrirá al pretérito perfecto simple (también llamado indefinido), por ejemplo en la frase “En su juventud *leyó* ‘Cien años de soledad’”, donde “leyó” expresa la acción verbal como un hecho ya concluido, con un principio y un fin bien delimitados. Por otro lado, gracias al uso del imperfecto, el hablante podrá representar la acción verbal como un hecho inacabado, habitual o en desarrollo, sin hacer referencia a su inicio ni a su término (aspecto imperfectivo), por ejemplo si afirma “*Leía / estaba leyendo* ‘Cien años de soledad’”, o bien “Todas las tardes *se sentaba y leía* ‘Cien años de soledad’”, donde el uso del verbo en imperfecto, reforzado por la perífrasis durativa (“estaba leyendo”), recrea la acción y la describe en su curso, o bien (en “se sentaba” / “leía”) la presenta como un acontecimiento habitual y reiterado.

Por utilizar una metáfora filmica: la oposición *perfectivo* versus *imperfectivo* podría compararse con dos diferentes técnicas de filmación. El aspecto

perfectivo se asemeja a una toma de plano largo, que muestra la acción en su totalidad, como temporalmente terminada e inserta en un relato de acontecimientos que la preceden y la siguen (ej. “*Leyó* ‘Cien años de soledad’. Después *decidió* viajar a Colombia y *visitó* los lugares que inspiraron la novela”). Por el contrario, el aspecto *imperfectivo* sería como un plano de seguimiento horizontal, donde la cámara acompaña al sujeto de la acción visualizando su desarrollo y haciendo partícipe de la escena al oyente, en tanto que espectador.

Por otro lado, el imperfecto puede adquirir además otros valores, por ejemplo, presentar la acción como interrumpida, así en la frase “*Estaba leyendo* cuando sonó el teléfono”. En este caso, la acción verbal funciona como el trasfondo descriptivo que queda interrumpido por otro acontecimiento (“sonó el teléfono”). Acudiendo esta vez a una metáfora relacionada con el teatro, el imperfecto recrea descriptivamente el segundo plano de la escena, con sus decorados y figurantes, que servirá a su vez de trasfondo para las acciones que los actores representan en el primer plano (en perfecto simple).

Es necesario señalar que en algunos contextos discursivos el imperfecto y el perfecto simple funcionan de forma excluyente (ej. “El año pasado *vijé/viajaba** a España”, donde el uso del imperfecto resulta agramatical), mientras que en otros enunciados ambos tiempos verbales son intercambiables, aunque su uso conlleva un cambio de perspectiva (ej. “En el año 1605 Cervantes *escribió* / *escribía* la primera parte de ‘El Quijote’”). Esta posibilidad que tiene el hablante de proyectar una doble perspectiva sobre los acontecimientos del pasado es uno de los fenómenos gramaticales más difíciles y también más sugestivos del español. La selección de la forma verbal correcta (“*escribía*” vs. “*escribió*”) dependerá tanto de factores contextuales como de la perspectiva del emisor, por lo que el hablante extranjero tendrá que movilizar nuevas estrategias y tomar decisiones lingüísticas que su propio idioma no le exige.

En ello radica justamente lo fascinante de la noción del aspecto: en el hecho de que en el centro mismo de la temporalidad verbal (que sitúa las acciones con respecto al momento del habla, localizándolas deícticamente en el presente, el pasado o el futuro), se introduce una categoría gramatical basada en la noción de punto de vista, lo que implica una determinada manera de focalizar los acontecimientos en el pasado: bien desde una perspectiva narrativa, donde estos son vistos en tanto que procesos, o descriptiva, donde estos son vistos como si fueran estados.

Cualidad inherente frente a cualidad experimentada

Una de las peculiaridades que el español comparte con otras lenguas romances de la Península Ibérica es la diferencia entre los verbos copulativos *ser* y *estar*,

distinción que muchos idiomas (entre ellos el alemán) desconocen. Dada la complejidad de sus usos, aquí tan solo abordaremos uno de los aspectos más interesantes: la alternancia de *ser* y *estar* en combinación con adjetivos.

Desde el punto de vista de sus posibilidades combinatorias, las construcciones copulativas con adjetivos pueden aparecer en dos tipos de contextos:

a) Contextos no variables (u obligatorios), donde el significado léxico del adjetivo restringe sus posibilidades de combinación sintagmática. De esta forma, adjetivos que predicen propiedades inherentes al sujeto (ej. *inteligente*, *posible*, *capaz*, etc.) se construirán únicamente con el verbo *ser*. Por el contrario, adjetivos que expresan estados o condiciones transitorias (ej. *descalzo*, *enfermo*, *enfadado*, etc.) se construirán únicamente con el verbo *estar*.

b) Contextos variables, donde un mismo adjetivo puede combinarse indistintamente con ambos verbos copulativos. Estos usos son los más interesantes ya que en ellos el hablante tiene que elegir una de las dos opciones en función de su intención comunicativa y de factores discursivos y contextuales. Para ello se orientará siguiendo algunos criterios que aquí analizaremos a través de ejemplos: “La paella es/está sabrosa”, “Mi hermano es/está impaciente”, “El libro es/está interesante”. En este tipo de enunciados de contexto variable, se empleará el verbo *ser* cuando el adjetivo haga referencia a un atributo inherente y caracterizador del sujeto. De esta forma, si el hablante afirma “La paella es sabrosa” considera la cualidad “sabrosa” como definidora y consustancial de la paella. En el enunciado “Mi hermano es impaciente” este rasgo de carácter es presentado como constitutivo de la personalidad del sujeto. Y en la afirmación “El libro es interesante” se menciona una propiedad que el hablante estima como propia e intrínseca de dicho libro. Todos estos enunciados tienen un rasgo en común: la atribución no está ligada a una situación espacial o temporal específica, sino que tiene carácter atemporal.

Por el contrario, el verbo *estar* se emplea con juicios relacionados con una experiencia directa del hablante, lo que implica que la atribución está conectada a un momento espacial y temporal bien definido. Además, la acción se presenta como resultado de un acontecimiento previo y en algunos contextos es posible suponer la existencia de un factor que haya podido desencadenar dicho estado. Si retomamos los ejemplos anteriores, en la afirmación “La paella está sabrosa” queda implícito que el hablante la ha probado, por lo que es un juicio que se deriva de su propia experiencia. El enunciado “Mi hermano está impaciente” denota un contenido experiencial y un cambio con respecto al conocimiento habitual que el hablante tiene del sujeto. Además, se presupone la existencia de un factor desencadenante que haya podido provocar dicho cambio (por ejemplo, el hecho de que esté esperando una respuesta tras una entrevista de trabajo).

Por último, la frase “El libro está interesante” implica la formulación de una opinión personal tras una experiencia de lectura.

De los ejemplos analizados podemos concluir que no es posible identificar un principio explicativo único para entender la alternancia de *ser* y *estar* con adjetivos, sino que más bien interactúan un entramado de factores léxicos, gramaticales y contextuales que determinan la elección. Uno de los criterios relevantes para explicar estos usos es la situación de experiencia directa y personal a la que el verbo *estar* alude. Ello implica que la cualidad que se predica con *estar* se encuentra anclada en unas circunstancias de lugar y tiempo bien definidas. El verbo *estar*, además, se utiliza con adjetivos que describen el resultado tras el cambio, por lo que remite a un componente *aspectual* de carácter resultativo (es decir, perfectivo), que vincula ese estado a una situación anterior. *Ser*, por el contrario, presenta la cualidad en tanto que propiedad inherente y constitutiva del sujeto y la desliga así de toda referencia espacio-temporal. En definitiva, en virtud de estos dos verbos copulativos, el hablante dispone de un instrumento lingüístico desconocido en otros idiomas que le permite asignar propiedades eligiendo dos formas de caracterizar la realidad: una atribución objetiva y atemporal, indiferente a toda circunstancia, o una atribución subjetiva y experimentada, es decir, basada en la propia experiencia y anclada en una situación concreta de lugar y tiempo.

Expresión desinhibida

Desde el punto de vista sociolingüístico, uno de los rasgos del español peninsular que más sorprende al visitante es el uso de palabras malsonantes (también llamadas *tacos* o *palabrotas*) en interacciones comunicativas no solo coloquiales, sino también de carácter formal (tertulias televisivas, programas de debate y análisis político, columnas y críticas de prensa, etc.). No se trata de un empleo mayoritario, pero sí de un fenómeno plenamente aceptado y extendido.

El hablante ajeno a la realidad lingüística peninsular (su presencia en Hispanoamérica no es comparable) pensaría que el uso de los tacos se relaciona con determinados parámetros sociolingüísticos, como podría ser la edad, el grado de instrucción o la procedencia social de los hablantes. Nada más lejos de la realidad. Los tacos no entienden ni de edad ni de nivel educativo (aunque sí se observan ciertas tendencias en relación con estos parámetros). Su uso tampoco se limita a la expresión de la irritación o del enfado, sino que este vocabulario malsonante puede transmitir todo tipo de emociones, que van desde la sorpresa o la extrañeza a la camaradería y la cordialidad. ¿Quién no ha escuchado alguna vez un “joder”, un “coño” o un “cabrón” como expresión de cercanía y complicidad (“joder, qué bueno”, “coño, qué frío”, “qué suerte tienes,

cabrón”)? Por no mencionar el extendido “es la hostia”, como expresión de alabanza, o “con un par de cojones” para elogiar la valentía y la determinación.

Algunos lingüistas apuntan como posible explicación de la presencia y vitalidad de este tipo de expresiones al cambio que tuvo lugar en la sociedad española con la llegada de la democracia. Esta apertura política trajo consigo una sociedad más igualitaria, en la que un uso desinhibido del idioma se percibía como su variante más auténtica y genuina. Al mismo tiempo y por razones semejantes, se produjo una progresiva generalización del *tú* como forma igualitaria de tratamiento.

Sea como fuere, lo más fascinante de los tacos no está en su uso, que es por definición vulgar, sino en lo que nos enseña sobre cómo funciona el lenguaje. Que una misma palabra pueda resultar ofensiva o elogiosa dependiendo de la voluntad del hablante y de la situación comunicativa, evidencia la naturaleza profundamente dinámica del lenguaje, el poder del contexto lingüístico como entorno en el que se concretan los significados y la importancia de conocer la cultura de un país para evitar malentendidos y ajustar correctamente las interpretaciones.

Entre las más rápidas

Según estudios realizados para medir la densidad informativa en diversas lenguas, el español es, después del japonés, uno de los idiomas más rápidos para los que existen mediciones. La velocidad de una lengua se mide en relación con el número de sílabas que un hablante medio es capaz de pronunciar en un segundo. Según revelaron dichos estudios,⁴ en español un lector medio pronuncia 7,82 sílabas por segundo (s/seg), superado solo por el japonés, con 7,84 s/seg. En el extremo opuesto, entre las lenguas más lentas analizadas se encuentran idiomas como el alemán (5,97 s/seg) o el chino mandarín (5,18 s/seg). Para hacerse una idea del contraste: los hablantes españoles producen alrededor de un 50% más de sílabas por segundo que los dos idiomas que resultaron ser los más lentos de la muestra en un estudio posterior⁵ (el vietnamita o el tailandés). Teniendo en cuenta que el análisis valoró tan solo 17 lenguas de entre las más de 7000 existentes, la afirmación que a veces se lee en titulares de que el

⁴ Cf. François Pellegrino, Christophe Coupé y Egidio Marsico: “A cross-language perspective on speech information Rate”, en: *Language* 87, 2011, 539–558 [online: http://www.dcl.cnrs.fr/fulltext/pellegrino/Pellegrino_2011_Language.pdf, 26/04/2024].

⁵ Cf. Christophe Coupé, Yoon Mi Oh, Dan Dediu y François Pellegrino: “Different languages, similar encoding efficiency: Comparable information rates across the human communicative niche”, en: *Science Advances* 5, no. 9, 2019, eaaw2594 [online: <https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.aaw2594>, 26/04/2024].

español es, después del japonés, la segunda lengua más rápida del mundo, se relativiza. En cualquier caso, el estudio confirma con cifras una impresión que experimentan muchos hablantes de otras lenguas cuando escuchan el español: un torrente de palabras que se suceden aceleradamente y que resultan difíciles de segmentar. Varios son los factores que podrían explicar esta rapidez. En primer lugar, parece ser que la estructura silábica relativamente sencilla del español favorece una pronunciación más ágil y fluida que la de lenguas con estructuras silábicas más complejas.⁶

Por otro lado, se cree que existe una cierta correlación entre la velocidad con la que se articula un idioma y su patrón rítmico. En los idiomas con tendencia al ritmo *silábico*, como el español, todas las sílabas suelen pronunciarse con una duración similar, ya sean estas tónicas o átonas. Este hecho hace que las sílabas se emitan a intervalos regulares, lo que aporta una velocidad constante y uniforme. Sin embargo, en los idiomas de patrón rítmico *acentual*, como el alemán, la duración de las sílabas no es constante, sino que varía dependiendo de la posición del acento tónico. Las sílabas tónicas se pronunciarán más largas, mientras que las átonas serán más breves y relajadas. Por otro lado, en este tipo de lenguas los intervalos de tiempo que separan las sílabas tónicas entre sí tienden a igualarse, lo que lleva al hablante a flexibilizar la duración de las sílabas. Por ejemplo, si un intervalo entre dos acentos tónicos tuviera menos sílabas, cada una de ellas se alargaría para mantener este equilibrio; o viceversa, la duración de las sílabas inacentuadas emitidas entre dos acentos tónicos podría relajarse y comprimirse si la duración entre intervalos así lo requiere.

Un último factor que influye en la rapidez con la que se pronuncia el español tiene que ver con el hecho de que los hablantes emiten sus enunciados entrelazando entre sí las sílabas situadas entre dos pausas articulatorias (es decir, en el interior de un grupo fónico). Ello provoca un fenómeno fonético llamado *resilabificación*, por el que los límites silábicos de las palabras dentro del enunciado a veces no coincidirán con los límites de las palabras consideradas individualmente. En virtud de este fenómeno, en el interior de cada grupo fónico las consonantes finales de palabra se unirán con las vocales iniciales que las sigan, desapareciendo así las fronteras entre palabras (ej. “según un estudio” se pronunciará “se-gú-nu-nes-tu-dio”). Por otro lado, las vocales contiguas que

⁶ En español la estructura silábica más común se basa en la combinación consonante-vocal (CV) seguida de consonante-vocal-consonante (CVC). La sílaba más larga que se puede encontrar tendrá la estructura CCVCC (ej. transporte), si bien los grupos de varias consonantes cerrando sílaba son poco comunes. En contraste, el alemán permite un mayor número de consonantes en la coda silábica, lo que supone estructuras silábicas más complejas, del tipo CCVCCC (ej. “Dampfschiffahrt”).

pertencen a sílabas distintas también se agruparán (ej. “una encuesta” se pronunciará: “u-naen-cues-ta”). Esta falta de pausas en el interior de los grupos fónicos y la creación de nuevas fronteras silábicas con reagrupación de sílabas influirá tanto en la velocidad de pronunciación como en la impresión acústica de rapidez.

Para finalizar mencionaremos una última curiosidad: a pesar de la rapidez con la que se habla el español, existe evidencia científica de que la cantidad de información que transmiten las lenguas por unidad de tiempo es prácticamente la misma. Ello significa que existe un equilibrio entre la velocidad del habla y la densidad informativa. Idiomas con una tasa alta de sílabas por segundo, como el español, comunicarán la misma información que otros idiomas más lentos, es decir, serán menos eficientes desde un punto de vista informativo. Idiomas más lentos, como el alemán, lo compensarán con una tasa de información más alta por segundo, por lo que serán más densos. Lo interesante de este hecho es la constatación de que existe una tasa óptima de transmisión de información que se deriva probablemente de las limitaciones en la rapidez con la que el cerebro humano es capaz de producir y procesar el lenguaje.

A modo de conclusión

Ha sido mi propósito presentar aquí algunos de los fenómenos más singulares y distintivos del español. Su universalidad, su simplicidad léxica, la oposición aspectual dentro del sistema de tiempos verbales en el pasado, el funcionamiento de sus dos verbos copulativos con adjetivos, su expresión desinhibida o la rapidez con la que se expresan los hablantes son tan solo algunos de los aspectos que hacen del español un idioma fascinante. Pero, sin duda, lo más extraordinario para aquellos que se interesan por el español no son sus peculiaridades lingüísticas, sino los lazos que establecen con sus hablantes y el vínculo emocional que los conecta con sus culturas. En cualquier caso, aprender un idioma es una tarea en la que, cuanto más perseveramos, más nos transforma. Y es que, cuando un idioma extranjero entra en nuestra vida (ya sea porque residimos en el país, lo necesitamos por motivos profesionales o hemos establecido con él un vínculo emocional), su efecto se asemeja al del caudal de un río. “Si te resistes a la corriente, te arrastrará. Pero si te entregas a ella, te llevará a donde quieres ir.”⁷

⁷ La referencia es una adaptación libre de la cita del filósofo chino Lao Tze: “La vida es como un río. Si te resistes a la corriente, te arrastrará. Si te entregas a ella, te llevará a donde quieres ir”.

Bibliografía

- Althoff, Roswitha: “La correspondencia entre los adverbios alemanes y los verbos españoles y su posible aprovechamiento para la enseñanza”, en: *Estudios interlingüísticos* 5, 2017, 13–30.
- Cartagena, Nelson y Hans Martin Gauger: *Vergleichende Grammatik Spanisch-Deutsch*, Mannheim: Duden 1989.
- Coupé, Christophe, Yoon Mi Oh, Dan Dediu y François Pellegrino: “Different languages, similar encoding efficiency: Comparable information rates across the human communicative niche”, en: *Science Advances* 5, 9, 2019, eaaw2594 [online: <https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.aaw2594>, 26/04/2024].
- Escandell-Vidal, María Victoria: “Ser y estar con adjetivos: afinidad y desajustes de rasgos”, en: *Revista Española de Lingüística* 48, Fasc. 1, 2018, 57–114 [online: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7070711>, 26/04/2024].
- Gauger, Hans-Martin: “La gramática contrastiva (español-alemán)”, en: *Actas del Congreso de la Lengua Española 1992*, Madrid: Instituto Cervantes 1994, 464–471.
- Goethe, Johann Wolfgang: “Aus Kunst und Alterthum 3 (1821), Nr. 1”, in: Ders.: *Maximen und Reflexionen*, hg. von Benedikt Jeßing, Ditzingen: Reclams Universal-Bibliothek 2021, 17–26.
- Iribarren, Mary C.: *Fonética y fonología española*, Madrid: Síntesis, 2005.
- Jiménez, Juan Ramón: *Antología poética*, Selección, introducción y notas de Carmen Jiménez y Eduardo Márquez, Barcelona: Planeta 1988.
- Molés Cases, Teresa: “La expresión del movimiento en alemán y su traducción al español”, en: *Fòrum de Recerca* 16, 2011, 561–572 [online: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4816205>, 26/04/2024].
- Pellegrino, François, Christophe Coupé y Egidio Marsico: “A cross-language perspective on speech information Rate”, en: *Language* 87, 2011, 539–558 [online: http://www.dcl.cnrs.fr/fulltext/pellegrino/Pellegrino_2011_Language.pdf, 26/04/2024].

Sánchez Prieto, Raul: *Los sistemas temporales del español y del alemán*, München: Peter Lang 2010.

V.V.A./Real Academia Española: *Nueva gramática de la lengua española – Manual*, Madrid: Espasa Libros 2010.

Wandruszka, Mario: *Nuestros idiomas: comparables e incomparables*, Madrid: Gredos 1976.

YVETTE SÁNCHEZ
St. Gallen

Lluvia de ideas, de isla en isla

Querida Janett: 25 años exactos hace que saltamos tú y yo juntas, si no entre todas, sí entre muchas islas, de las posdictaduras al posfracaso y desde el Caribe hasta el teatro. Y siempre ha sido un placer la colaboración y los encuentros contigo – lebenslang Lebenslust... ¡Muchas felicidades en este cumpleaños tan tercamente redondo! Un abrazo cariñoso, Yvette

En esta grata ocasión, quisiera compartir un nuevo proyecto de investigación que no se orienta esta vez hacia los estudios literarios, sino a las artes visuales. He aquí que, desde hace muchos años e incluso adentrada ya en mi jubilación, presido la comisión de arte de la Universidad de San Gallen. Ello me mueve a presentar estas mis primeras reflexiones, una lluvia de ideas, en torno a la influencia de las obras visuales en estudiantes y docentes. En tanto universidad pública, la colección de la HSG es única en el mundo. Más aún si cabe, en lo concerniente a su accesibilidad: no hay barreras ni guardianes, ninguna medida de protección especial. La cultura específica de seguridad en Suiza, ha fomentado una sólida dosis de confianza. Nunca le ha pasado nada a ninguna de las valiosas obras. Hace 60 años, empezaron a instalarse, de manera visionaria, piezas provenientes de artistas pertenecientes a lo más selecto de la segunda mitad del siglo XX. Así, hay tesoros de célebres creadores que cualquier museo se enorgullecería en exponer: Giacometti, Calder, Braque, Miró, Tàpies, Soulages, Richter, Cucchi, Paladino, Cragg, etc. Y ya del siglo XXI, Roman Signer, Maha Malluh, Félix de la Concha...

Los estudiantes se sienten apreciados y orgullosos en este entorno, se identifican con las obras y muestran respeto con naturalidad. Esta sensación de confianza y la sensibilización hacia un arte no expuesto musealmente, sino integrado en la rutina diaria, hacen que el alumnado les preste atención a las obras y, sobre todo, venza la distancia que media con ellas. Por ejemplo, es habitual ver a estudiantes sentados en el zócalo de la escultura de Giacometti, a medio metro de una obra de fama mundial, tecleando en sus ordenadores o teléfonos inteligentes. La Universidad de San Gallen no desea en modo alguno construir un museo en el campus, como lo hizo Harvard, sino que las obras entren en diálogo con los estudiantes y el entorno, es decir, con la arquitectura de alta calidad y el paisaje circundante. Una nueva era de curaduría debería adjudicar un papel más activo a los propios artistas, para que intervengan directamente

en el día a día de la Universidad y no se limiten simplemente a instalar su obra dentro del espacio que se les haya asignado en el campus.

San Gallen como escuela de negocios apenas cuenta entre su población estudiantil con perfiles afines al arte. No obstante, en sus recorridos por el campus, saltan de obra en obra, de isla en isla en el archipiélago artístico, y es claro que las 70 obras ejercen una influencia explícita o tácita en su día a día. Pues bien, es este impacto, parecido al de la ficción literaria, lo que quisiera investigar juntamente con un grupo multidisciplinar de colegas, que incluye dos tesis doctorales iniciadas en nuestra Universidad sobre el tema. La presencia de las artes plásticas en instituciones de formación terciaria es notoria y se extiende al sector privado. ¿Qué gran empresa no emplea hoy en día a curadoras y curadores para montar su propia colección? Ahora bien, ¿qué efecto tienen las obras de las artes plásticas instaladas entre los empleados de seguros, bancos e industrias, tampoco –necesariamente– afines al arte? Las colecciones corporativas pueden tener como efecto entre el equipo la creación de *confianza, resiliencia, empatía, innovación, creatividad, sensibilidad estética*, así como el placer de la *experimentación*. De esta forma, sus miembros se abrirán a lo nuevo y lo ajeno y cuestionarán el concepto de la realidad. Asimismo, su capacidad de *percepción* puede agudizarse, con lo que mejorará, sin duda, su poder de observación e imaginación. Por ende, además de los efectos secundarios estéticos del arte sin finalidad, también los hay funcionales, los cuales, a su vez, refuerzan las capacidades de los recursos humanos.

Ya desde las pasadas décadas se han venido integrando métodos artísticos en el desarrollo de la organización y la formación del personal. Así, mediante las artes escénicas se han entrenado las destrezas de presentación; mediante la poesía, las habilidades de expresión y retórica; el jazz ha servido para ilustrar dinámicas de grupo; el baile, para practicar el liderazgo, guiando y dejándose guiar. Incluso se ha llegado a practicar la capacitación para liderar a los empleados de una empresa en talleres donde la tarea consistía en dirigir una orquesta real con batuta y todo. Un ejemplo concreto lo vi, hace un par de años, en la Fábrica de Danza de Zúrich. El personal directivo de Swisscom, la mayor empresa suiza de telecomunicaciones, cursó un taller de varios días, cuya prueba final consistía en una presentación bailada sobre un tema de gestión de la empresa. El *experimento* me sorprendió en aquel momento.

La tendencia, cada vez más difundida, de incluir las artes visuales en la formación empresarial puede observarse y se ha investigado en otros campos como, por ejemplo, la medicina. En varias profesiones, la capacidad de reconocer detalles y significados en imágenes conduce a una mejor visión. Los estudiantes de medicina, que han asistido a seminarios de historia del arte, han mejorado consiguientemente sus facultades de observación y, por ende, de

diagnosis. Este impacto lo demostró el Profesor de Dermatología, Irvin M. Braverman, de la Escuela de Medicina de Yale, en su trabajo de 2011, “To see or not to see: How visual training can improve observational skills”¹. La enseñanza de técnicas de observación práctica a estudiantes de medicina a través de las artes plásticas no solo se implementó, sino que también se investigó concretamente en 58 estudiantes de primer año de la Yale Medical School. Dicha investigación empírica parte de la premisa de que lo que vemos a través de los ojos y nuestras deducciones intelectuales no coinciden necesariamente.

La enseñanza de la capacidad de observación de los alumnos no puede llevarse a cabo únicamente mediante clases teóricas. Se necesita un ejercicio de entrenamiento visual que proporciona el examen de cuadros seguido de una descripción objetiva.²

De modo que el examen físico, somático debe fijarse y otorgar idéntica atención a todos y cada uno de los detalles de las características visuales, tal como haría el público ante un cuadro. Igualmente han de ser reconocidas y aceptadas las contradicciones entre claves visuales, de modo similar a como sucede ante la presencia de síntomas médicos contradictorios hallados en las pruebas de laboratorio. El proceso analítico visual puede ser más relevante que el conocimiento; ya el mismo Albert Einstein había secundado dicha afirmación, según la cual el don de la fantasía es más importante que el discernimiento o talento del pensamiento abstracto, porque este es limitado. Braverman resume muy bien sus conclusiones en unas diapositivas publicadas en 2001.³

Los procesos de aprendizaje apoyados en el visionado de obras de arte sirven asimismo a otras disciplinas, como la ya mencionada administración de

¹ Irwin M. Braverman MD: “To see or not to see: How visual training can improve observational skills”, en: Philip R. Cohen (ed.): *Dermatological Disquisitions and other essays. Clinics in Dermatology* 29, 3, May–June 2011, 343–346 [online: <https://doi.org/10.1016/j.clindermatol.2010.08.001>, 31/05/24]. Bajo la dirección de Braverman, Erin M. Mahony redactó su estudio “Improving Medical Observational Skills: Analyzing Fine Art in a Gallery Setting vs. a Workbook Simulation”, editado por EliScholar – A Digital Platform for Scholarly Publishing at Yale Digital Library, Yale University School of Medicine 2005 [online: <https://elischolar.library.yale.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2890&context=ymtldl>, 31/05/2024].

² Braverman: “To see or not to see”, s. p.

³ Irwin M. Braverman MD: “Art and the Art of Medicine: enhancing observational skills”, Yale Medical School 2001 [online: <https://covestreetcapital.com/wp-content/uploads/2012/06/Irwin.pdf>, 31/05/24].

empresas,⁴ y de ahí el liderazgo gerencial, cuyo grado de *resiliencia* puede aumentarse por medio de las artes visuales.⁵ Al respecto, el *Salzburg Global Seminar* organizó, en febrero de 2017, una sesión titulada “The Art of Resilience: Creativity, Courage, and Renewal”.

Volviendo al contexto universitario de San Gallen, las obras de arte entrenan la destreza visual y contemplativa de los estudiantes y docentes para descubrir matices y detalles, la poesía del arte, transferible también a su entorno general. Es bastante obvio que, al favorecer presencias e impulsos físicos, hápticos, sensoriales, el arte ofrece una importante alternativa, un antídoto contra formas de conocimiento académicamente inducidas y digitalizadas. Además, han surgido no pocas iniciativas en la intersección entre el arte y la investigación científica, para afrontar asuntos complejos e interdisciplinarios, como precisamente la transformación digital. Desde hace 20 años ya, existe el programa *Artists in Lab* en Zúrich, que invita a artistas a residencias de varios meses en laboratorios de ciencias naturales, de ingeniería y de informática.

Se ha demostrado que la interacción activa o pasiva con las obras de arte puede contribuir no solo a la investigación innovadora, sino también, por ejemplo, a mantener una buena *salud* mental y física. La directora del Kunsthauus de Zúrich, Ann Demeester, en su artículo “Warum Kunst hilft, unser Einfühlungsvermögen zu trainieren und uns weniger zu empören”⁶, dirige nuestra atención al informe científico de la OMS de 2019, el cual, apoyado en el estudio de unas 900 publicaciones consultadas, subraya resultados como los siguientes: menor gravedad en las secuelas de pacientes de cáncer que consumen o crean arte; efecto tranquilizante de los colores en la población infantil similar o más potente que el inducido por los medicamentos; aumento de capacidades motrices en pacientes con Parkinson, etc.

⁴ Aquí va una selección minúscula de una vasta bibliografía al respecto: Ariane Berthoin Antal y Anke Strauß: *Artistic interventions in organisations: Finding evidence of values-added*. Creative Clash Report, Berlin: WZB 2013; Brigitte Biehl-Missal: *Wirtschaftsästhetik. Wie Unternehmen die Kunst als Inspiration und Werkzeug nutzen*, Wiesbaden: Gabler 2011; Giovanni Schiuma: *The Value of Arts for Business*, Cambridge: Cambridge University Press 2011; Harvey Seifter y Ted Buswick: “Editor’s note: special issue on creatively intelligent companies and leaders: arts-based learning for business”, en: *Journal of Business Strategy* 31, 4, 2010, 7; Steve Taylor y Donna Ladkin: “Understanding Arts-Based Methods in Managerial Development”, en: *Academy of Management Learning & Education* 8, 1, 2009, 55–69.

⁵ Oscar Tollast: “Why Is Art Important for Resilience?” [online: <https://www.salzburgglobal.org/news/latest-news/article/why-is-art-important-for-resilience>, 31/05/24].

⁶ Ann Demeester: “Warum Kunst hilft, unser Einfühlungsvermögen zu trainieren und uns weniger zu empören”, en: *Neue Zürcher Zeitung*, 01/03/2024 [online: <https://www.nzz.ch/foelio/menschlich-werden-im-museum-ld.1817470>, 31/05/2024].

A través de las artes ficcionales (literarias y visuales), que nos permiten pisar temporalmente terrenos paralelos, podemos argumentar que, al meternos en la piel de otros, nuestra *empatía aumenta*. Podemos entrenar la aprobación de ambigüedades, complejidades, inseguridades, claves no resueltas o enigmas de la vida. Las ficciones artísticas disfrutan del privilegio de aceptar dichas inseguridades sin finalidad y, por ende, de no tener que tomar decisiones, de flotar libremente por las opciones ofrecidas, de convivir con la ambivalencia. Además, el trabajo científico puede aprovechar el sentimiento de *asombro y curiosidad* ejercido por el arte y percibir la riqueza de las diferencias, incluso las más mínimas. La curiosidad actúa como impulso para la *innovación* y la *creatividad* en las ciencias y crea el capital más importante: las ideas.

Las artes visuales aprecian lo imaginario y los límites de lo habitual, asimismo la pluralidad, reduciendo estereotipos y ampliando horizontes. El acercamiento holístico de educación integrativa, practicado por la Universidad de Economía de San Gallen incluye un 25% de asignaturas obligatorias en el ámbito cultural para cada estudiante, sea cual sea su orientación académica, administración, economía, leyes, politología o informática. La cultura general en este currículum visionario (implementado en 2001) y la presencia del arte en el campus como medio de interacción y comunicación fortalecen y condicionan las habilidades transversales de estudiantes y docentes y ayudan a descifrar el medio ambiente. El impacto de las artes plásticas es amplio, desde la percepción de lo oculto hasta el desdoblamiento de la realidad, desde la diversidad compleja hasta la valentía y mayor claridad (también cognitiva con reflexión crítica).

Preguntados por el efecto del arte, los estudiantes consultados dan respuestas muy diversas, hasta polarizadas, lo que crea cierta paradoja, ya que el arte precisamente suele actuar como catalizador de despolarización de actitudes. Una parte considerable del alumnado (lo mismo vale para los docentes) no muestran un genuino interés por el arte, con lo que la atención a las obras queda limitada, y no perciben una influencia directa de las mismas. Se han practicado varias medidas integrativas para embarcar estudiantes desinteresados, pero aún falta el recurso más importante, que podría despertar un interés más sólido: una cátedra, en la facultad de humanidades, de estudios visuales o historia del arte. Es curioso que, con una colección tan impresionante, hasta el momento, no se haya consolidado esta correspondencia en el ámbito de la investigación y docencia. Pero terminemos con una pequeña selección de comentarios de aquellos estudiantes que sí captan atentamente los efectos del arte.

“Las obras me conceden momentos de tranquilidad, un oasis para detenerme, un sentimiento sublime, pero también guiños irónicos.”

“El arte hace descubrir enlaces asociativos, conexiones ocultas, nuevas interpretaciones distintas de las comunes, el escepticismo hacia el principio de planteamientos irreconciliables.”

“Fomenta el desarrollo y la implementación de ideas, la inspiración, la atención positiva y canaliza la reflexión, causa un estímulo alentador en torno a la contradicción, indeterminación, irritación, y respalda la diversidad y el multiperspectivismo.”

“La colección puede medirse con las de museos.”

“Las obras mantienen la curiosidad despierta, rinden el espacio más familiar, no se imponen nunca.”

Termino con una de las observaciones más impresionantes y conmovedoras, que viene de una estudiante de economía entrevistada: “El arte aporta diferentes perspectivas a esta Universidad y muestra la esencia de la HSG. No es *expuesto*, sino que forma parte de nuestras vidas.” Misión cumplida.

Bibliografía

Berthoin Antal, Ariane y Anke Strauß: *Artistic interventions in organisations: Finding evidence of values-added*. Creative Clash Report, Berlin: WZB 2013.

Biehl-Missal, Brigitte: *Wirtschaftsästhetik. Wie Unternehmen die Kunst als Inspiration und Werkzeug nutzen*, Wiesbaden: Gabler 2011.

Braverman, Irwin M.: “To see or not to see: How visual training can improve observational skills”, en: Philip R. Cohen (ed.): *Dermatological Disquisitions and other essays*. *Clinics in Dermatology* 29, 3, May–June 2011, 343–346 [online: <https://doi.org/10.1016/j.clindermatol.2010.08.001>, 31/05/24].

Braverman, Irwin M. MD: “Art and the Art of Medicine: enhancing observational skills”, Yale Medical School 2001 [online: <https://covestreetcapital.com/wp-content/uploads/2012/06/Irwin.pdf>, 31/05/2024].

Demeester, Ann: “Warum Kunst hilft, unser Einfühlungsvermögen zu trainieren und uns weniger zu empören”, en: *Neue Zürcher Zeitung*, 01/03/2024 [online: <https://www.nzz.ch/folio/menschlich-werden-im-museum-ld.1817470>, 31/05/2024].

Mahony, Erin M.: “Improving Medical Observational Skills: Analyzing Fine Art in a Gallery Setting vs. a Workbook Simulation”, EliScholar – A Digital Platform for Scholarly Publishing at Yale Digital Library, Yale

University School of Medicine 2005 [online: <https://elischolar.library.yale.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2890&context=ymtdl>, 31/05/2024].

Schiama, Giovanni: *The Value of Arts for Business*, Cambridge: Cambridge University Press 2011.

Seifter, Harvey y Ted Buswick: “Editor’s note: special issue on creatively intelligent companies and leaders: arts-based learning for business”, en: *Journal of Business Strategy* 31, 4, 2010, 7.

Taylor, Steve y Donna Ladkin: “Understanding Arts-Based Methods in Managerial Development”, en: *Academy of Management Learning & Education* 8, 1, 2009, 55–69.

Tollast, Oscar: “Why Is Art Important for Resilience?” [online: <https://www.salzburgglobal.org/news/latest-news/article/why-is-art-important-for-resilience>, 31/05/2024].

Leuchtturm (fragmentos de un diario)

Leuchtturm1917: Empresa que fabrica cuadernos, libretas de notas y calendarios. Dice que se guía por la convicción de que escribir a mano es pensar en papel: los pensamientos se convierten en palabras, frases, imágenes; los recuerdos se convierten en historias; las ideas se convierten en proyectos y las notas se convierten en ideas.

Faro: 1. m. Torre alta en las costas, con luz en su parte superior, para que durante la noche sirva de señal a los navegantes. Sin.: *atalaya, torre*. [...] 4. m. Aquello que da luz en un asunto, lo que sirve de guía a la inteligencia o a la conducta.

“El diario no puede nacer sino de una cierta experiencia de la soledad”,
Ángel Rama, 18.10.1974.

/2019

Datum/Date: 22.7.2019 — Völklinger Hütte. Europäisches Zentrum für Kunst und Industriekultur. Antes de volver a Mainz, después de Saarbrücken y So-care, arte a pulso. Le fascinaron las ruinas industriales, que la llenan de arte. Fue para él una tarde futurista.

Datum/Date: 24.7.2019 — “No es libélula ni mucho menos”, pensó, “es el caballito del diablo y viene para llevarme...”. Entonces apagó el Popular, cerró la ventana y regresó a la autobiografía y a la ficción.

Datum/Date: 11.9.2019 — Llueve y escampa, llueve y escampa, llueve y escampa. “¡Qué día!”, exclamó Reinier mientras observaba el húmedo verde de los árboles del Campus Westend de la Universidad de Fráncfort. Por la mañana había cruzado el umbral de la casa con la certeza de que hoy no llovería. Equivocación total, pero como Reinier es precavido, no tuvo problemas porque en la oficina tiene un paraguas para las sorpresas. Así que cuando regresó a casa, lo hizo bien protegido. Eso es lo que me gusta de él.

Datum/Date: 11.12.2019 — Mastodónico trabajo de edición y corrección de ensayos académicos para un libro colectivo sobre trauma y memoria cultural. Nuestro héroe está “feliz como una lombriz” (¿no hay perdicés en Cuba?). Dice que aprende un montón: “Es como visitar un seminario”, le comentó a su tutor.

/2020

Datum/Date: 3.1.2020 — Tchaikovsky, el escenario, los vuelos, la música... ¿Será que, como él, su viaje a Alemania fue el peregrinaje cuyo propósito, el del músico, significó...? Este año nuevo no parece que le comience bien a Reinier. Esperemos que él sepa —lo sabe— sortear el temporal.

Datum/Date: 22.03.2020 — Primavera en tiempos de coronavirus o corona en tiempos primaverales? No es —piensa— cómo se vive, sino lo que vendrá cuando esto termine.

Datum/Date: 21.04.2020 — Van nueve años a orillas del Rin. “Un día capital en su aventura vital —¿qué cacofónico está sonando Reinier!, ¿pensáis como yo?—, en su pasaje, en la jornada del ‘héroe’”: la muerte, Maguncia y el renacimiento.

Datum/Date: 22.5.2020 — Ya llegaron las golondrinas, aunque una no haga verano. Reinier las mira, las admira. Und er frage, ob es etwas schöneres als... geben kann. Ya va pensando auf Deutsch, moviéndose “golondrino” sobre un linker Rhein que alguna vez fue wild und römisch und lateinisch aber heute nicht mehr. Le encanta vivir en la orilla izquierda. Siempre, siempre a la izquierda, le guiñó una vez a una camarera cuando esta le preguntó dónde quería sentarse.

Datum/Date: 4.6.2020 — Había una vez un niño al que le gustaban los juegos teatrales... Un niño que sigue siendo niño y que todavía sigue gustando de cruzar mundo real y mundo imaginado e imaginar que vamos bien...

Datum/Date: 13.06.2020 — Los umbrales. Son “espacios” de los que tiene conciencia desde que vive en Alemania. La casa está llena de ellos. Los cruza a diario. Su casa habanera no tenía umbrales (si los tenía, jamás se enteró). Es una casa moderna y funcional, que por las fotos que he visto parece un horrible rectángulo desde afuera. Necesita umbrales. Necesita mitos.

Datum/Date: 8.7.2020 — 88 kilogramos. Se pesó en la farmacia cuando fue a comprar aspirina, ibuprofeno y aciclovir.

Datum/Date: 20.7.2020 — Ya llegó la calor, esa que convierte la orilla del Rin en la del Almendares (hay que ver cuánto exagera Reinier, porque comparar un río de nombre musical con uno de nombre patriarcal es un despropósito absoluto; este, he averiguado, es un riachuelo, aquel cruza media Europa). Ya llegó la calor que transforma la heladería del parque de la esquina en su Coppelita habanero (“Yo tengo también uno al lado de mi casa y ya lo he visitado varias veces desde que abrió”, le escribió Janett un día. El Coppelia es una heladería muy famosa de La Habana. Dicen que elabora helados exquisitos).

Datum/Date: 23.10.2020 — Llegó por correo postal *Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España*. La satisfacción es enorme, enorme como el libro. Abrió sus páginas, respiró el olor a papel y leyó “Con la colaboración de Reinier Pérez-Hernández”. Está feliz. Vosotros no lo sabéis, pero ese libro decidió el destino de nuestro héroe, el camino vital, el gran camino de la vida.

/2021

Datum/Date: 10.01.2021 — Hoy lo sorprendió un cielo azulísimo con una luz intensa, algo raro para este tiempo del año. Llamó a Fernan para felicitar a Claudia, que regresó con la pregunta sobre su tesis, que no acaba de cuajar... como esos frijoles negros que demoran en espesarse. “La buena cocina toma tiempo y los buenos platos se hacen a fuego lento”, se respondió a sí mismo. Igual la pregunta es siempre tensa. Pero ha de seguir y la acabará. Él lo sabe y ya tiene planes para su próximo proyecto: la escritura epistolar cubana... porque “¿dónde leer (en) el futuro”, se pregunta, “sino en las líneas epistolares?”. Ahí está el pasado, ahí está el futuro, susurra.

Datum/Date: 26.5.2021 — Los días pasan... y nuestro héroe sigue sin poder cruzar el umbral de la memoria.

Datum/Date: 18.6.2021 — Ojalá, piensa, todo fuera “sin mirar atrás”, porque se ha sorprendido asediado por recuerdos horrorosos de su vida. Hechos que ahora lamenta, hechos que ahora le duelen. Estuvo sentado largo rato, mirando(se) (en) el pasado y detectando esas manchas solares.

Datum/Date: 5.8.2021 — Tiene que volver a imaginar mundos; no perder el hambre de la curiosidad. Es el único modo de que los fantasmas permanezcan recogidos y no se conviertan en demonios —monstruos, para ser exactos.

/2022

Datum/Date: 24.2.2022 — Así empezamos. Han pateado el tablero mundial de nuevo. Esto es un caos y nuestro héroe lo sabe. ¿Habrà título de doctor?

Datum/Date: 8.4.2022 — Le llegó *Historias, sueños, paisajes. Laberinto autobiográfico*. Y con esto, se dice a sí mismo, concluye.

Datum/Date: 23.9.2022 — Entregadas ayer en el decanato las siete versiones impresas de la tesis... ¿Quién iba a imaginar que la acabaría a orillas del Rin (¿o del Meno?)? La Disputation será en alemán. ¿Podrá? ¡Veamos cómo se defiende nuestro héroe!

Datum/Date: 2.11.2022 — Despertó cuando su esposa se hubo ido. Se duchó (hoy tocaba), tomó el desayuno (de siempre: café expreso con sus dos cucharaditas de azúcar morena). Fue a la “oficina”, encendió la computadora, abrió Firefox y estuvo el rato de siempre “navegando” para saber cómo amaneció el “mundo”. (Sabe que se enterará solo del 10 %, que las noticias que lee no dirán mucho más que...). Se pasó la mañana preparando la clase de hoy y de mañana. Al mediodía hizo el almuerzo (hoy tocó crema de lentejas rojas —¿por qué le dicen así, se interroga Reinier, porque para él son anaranjadas?— con calabaza, leche de coco y basmati). Luego vino la siesta y cuando volvió de ella le faltaban dos horas para la clase. Perdió su tiempo entonces, como muchas veces, recogiendo el desastre de la cocina, fregando las ollas y preparando el expreso post-siesta... La clase *online*: el pretérito imperfecto, un dolor de cabeza para los estudiantes (hoy faltaron Harald y Dorothea, a la que no se le pega nada y lleva ya tres semestres con él). A las ocho y cuarto se fue para el “otro trabajo”, donde estuvo más ocupado que de costumbre (algún día tendré que describirlo: ¿qué hace nuestro héroe en ese “otro trabajo”?). Sobre las once de la noche regresó a la casa y en el camino no pudo escuchar más la novela de Laura Restrepo (*Canción de antiguos amantes*) porque las baterías de los audífonos se quedaron sin carga. En casa, antes de ir a la cama, tocó Netflix (le queda poco,

va a cancelar la suscripción: ¿la austeridad alemana?, ironiza): *The Sex Education*... Este es, más o menos, un día típico de nuestro héroe. Los detalles se los debo...

Datum/Date: 22.12.2022 — 49 diciembre. Nada en el...

/2023

Datum/Date: 14.2.2023 —El tiempo corre. Las páginas de este diario (hace mucho dejó de serlo) también.

Datum/Date: 23.2.23 —“No hay deudas, no hay deudas, solo tiempos de múltiples descubrimientos, ensoñaciones, búsquedas, hallazgos, viajes de ida y vuelta. No hay deudas. O mejor, el recuerdo, sí, eso sí. Quizás las deudas del tiempo o el tiempo como deuda”. Inscripción hallada entre las ruinas de la isla y que remite a los tiempos de las devastaciones. Restos de la memoria de un laberinto autobiográfico con historias, sueños y paisajes diversos.

Datum/Date: 12.7.2023 — Llegó la Disputation. El final de un camino, pensó... Pero está equivocado: no es el fin sino el comienzo, un comienzo, otro comienzo (más). A la una de la tarde. Habrá que ver..

Datum/Date: 13.7.2023 — Habemus Doctor! Ergo habemus resaca! “La resaca de todo lo vivido”, parafrasea a Vallejo.

Datum/Date: 17.11.23 — Ya vuelan de regreso al sur. Pasan por el cielo en perfecta formación. Cruzan Maguncia y anuncian a todo volumen que el invierno está a las puertas. Nuestro héroe los observa, los escucha y piensa casi lo mismo que leéis ahora mismo: “Ya regresan al sur. Pasan por el cielo. Cruzan el Rin. Son afortunados”.

JORGE VITÓN
Berlín

Arqueología hogareña

*Para Janett,
que fue vecina de
Charlotte y Clemens*

Al desgarrar el papel empezaron a aparecer restos de otro anterior. Era un papel bastante clásico, como traje gris de empleado de oficina, sin rostro ni carácter, de esos que se pegan a la pared para no buscarse problemas con nadie: de fibra áspera y pintado con pintura barata, además, mal puesto, un papel coartada, pegado sin amor y embarrado de blanco a la carrera para poder mudarse, y luego pintado una vez más, por ellos esta vez, igualmente corriendo para no tener que pagar doble alquiler, trabajando incluso de noche, donde, entre la falta de luz y la pintura mala no veían donde había terminado el último trazo del rodillo para comenzar uno nuevo, por lo que dejaron mentiras por todas las paredes y los techos del apartamento. De estas mentiras se estuvieron arrepintiéndolo cada día de los dos años que llevaban viviendo en ese apartamento, hasta que decidieron renovarlo. El papel que salía a la luz ahora después de muchos años era de un color de fondo crema con algún matiz verdoso y amarillento, y motivos de flores a relieve. Por el diseño supusieron que sería de la década del sesenta. Contrario al papel de corretaje del último inquilino, este papel estaba muy bien pegado. Charlotte y Clemens coincidieron en que habría sido de un matrimonio mayor que, por razones obvias no lo habrían pegado por sí mismos, como el último inquilino, o una pareja joven sin tiempo, que habrían encargado la renovación a un profesional que les habría traído un grueso catálogo repleto de colores, estructuras y motivos, y ellos, agobiados por tanta variedad, habrían escogido sin pensar demasiado este engendro que ahora ellos descubrían.

Después de años de vivir con un pie en la sala y el otro en la escalera decidieron poner fin a esa vida de seminómadas que habían llevado desde que se fueron de sus casas para estudiar. Una de las cosas más horribles de esta vida era el anonimato y la falta de color de las viviendas. Desde hacía demasiado tiempo habían vivido en habitaciones y apartamentos lechosos, con ventanas blancas y puertas blancas y todo cubierto de ese blanco de muerte infinita que nunca cambia, solo para no complicarse, porque nunca se sabe cuándo nos vamos de aquí y tenemos entonces que pintarlo de nuevo todo de blanco y es

mucho trabajo. Pero ahora, que Charlotte había decidido por fin hacer el doctorado y recibido el estipendio, tenían una perspectiva a más largo plazo en el apartamento. Por eso decidieron renovarlo. Al fin vivirían en un lugar a su propio gusto y ya iba siendo hora de hacer de la relación y del apartamento un hogar. Además, aunque no lo hablaron, sabían que la renovación tenía también algo de simbólico, que el “nuevo” apartamento de colores sería de algún modo un nuevo comienzo y la confirmación de que habían vencido la crisis que provocó la infidelidad del año anterior y de que se habían sabido perdonar, o que al menos ayudaría a que su relación continuara creciendo a pesar del tajazo.

Empezaron a mojar el papel de las florecitas y, a medida que lo desgarraban, por algunas partes salía a relucir otro papel más debajo, de color crema y rayas verticales finas café oscuro, y tuvieron la sensación de que deshojaban una lechuga. Esta cosa que salía a la luz ahora bien podía ser de la década del cincuenta —especularon— y se imaginaron a un matrimonio de reprimido pasado viviendo el milagro económico: él con un traje negro y ella con una falda blanca de campana de la época, y una hija que al entrar a la universidad les preguntaría si delataron, apedrearon o escupieron a algún judío y cómo era posible que no supieran nada. Al rato, por una esquina, el papel cedió más fácilmente y empezó a dejar ver restos de un empapelado de periódicos de los últimos años de la Segunda Guerra Mundial, cuando finalmente el infierno llegó a Berlín y trajo de vuelta como un boomerang todo lo que antes había llevado a otros tantos lugares. En aquellos años no había nada y seguramente los inquilinos habrían empapelado el apartamento con periódico para hacerlo un poco menos frío en esos meses en los que hasta el carbón se perdió. Quizás habría sido una viuda reciente y su pequeño hijo que tenían que salir todos los días por entre ruinas, después de pasar media noche en el sótano oscuro por los bombardeos, para comerciar con cualquier cosa y buscar algo de comer, mientras a lo lejos se escuchaban los disparos y explosiones de los últimos combates contra los aliados.

Al día siguiente, a medida que iban quitando esta última capa de papel, salía a la luz un color impregnado directamente en las paredes: un rosado muy palidecido hasta una altura de más o menos dos metros, seguido por una cenefa pintada a mano con motivos florales y otros ornamentos naturales. Concluyeron que este sería el color original de las paredes porque los ornamentos en estilo *Art Nouveau* concordaban con la fecha de construcción del edificio, 1901, según rezaba el contrato de alquiler. Lo que ahora era el apartamento alquilado de Charlotte y Clemens era solo la mitad que había sido separada del original de los tiempos del Emperador Guillermo: un hermoso y amplio apartamento de paredes rosado claro para la familia de un próspero pequeño comer-

ciante berlinés —imaginaron. Además de todas las capas de empapelado, también salieron a relucir los parches de todo el cableado eléctrico que le injertaron al apartamento en las diferentes renovaciones que sufrió con el tiempo, operaciones que el papel, a modo de cirugía plástica, supo ocultar durante muchos años.

Después de dos días quitando capas y leyendo paredes, el apartamento quedó desnudo. Entonces curaron con espátula y macilla las heridas más graves de las paredes, esas que nadie quiere ver ni mostrar, y dejaron —en parte por flojera y en parte por respeto— muchas de las pequeñas arrugas y cicatrices que atestiguaban la larga vida del apartamento, esas que obligan a pensar en si sería deseable o no que las paredes pudieran hablar. A la mañana siguiente dieron una base engomada para fijar la superficie de las viejas paredes y, un día más tarde, empezaron finalmente a pintar sus paredes desnudas en blanco, terracota, azul claro y amarillo limón. Después de dos manos, esta vez dadas con calma y esmero para no dejar ni una sola mentira, se abrazaron satisfechos al contemplar el nuevo colorido de su apartamento. Solo dejaron una pared sin pintar, que ahora exhibe todas las huellas de su historia.

MARKUS MESSLING
Saarbrücken

Begegnung, Berlin, Benjamin. Eine Miniatur über das Pendlerleben

für Janett Reinstädler und die geteilten Momente des Dazwischen

Berlin-Pendlerinnen und -Pendler sind eine merkwürdige Spezies. Sie sieht sich gezwungen zur permanenten Anpassung an die Flüchtigkeit und Verknappung der Zeit. Und natürlich entgeht sie nicht der permanenten Frage des “Warum” – warum nimmt man *das* in Kauf?¹

Die Gründe sind dabei nie eindimensional, sind praktischer und lebens-technischer Natur, und doch auch einer Nostalgie der Großstadt geschuldet. Nostalgie ist nicht Melancholie. Anders als ein regressives Festhalten ist sie vielmehr das Ergebnis einer Zeitschichtung, entspringt der Erinnerung: “Heimat ist immer etwas Retrospektives”, sagt Edgar Reitz, “ein Gefühl des Verlusts.”² Aus dem nostalgischen Wissen heraus, dass der Verlust zwar (momentan) unumkehrbar ist, ein Rest aber doch als Spannungsfuge in uns bleibt, entsteht eine Distanz zur Wirklichkeit, eine Haltung, die dem Hier und Jetzt entgegentritt und doch zugleich immer auch zu einem anderen psychischen Ort steht, zu einer versunkenen Welt der Geschichte, der Sprache, der Kindheit. Ein Leben, vorübergehend unerreichbar, fehlt. Pendeln ist Mangelbewältigung (die ewige Frage, wo die richtigfarbenen Socken sind...). Es befreit aber auch vom Zugriff der Unmittelbarkeit im Kontinuum zweier Lebensorte von Bedeutung.³

Je länger man in Berlin lebt, desto fremder wird einem das Bild, das sich manchmal jene davon machen, die kommen und gehen. Man fährt nicht jeden

¹ Hier wäre ein Manual der Überlebenstaktiken für Pendler:innen in Zeiten des Bahn-Wahn-sinns einzufügen.

² Interview mit Edgar Reitz in: *Süddeutsche Zeitung*, Magazin 37 vom 13. September 2013, 19.

³ Cf. Eva Hoffman: *Lost in Translation: A Life in a New Language*. London: Penguin 1989; Olivier Remaud: *Un monde étrange. Pour une autre approche du cosmopolitisme*. Paris: Presses universitaires de France 2015; Markus Messling: “Réalisme esthétique et cosmopolitisme littéraire. Poétiques de la perte chez Giorgos Seferis et Kossi Efoui”, in: Guillaume Bridet, Xavier Garnier, Sarga Moussa und Laetitia Zecchini (ed.): *Décentrer le cosmopolitisme. Enjeux politiques et sociaux dans la littérature*. Dijon: Éditions universitaires de Dijon 2019, 71–84.

Tag durchs Brandenburger Tor, sitzt nicht permanent in der Deutschen Oper, treibt nicht jedes Wochenende über die Flohmärkte am Boxhagener. Genauso wenig steht jedes Kiez-Moment im Zeichen des Chaos und der skandalösen Armut, der Abgründe der Zeit. Die Stadt ist nah und doch seltsam entrückt zugleich, zu groß für das Gefühl dauernder Aufhebung und doch permanent als Horizont präsent. Was Walter Benjamin in der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* über die Loggien schreibt, über jene halbgeschlossenen Balkons an den bürgerlichen Wohnbauten der Gründerzeit, gilt als Gefühl für das Leben in Berlin an sich: "Seitdem ich Kind war, haben sich die Loggien weniger verändert als die anderen Räume. Sie sind mir nicht nur darum nahe. Es ist vielmehr des Trostes wegen, der in ihrer Unbewohnbarkeit für den liegt, der selber nicht mehr recht zum Wohnen kommt."⁴

Dass man sich nicht ganz einrichten, nicht permanent *die* oder *der* sein muss, ist die Gnade der Großstadt. Es ist nicht einfach die Freiheit des Nichtgesehen-Werdens, der eigentlichen Neuerfindung, sondern vielmehr die Möglichkeit der permanenten Rekontextualisierung. Hierher stammt das geteilte Gefühl, dass der Rahmen des Gesprächs in der Großstadt ein anderer ist. In ihrer Lessingpreisrede hat Hannah Arendt Momente, in denen sich "die Welt zu Wort" meldet, für das menschliche Miteinander betont.⁵ Die Welt ist ihr "dies Zwischen"⁶ den Menschen, ein fragiler Raum, in dem jede und jeder sagt, was ihr oder ihm "Wahrheit dünkt".⁷ In einem "solchen Sagen"⁸ entstünden erst jene Übereinstimmung und Abstände zwischen den Menschen, "die zusammen dann Welt ergeben"⁹. Kann man in einer solchen fragilen Welt des Austarierens wohnen?

Es ist wenig erstaunlich, dass Benjamin in seiner *Berliner Kindheit* nichts über Cafés vermerkt hat. Sie sind für gewöhnlich nicht die Domäne, in denen eine Kindheit ihre Bilder gewinnt (in meiner römischen Kindheit allerdings ist das ein wenig anders, und dann gibt es ja die rheinischen Büdchen, die westfälischen Eckkneipen...). Wie die Loggia aber sind sie Räume, in denen "der Stadtgott selber"¹⁰ seine Grenzen zieht. Sie sind Orte der Wahl, der kulturellen

⁴ Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* [1932–1938]. Fassung letzter Hand und Fragmente aus früheren Fassungen. Mit einem Nachwort von Theodor W. Adorno. Berlin: Suhrkamp 2006, 13.

⁵ Hannah Arendt: "Gedanken zu Lessing. Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten", in: *Menschen in finsternen Zeiten*. Ed. von Ursula Ludz [1968]. München: Pieper 1989, 11–45.

⁶ Ibid., 12.

⁷ Ibid., 45.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Benjamin: *Berliner Kindheit*, 13.

Ordnung, der Öffnung und Distanzierung, Orte von Welthaltigkeit: ein Frühstück im Fichte-Kiez, Kaffee und Kuchen am Planufer oder im *Strauss*, der ehemaligen Kapelle am Friedhof in der Bergmannstraße, auf dem der Grünspecht tropisch schreit und sich die Eichhörnchen unverfroren neben die Besucher auf die Bänke setzen. Bisweilen sind es aber auch die Wege selbst, jene “non-lieux”, die Wartehallen in den Bahn- und Flughäfen, die Intensität erlauben, und selbst Autofahrten zur Universität, auf denen über Verschiedenes gesprochen wird, von der Literatur bis zu den deutschen Familiengeschichten. Momente der Begegnung, die sich in die “Unmöglichkeit des Wohnens”, in die “Urgeschichte der Moderne”¹¹, die Benjamin mit seinen Flaneurgängen durch Berlin erzählt, einschreiben.

Wie oberflächlich erscheint da, was der Zeitgenosse ChatGPT zum Thema des Benjamin’schen Flaneurs zusammensammelt: “To be a flâneur in Berlin is to embrace the enchantment of urban life and to appreciate the beauty of fleeting moments in a city that is forever evolving.” Und weiter: “Living in a big city like Berlin can offer a multitude of emotionally enriching experiences. Here are some aspects that many people find emotionally fulfilling: Cultural Diversity [...]; Cultural and Artistic Scene [...]; Social Opportunities [...]; Career Opportunities [...]; Public Spaces and Parks [...]; Dynamic Lifestyle [...]; Access to Resources [...]; Innovation and Progress [...].”

Hätte er Kästner gelesen, dann wüsste Genosse ChatGPT, dass die Großstadt und ihre Erzählungen “nichts für Konfirmanden” sind.¹² Er weiß nichts von der Unbehaustheit, von der transzendentalen Obdachlosigkeit, von der (deutschen) Unmöglichkeit des Wohnens, von der räumlichen Kontextualisierung von Begegnung und Gedanken. Das Spiel von Literatur und Erinnerung ist ihm ein Marketingargument. Benjamin stellt dagegen die Kraft einer poetischen Schule innerer Unruhe. In seiner Vignette zum Tiergarten heißt es: “Sich in einer Stadt nicht zurechtfinden heißt nicht viel. In einer Stadt sich aber zu verirren, wie man in einem Walde sich verirrt, braucht Schulung.”¹³

Unendliche Suche also; sich durch das Dickicht der Schichtungen wühlen. Die Stadt führt alles zusammen. Erinnerungen und Zukunft, “Schamisso” und “Savinji”,¹⁴ Präsenz und Berliner Luft Luft Luft. “Wir in Berlin sind überall

¹¹ Theodor W. Adorno: “Nachwort”, in: Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* [1932–1938]. Fassung letzter Hand und Fragmente aus früheren Fassungen. Mit einem Nachwort von Theodor W. Adorno. Berlin: Suhrkamp 2006, 111.

¹² Erich Kästner in “Fabian und die Sittenrichter”, urspr. als Nachwort zum gleichnamigen Roman gedacht, musste in der Erstausgabe 1931 entfallen, erschienen in der *Weltbühne*. Abgedruckt in: ders.: *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*, 11. Aufl., München: dtv 1997, 239.

¹³ Benjamin: *Berliner Kindheit*, 23.

¹⁴ So der Chamisso- bzw. Savigny-Platz in der Aneignung der Berliner Schnauze.

dabei, aber wir kommen zu nichts. Wir haben französischen Schick, englischen Sport, amerikanisches Tempo und heimische Hast – nur uns selbst haben wir nie gekannt,” raunt Kurt Tucholsky.¹⁵ Immer auf dem Sprung. Der nächste Flug! Der nächste Zug! Dazwischen aber – oh Augenblick, verweile doch!, auch so ein deutscher Topos – Innehalten. Vielleicht im AC, dem *Ausländercafé*. Auf dem Saarbrücker Campus, jenem Ort der freundlichen Aufnahme, der Kollegialität, der intellektuellen Unabhängigkeit im Horizont Frankreichs. Glücksbezüge des Denkens und Schreibens. Ort der Verdichtung, des gemeinsamen Arbeitens, der Begegnung. Erzählen, Weltpoetik, Memoria. Das nächste Gespräch, ein anderes Thema. Das ist schnell gefunden.

60 Jahre? Tanti auguri! Auf ein Glas dazwischen!

Bibliografie

- Adorno, Theodor W.: “Nachwort”, in: Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* [1932–1938]. Fassung letzter Hand und Fragmente aus früheren Fassungen. Mit einem Nachwort von Theodor W. Adorno. Berlin: Suhrkamp 2006, 111.
- Arendt, Hannah: “Gedanken zu Lessing. Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten”, in: *Menschen in finsternen Zeiten*. Ed. von Ursula Ludz [1968]. München: Pieper 1989, 11–45.
- Benjamin, Walter: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* [1932–1938]. Fassung letzter Hand und Fragmente aus früheren Fassungen. Mit einem Nachwort von Theodor W. Adorno. Berlin: Suhrkamp 2006, 13.
- Hoffman, Eva: *Lost in Translation: A Life in a New Language*. London: Penguin 1989.
- Interview mit Edgar Reitz in: *Süddeutsche Zeitung*, Magazin 37 vom 13. September 2013, 19.
- Kästner, Erich: *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*, 11. Aufl., München: dtv 1997.

¹⁵ Kurt Tucholsky (Kaspar Hauser): “Gespräch auf einem Diplomatenempfang”, in: *Die Weltbühne* 26, 1. Halbjahr, 18.03.1930, 435–437, 437.

Messling, Markus : “Réalisme esthétique et cosmopolitisme littéraire. Poétiques de la perte chez Giorgos Seferis et Kossi Efoui”, in: Guillaume Bridet, Xavier Garnier, Sarga Moussa und Laetitia Zecchini (ed.): *Décentrer le cosmopolitisme. Enjeux politiques et sociaux dans la littérature*. Dijon: Éditions universitaires de Dijon 2019, 71–84.

Remaud, Olivier: *Un monde étrange. Pour une autre approche du cosmopolitisme*. Paris: Presses universitaires de France 2015.

Tucholsky, Kurt (Kaspar Hauser): “Gespräch auf einem Diplomatenempfang”, in: *Die Weltbühne* 26, 1. Halbjahr, 18.03.1930, 435–437, 437.

MARIANA DIMÓPULOS
Buenos Aires/Berlín

Arte combinatoria

Acerca de muchas cosas puede hablarse bajo la luz de una cocina, incluso acerca de lo serio, lo bello y lo grave de este mundo. Hay un fuego (o no), hay ingredientes alrededor: verduras en ramos, harinas volcadas, especias y cacharros que relucen. Dos personas hablan. La una trabaja, la otra ayuda o mira. El arte culinario se sirve de combinaciones que siguen reglas para el buen resultado de las preparaciones, así como el arte de la conversación bien razonada lo hace con las palabras. Visto desde esta perspectiva, eso concreto y palpable que habita una cocina – las legumbres, las ollas, los condimentos – se vuelve rápidamente una metáfora. Entonces parece que los elementos que componen la conversación en una cocina en un día cualquiera de otoño terminan por asemejarse a los ingredientes que acabarán en la sopa, en la ensalada, en lo que crece dentro del horno como en una caverna. Se habla mientras se corta la calabaza y se pica la cebolla, y al mismo tiempo los pensamientos van y vienen; algunos son pronunciados, otros quedan mente adentro y a salvo, de algún modo, detrás de los ojos. ¿A salvo de qué o de quién? Se hierven las legumbres mientras algunas ocurrencias y algunas expresiones van preparándose mente adentro, sin que nadie lo sepa a ciencia cierta, porque cuando conversamos no hacemos pausas de combinación como cuando preparamos una receta. No procedemos según pasos como: voy a decir un poco de algo personal, lo mezclo luego con una generalidad cualquiera, del manual o de la calle, y le añado otro poco de lo que he leído esta mañana en el diario. Una habla y una dice y todo aquello que se combina no se hace con un recetario en la mano, como en el caso de la sopa de calabaza y la ensalada de lentejas. Pero al igual que eso que comemos y bebemos, también los pensamientos se arman, se combinan, se pronuncian y se dan. Sobre todo, si la ocasión es propicia como en este mediodía de otoño, se dan. Entonces, en la cocina, hablamos sobre lo serio y sobre lo grave aunque de paso también riamos: sobre lo que pueda ser el tiempo bien vivido en una vida; sobre la exigencia desmedida que podemos aplicar sobre nosotros mismos; sobre cuáles son las trampas del mundo laboral y sus ventajas y sus desventajas; sobre las bondades de una ciudad como Berlín o una ciudad como Buenos Aires; sobre los paisajes vacíos de la Patagonia y lo que puede significar cruzarlos en un bus por la noche; sobre historias de mujeres y hombres que conocemos y no conocemos a uno y otro lado del Atlántico, y de lo que somos

nosotros en todo aquello; sobre la guerra, los refugiados, la violencia; sobre una plaza y un juego de bochas junto al río.

Ese es el escenario privilegiado para una conversación con Janett Reinstädler, según mi experiencia. Por más que una intente salirse de ese ambiente cálido, ante una taza, o ante un plato de sopa naranja con un arabesco de crema blanco en medio: no hay caso.

Una y otra vez vuelve la comparación entre las conversaciones bien razonadas y los platos bien sazonados, en el privilegio consciente de esa *Gemütlichkeit*, de eso acogedor de entenderse, darse razones y ofrecerse alimentos. A resguardo, de alguna manera, de los embates de lo grave y de lo bello por esto de poder compartir y sazonar. ¿Cómo de lo bello? Sí, también a resguardo de lo bello y de lo preciso, porque somos profesionales de la palabra y a veces hay que descansar. Olvidar todo eso gracias a una conversación. Como si un plato compartido tuviese el poder de poner entre paréntesis lo que nos rodea; como si preparar una comida estableciera una tregua tácita con todo lo demás.

Por supuesto, no digo nada nuevo. Las comparaciones entre alimentos y pensamientos han sido acuñadas hace ya mucho tiempo por la retórica clásica, por la novela de las costumbres, y por tantas escenas de nuestra cultura audiovisual. Cuántas veces la literatura, el cine, el teatro, nos han enseñado de lo fructífero de la combinación. Estamos rodeados de ejemplos en donde se come, se bebe, se habla, y mientras se hacen las más interesantes confesiones, a nosotros mismos y a quienes tenemos enfrente. En la literatura, se preparan banquetes con los ingredientes más sofisticados, se hacen las declaraciones más crueles ante una bebida, se tejen las intrigas más perfectas en cocinas subterráneas. Pienso en la cena que le prepara *La madre* a la revolucionaria amiga de su hijo Pavel, para que recupere fuerzas mientras se habla de la resistencia contra el zarismo; pienso en las incesantes bebidas en los bares de Juan Carlos Onetti, esos hombres tristes mirando a mujeres aún más tristes que toman ginebra; pienso en los banquetes de Gatsby, en los platos que se alzan en forma de columnas y forman esculturas; pienso en las reflexiones de Kant sobre el vino y la cerveza, una porque alimenta más el estómago que la inspiración de una sobremesa, el otro porque da más espacio a la conversación alegre. Y las cenas medievales en largas mesas ante el rey o el gran señor feudal, o las comidas del teatro de Thomas Bernhard, con la *Fritattensuppe* y la morcilla bien o mal preparada. Y los retratos de Zola en los puestos de comida de las calles, y los de Benito Pérez Galdós en las apretadas cocinas de algún altillo en las afueras de Madrid.

De modo que no hay nada de especial en esto; la combinación de palabras, relatos y pensamientos alrededor de la comida y al interior de una cocina nos es bien conocida. Ver con esos ojos literarios las escenas con Janett Reinstädler,

en las que ella prepara la sopa de calabaza y la ensalada de lentejas y su salsa francesa y se habla de Haití o de Ucrania o de Argentina o de Alemania, solo ofrece una variación casera, cercana, confesional de un antiguo tropo literario. Como es una confesión, a su vez, resulta auténtica como la tarta de ruibarbo, que es ácido y por eso exige un copete de crema batida, que también probé alguna vez en esa cocina por introducción de su dueña.

Qué puede haber mejor que esto de darse en la conversación, por un rato, conjurando lo que hay afuera con lo que hay adentro de casa. A mi entender, no mucho. Un cucharón de largo cuello se hunde en la olla y saca una porción de sopa, que cae en el plato hondo. Desde afuera entra esa luz algo neblinosa de Berlín que no nos gusta y que a la vez queremos como pocas cosas. Por eso hay que brindar, y tomar un buen trago de una bebida que esté, por qué no, endulzada con algún buen pensamiento de celebración.

¡A tu salud, Janett!

ARIEL MAGNUS
Buenos Aires/Berlín

Cómplices

“Zama” de Lucrecia Martel, entre las diez mejores películas del siglo, según The Guardian

La película argentina de 2017, basada en el libro homónimo de Antonio Di Benedetto, quedó en puesto nueve de la selección que hizo el diario británico.

Infobae, 13 de septiembre de 2019

En noviembre de 2018, Janett me invitó a una “noche argentina” en Saarbrücken. Una charla pública sobre mi último libro publicado en Alemania, después de la cual se proyectaría una película, que me ofreció elegir a mí. Yo acababa de ver *Zama*, que me había parecido una maravilla, lo mismo que todos los trabajos de Lucrecia Martel que tenía vistos. A la vez, sabía que era una película poco apta para un público ecléctico, probablemente no cinéfilo y que se reuniría esa noche más por curiosidad folclórica que con ánimo de sumergirse en una historia con tan poca acción. Con todos estos reparos, le planteé a Janett mi propuesta, que era la más honesta, pero a la que no pensaba aferrarme ni hubiera hecho nada por imponer, si ella no la creía viable. Me sentía honrado de ser una de las atracciones de la velada y de poder elegir la otra, de modo que lo último que quería era arruinar el evento. Pero Janett no hizo caso a mis dudas. Sin importarle que la película fuera promesa de aburrimiento para muchos, por larga y lenta, decidió pasarla igual.

La proyección fue un fracaso absoluto. En el premio del público ocupó el lugar número diez de... ¡diez! Parece que hubo gente que incluso se fue durante la función (yo el primero, porque por mucho que me hubiera gustado la película, la había visto hacía muy poco como para verla de nuevo, cosa que por lo demás no acostumbro a hacer con ninguna película). A Janett en cambio le gustó mucho y hasta la trató luego en sus *Vorlesungen*.

Su actitud me recordó la que también tenía en clase, cuando tocaba elegir los temas para los *Referate*. No le importaba cumplir con el programa, sino que las propuestas fueran creativas. Impulsaba a los expositores a que eligieran el tema teniendo en cuenta sus gustos y lecturas personales, aun cuando eso conllevase el peligro de desconcertar al público (y a la profesora). Valoraba que la propuesta fuera sincera y riesgosa, o sea riesgosa por sincera. En ese sentido,

Janett se esforzaba por sacar lo mejor de cada, como se dice, para lo cual primero hay que creer que cada uno tiene algo bueno para dar. Cosa que no siempre es sencilla frente a una clase de jóvenes a veces demasiado dispersos o que cayeron en la carrera de literatura por azar o descarte.

En esa cruzada por la calidad, a floraba lo que yo siempre estimé como uno de sus principales atributos, primero como profesora, más tarde como cuasi colega y, finalmente, como amiga: la complicidad. Recuerdo a Janett como una profesora exigente, tal vez la más exigente que tuve en *Romanistik*. También cuando pasé a tenerla como semijefa dentro de la cátedra sabía que esperaba un trabajo bien hecho, porque lo pagaba de antemano con confianza. La presión tácita que esa confianza podía ejercer sobre mí o sobre sus otros alumnos nunca era arbitraria, ni fruto de esa inseguridad que a veces tienen los profesores. Era una exigencia empática, centrada en que uno mismo se exigiese y trabajase con los mejores materiales que tenía para aportar. Una exigencia que buscaba confirmar su propia fe en la capacidad de la gente con la que trabajaba o a la que le tocaba enseñarle los contenidos.

En esta tarea pedagógica, nunca he visto a Janett descargar un saber supuestamente objetivo sobre sus alumnos. Su objetivo era más bien que aprendiéramos desde nuestras respectivas perspectivas, lo que siempre implica más trabajo, no solo porque hay que desarrollar una opinión propia, sino sobre todo aprender a defenderla. Y eso le costaba también más trabajo a ella, que respetaba demasiado su lugar de docente como para caer en automatismos. Así se creaba en sus clases una complicidad entre profesora y alumnos gracias a la que cada parte daba lo mejor de sí.

Para la época de *Zama*, hacía rato que ya no éramos profesora y alumno, ni colegas, sino buenos amigos. Por eso disfruté especialmente de ver a Janett en acción con el público convocado, intentado sacar también de ellos lo mejor. Que no hubiera funcionado del todo bien en parte le divertía, o al menos eso me transmitió a mí cuando me lo contó. La vieja complicidad. Y ya ves, querida Janett: *The Guardian* nos terminó dando la razón.

Autoras y autores / Autorinnen und Autoren

Carla Sofia Amado ist Lehrerin für Deutsch als Zweitsprache an einem Gymnasium in Hamburg und promoviert im Bereich Literatur- und Kulturwissenschaften an der Universität Santiago de Compostela. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf der kulturellen Zusammenarbeit zwischen Portugal und Galizien. Zwischen 2008 und 2021 war sie für das Instituto Camões in Deutschland und Spanien tätig, unter anderem in Saarbrücken, wo Janett Reinstädler ihre Vorgesetzte war. Sie lebt mit ihrer Familie in Hamburg.

Tim Christmann ist Lehrkraft für besondere Aufgaben im Bereich Spanisch an der Universität des Saarlandes. 2024 wurde er mit einer an der Schnittstelle von Hispanistik, Afrikanistik und Traumastudien situierten Arbeit zum Thema *“Aquel ayer que dura para siempre” – Diktaturfiktionen aus und über Áquatorialguinea* an der Universität des Saarlandes promoviert. Von 2016 bis 2018 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl von Janett Reinstädler. Er unterrichtete zudem italienische Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes. Seine Forschungs- und Publikationstätigkeiten bewegen sich im Feld der Trauma- und Memoriastudien, der postkolonialen Studien sowie der zentralamerikanischen Literaturen des 20. und 21. Jahrhunderts.

Mariana Dimópulos (*Buenos Aires, 1973) es narradora, ensayista y traductora. Ha dictado seminarios en la Universidad de Buenos Aires, en la Universidad Torcuato Di Tella, en la Universidad del Sarre y la Universidad de Halle-Wittenberg. Ha traducido a Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Martin Heidegger y Robert Musil. Es autora de los libros de ensayo *Carrusel Benjamin* (2017) y *Pensar el lenguaje*. Junto con J.M. Coetzee escribió *Speaking in Tongues* (2025). Como narradora ha publicado las novelas *Anís* (2008), *Cada despedida* (2010), *Pendiente* (2013) y *Quemar el cielo* (2019).

Ottmar Ette war drei Jahrzehnte lang Professor für Romanistik und Komparatistik an der Universität Potsdam und ist Projektleiter des Akademievorhabens *“Alexander von Humboldt auf Reisen - Wissenschaft aus der Bewegung”* an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften sowie Gründungsdirektor des Humboldt Center for Transdisciplinary Studies an der Hunan Normal University in Changsha, China. Er war Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin, ist Mitglied mehrerer Akademien und wurde zum Ehrenmitglied der Modern Language Association of America in den USA gewählt. Im vergangenen Jahr erschien sein erster Roman unter dem Titel *Zwei deutsche Leben*

(2023). In diesem Jahr folgte sein zweiter Roman *Mein Name sei Amo* (2024) über den ersten afrikanischen Philosophen im Deutschland der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Anton Wilhelm Amo.

Isabel Exner ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität des Saarlandes. Sie promovierte an der Humboldt-Universität mit der Monographie *Schmutz. Ästhetik und Epistemologie eines Motivs in Literaturen und Kulturtheorien der Karibik* (2017) und forschte u.a. an der Universität Konstanz, der Universidad de la Habana und der NYU. Weitere Publikationen: *Estéticas sucias y cultura basura. Repensar desechos, residuos y contaminación en las formaciones culturales de América Latina* (hg. mit Liliana Gómez, 2019). *Desfamiliarizaciones. Crisis de familia en contextos de crisis* (hg. mit Janett Reinstädler, 2024).

Teresa Gómez Trueba es Catedrática de Literatura Española en la Universidad de Valladolid. Entre sus publicaciones destacan el ensayo *El sueño literario en España* (Cátedra, 1999), la edición de la *Obra poética* de Juan Ramón Jiménez (Espasa Calpe, 2005, 4 tomos) o su edición de *Cómo se hace una novela* de Miguel de Unamuno (Cátedra, 2009). En relación con la última narrativa en español, ha publicado monografías como *Hologramas: realidad y relato del siglo XXI* (Trea, 2017) o *Espectáculo apocalipsis: la estetización de la distopía en la narrativa española del siglo XXI* (Visor, 2023).

Jenny Haase es catedrática de literaturas románicas en la Universidad de Potsdam. Su investigación se centra en la literatura y el cine hispanoamericanos, españoles y franceses de los siglos xx y xxi, con enfoque en la poesía, la ecocrítica, las teorías postseculares, los estudios post y decoloniales y los estudios de género. Publicaciones recientes: *Estéticas de la tierra en América Latina. Literatura, cine, arte* (editado con Jörg Dünne, Berlin/Madrid 2024) y *German Romanticism and Latin America. New Connections in World Literature* (editado con Joanna Neilly, Oxford 2024).

Rosario Herrero es profesora en el departamento de Sprachwissenschaft und Sprachtechnologie de la Universidad del Sarre. Licenciada en Filología Francesa y doctora en Filología Hispánica con premio extraordinario por la Universidad de Valladolid, entre sus líneas de investigación se encuentran la lingüística contrastiva alemán-español, la traducción y el aprendizaje de segundas lenguas con nuevas tecnologías. Ha desarrollado la plataforma digital *Aula de español online* (www.aula.uni-saarland.de) para la enseñanza y aprendizaje del español como lengua extranjera.

Susanne Kleinert wurde 1979 an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg promoviert und habilitierte sich 1994 in Romanischer Philologie an der Universität des Saarlandes in Saarbrücken, erhielt 1994 einen Ruf auf eine C 3-Professur für Hispanistik an der Universität Mainz und hatte von 1995 bis 2017 einen Lehrstuhl für Romanische Philologie und Literaturwissenschaft in der Fachrichtung Romanistik der Universität des Saarlandes inne.

Karolina Maria Kowol studierte an der Universität des Saarlandes Spanisch und Französisch. Ihr Studium schloss sie mit dem Ersten Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien und Gesamtschulen ab. Im Rahmen ihres Studiums absolvierte sie Studienaufenthalte in Cádiz und Paris. Zurzeit ist sie Doktorandin in spanischer Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes. In ihrem Promotionsprojekt forscht sie zum Thema Traum und Zeiterfahrung in Verbindung mit der historischen Erinnerung in der spanischen Gegenwartsliteratur. Von 2020 bis 2023 war sie Mitglied des Saarbrücker Graduiertenkollegs “Europäische Traumkulturen”.

Ariel Magnus (*Buenos Aires, 1975), lebt als Autor und literarischer Übersetzer in Berlin. Auf Deutsch sind von ihm erschienen: *Ein Chinese auf dem Fahrrad* (2010), *Zwei lange Unterhosen der Marke Hering* (2012), *Die Schachspieler von Buenos Aires* (2018), *Das zweite Leben des Adolf Eichmann* (2021) sowie *Tür an Tür* (2023), alle bei Kiepenheuer & Witsch.

Celina Manzoni, Profesora Titular Consulta de Literatura Latinoamericana (UBA). Ha sido Secretaria Académica y Directora del Instituto de Literatura Hispanoamericana, Codirectora de la revista *Zama* y Directora del Grupo de Estudios Caribeños. Becaria de la DAAD en el Instituto Iberoamericano de Berlín y de la UBA en la Universidad de Princeton. Cursos y conferencias en universidades de América Latina, Europa y EEUU. Numerosos libros, capítulos en libros y artículos en revistas académicas nacionales e internacionales han sido traducidos al inglés, al portugués, al húngaro y al sueco. Desde 1998 dirige proyectos de investigación acreditados por la UBA, el CONICET y la Agencia Nacional de Ciencia y Técnica. Su libro *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia* obtuvo el Premio Ensayo 2000 de Casa de las Américas (La Habana). Entre otros publicó el primer libro crítico sobre *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia* (2002), traducido al portugués y organizó y dirigió el volumen 7 (Rupturas) de la *Historia crítica de la literatura argentina* (2009) dirigida por Noé Jitrik. Últimos libros publicados: *Configuraciones del trópico. Urdimbras y debates en la cultura caribeña* (2021). Reedición de *Un dilema*

cubano. Nacionalismo y vanguardia (Eduvim, 2023). En 2024 ha sido designada Personalidad Destacada de la Cultura de Buenos Aires.

Markus Messling ist Professor für Romanische und Allgemeine Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität des Saarlandes und Direktor des Käte Hamburger Kollegs für kulturelle Praktiken der Reparation (CURE), finanziert vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF). Er ist ordentliches Mitglied der Academia Europaea und hatte Gastprofessuren und Fellowships an der EHESS Paris, der University of Cambridge, der School of Advanced Study/University of London sowie an der Universität Kobe in Japan inne. Publikationen (Auswahl): *Champollions Hieroglyphen. Philologie und Weltaneignung* (Berlin 2012; frz., arab., engl. Übers.); *Gebeugter Geist. Rassismus und Erkenntnis in der modernen europäischen Philologie* (Göttingen 2016); *Universalität nach dem Universalismus: Über frankophone Literaturen der Gegenwart* (Berlin 2019; frz. und engl. Übers.).

Carmen Morán Rodríguez es catedrática de literatura española en la Universidad de Valladolid; anteriormente fue docente en las universidades de Jaén y las Islas Baleares. Sus investigaciones se han centrado, fundamentalmente, en el campo de la literatura española contemporánea. Es autora de las monografías *Figuras y figuraciones femeninas en la obra de Rosa Chacel* (2008), *Juan Ramón Jiménez y la poesía argentina y uruguaya en el año 48. Historia de una antología nunca publicada* (2014) y *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI* (2017), además de numerosos artículos y capítulos de libro.

Sabine Narr-Leute ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Französische und Italienische Literaturwissenschaft der Universität des Saarlandes. Sie wurde mit *Die Legende als Kunstform. Victor Hugo, Gustave Flaubert, Émile Zola* (München 2010, ausgezeichnet mit dem Elise-Richter-Preis des Dt. Romanistikverbandes) promoviert. Aktuelle Forschungsschwerpunkte sind Konstruktionen des Orients in der französischen und italienischen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, frankophone Literaturen, insbes. des Maghreb sowie filmische Schreibweisen.

Jonas Nesselhauf, Studium der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft sowie der Kunstgeschichte und Promotion mit einer komparatistischen Arbeit zur Figur des Kriegsheimkehrers in der Literatur des 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Seit 2019 Juniorprofessor in der Fachrichtung Kunst- und Kulturwissenschaften der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: Medienkulturwissenschaft, Anthropozän, Gender Media Studies.

Patricia Oster estudió Romanística, Komparatistik und Germanistik in Bonn, Toulouse und Harvard. Habilitation Universität Tübingen: Romanische Philologie und Vergleichende Literaturwissenschaft. Von 2003–2024 Inhaberin des Lehrstuhls für Französische Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes. Ihre Forschungsinteressen umfassen: literarische Anschauungsformen, vergleichende Medienwissenschaft und deutsch-französischer Kulturtransfer. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Marivaux und das Ende der Tragödie* (1992), *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären* (2002).

Annette Paatz ist Akademische Oberrätin und außerplanmäßige Professorin an der Universität Göttingen. Ihre wissenschaftlichen Schwerpunkte liegen im Bereich der spanischen und lateinamerikanischen Literatur in funktionsgeschichtlichen Zusammenhängen, insbesondere des argentinischen und chilenischen Romans im 19. Jahrhundert und der Narrativik von Autorinnen der literarischen Moderne und der Gegenwart. Jüngste Monographie: *¡Tengamos novelas! Literatura y sociabilidad en el siglo XIX* (2021).

Reynier Pérez-Hernández (*La Habana, 1973). Redactor, ensayista, docente, hizo su doctorado en la Universidad Goethe de Fráncfort del Meno. Además del poemario *Historias, sueños, paisajes. Laberinto autobiográfico* (2022), ha publicado *De la piel y la memoria (Museo de la poscrítica)* (2012; en coautoría con Margarita Mateo Palmer y Julio Maldonado Mourelle) y los estudios *Indisciplinas críticas. La estrategia poscrítica en Margarita Mateo Palmer y Julio Ramos* (2014) y *Del reverso del vacío. Expresiones autobiográficas de la memoria «negra» cubana contemporánea* (2024).

Oleksandr Pronkevych, Profesor y Catedrático de la Universidad Católica de Ucrania, presidente de la Asociación de Hispanistas de Ucrania. Es autor de más de 160 artículos y de nueve libros. Sus intereses de investigación son la historia de la literatura española y el cine hispano. Lleva colaborando con Janett Reinstädler dieciocho años. Durante este periodo, en colaboración con ella, ha creado una serie de cursos universitarios y ha editado tres libros realizando los programas Erasmus Plus KA 171, los *Eastern Partnerships*, y “Ucrania digital”, entre otros.

Yvette Sánchez, Profesora emérita de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de San Gallen (2002–2022) y fundadora/directora del Centro Latinoamericano-Suizo (CLS-HSG, 2007–2022). Áreas de investigación: estudios

transculturales ilustrados por los casos US Latinos, Cruz Roja y BRICS; estudios literarios España y América Latina sobre el coleccionismo, el fracaso productivo, el fútbol, Enrique Vila-Matas, microformatos, etc. Directora de la Comisión de Arte de la Universidad de San Gallen (2011–hoy).

Hannah Steurer ist Romanistin und wurde mit einer Arbeit zum Thema *Tableaux de Berlin. Französische Blicke auf Berlin vom 19. bis zum 21. Jahrhundert* (2020) promoviert. Seit April 2024 ist sie wissenschaftliche Programmleiterin für den Bereich Erfahrung im Käte Hamburger Kolleg für kulturelle Praktiken der Reparation und arbeitet dort an einem Forschungsprojekt zur Erfahrungspoetik der Seuche. Zu ihren Schwerpunkten zählen darüber hinaus literarische Schreibweisen der Stadt, Traumästhetiken und Dingkulturen.

Ruben Venzon es doctor en Literatura Española por la Universidad de Valladolid. Su línea de investigación se centra en el estudio de la literatura española de los siglos XX y XXI, con especial interés por la narrativa híbrida, fragmentaria e intermedial. Ha dedicado varias de sus publicaciones a la obra de Carmen Martín Gaité. En la actualidad, se ocupa de las relaciones entre palabra e imagen y, particularmente, de la presencia material de la fotografía dentro del texto literario. Forma parte del Grupo de Investigación Reconocido de Literatura Española Contemporánea de la UVa.

Jorge Vitón (*Havanna, 1971) studierte Germanistik an der Universität Havanna. Danach ging er nach Deutschland mit einem Stipendium des DAAD für ein Sonderprogramm für Graduierte der Germanistik. Im Anschluss studierte er Romanistik, neuere deutsche Literatur und germanistische Linguistik an der Universität Freiburg und an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2004 arbeitet er als Übersetzer und Lektor in Berlin und veröffentlicht gelegentlich Texte in Zeitschriften, Zeitungen und Sammelbänden.

Virginie Wichert ist Lehrkraft für besondere Aufgaben in der Romanistik an der Universität des Saarlandes. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Französische Sprachausbildung, Interkulturelle Kommunikation und Französische Literatur des 19.-21. Jahrhunderts. 2023 war sie Mitglied der Jury des “Prix Frontières” (Metz).

Jana Wittenzellner ist stellvertretende Direktorin des Museums Europäischer Kulturen – Staatliche Museen zu Berlin. Sie studierte Kulturwissenschaft und Romanistik in Bremen, Valencia und Berlin. Anschließend war sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität des Saarlandes tätig, wo sie mit einer Arbeit zur spanischen Sexualreformbewegung der 1930er-Jahre promoviert wurde. Ihre Interessenschwerpunkte am Museum Europäischer Kulturen liegen in der Geschlechter- und Sexualitätengeschichte.

Die Sphären des Traumhaften und des Alltäglichen erscheinen als zwei Daseinsbereiche, die auf den ersten Blick eher abgewandt stehen vom Feld politischer Macht. Inwiefern diese Sphären jedoch auf komplexe Weise durchgedrungen sind vom Politischen, verstanden als einer Art, Weltverhältnisse zu setzen und erfahrbar zu machen, und inwiefern sie dabei mit diesem auf eine vielfältige, oft dissonante Weise interagieren, ist eine Grundfrage, welche die Arbeit Janett Reinstädlers zu Literatur, Theater und Film der Romania seit vielen Jahren leitet.

Die Miniaturen des vorliegenden Sammelbands, für Janett Reinstädler und im Dialog mit ihren wegweisenden Forschungen zwischen dem Ästhetischen, dem Politischen und dem Onirischen geschrieben, greifen die Frage nach der Verbindung von Heterogenem in Bezug auf die onirischen und die politischen Dimensionen von Literatur, Film und Kunst auf, verbinden aber auch das Wissenschaftliche mit dem Persönlichen, präsentieren und reflektieren die akademische Forschung nicht nur in Ergebnissen, sondern auch in den ‚Küchen‘ und ‚Bergtouren‘ ihrer Entstehung, in ihren alltäglichen Einbettungen und extra-akademischen Abzweigungen. Sie tragen Erkenntnisse, Begegnungen, Spuren, und nicht zuletzt Erinnerungen zusammen, und sie tun dies in unterschiedlichen Formen, welche sich der jeweiligen Ökologie der Existenz Ihrer Verfasserinnen und Verfasser, zwischen akademischem Alltag, politischen Realitäten, Literatur und Imaginärem anmesen.

ISBN 978-3-86223-352-6



€ 11,50 [D]

9 783862 233526