

FERRER, Anacleto: *Hölderlin*. Síntesis: Madrid 2004. 255 pp.

Preguntarse hoy en día si es posible que sigan apareciendo estudios dedicados a Hölderlin, sería superfluo e incluso desacertado. Continuamente tenemos noticia de la aparición de nuevas tentativas sobre su obra, ya sea desde una perspectiva filológica, filosófica, psiquiátrica, o bien desde la teoría literaria, sin contar las investigaciones biográficas. Los trabajos sobre Friedrich Hölderlin (1770-1843) existen y proliferan en forma incesante. Claro que no siempre ha habido acuerdo acerca del valor de su obra, como muestra de ello, y como curiosidad, permítame el lector que exponga una de las primeras opiniones que se han vertido sobre *Hyperion, oder der Eremit in Griechenland*:

In der Nr. 4 kann der Rec. für jetzt nichts weiter finden, als ein buntes Gewebe von Empfindungen, Gedanken, Phantasien und Träumen, die bald mehr bald weniger wahr, bald mehr bald weniger verständlich, bald mehr bald weniger glücklich ausgedrückt sind. Ihre Beziehung auf und unter einander ist er noch nicht vermögend gewesen zu entfalten.¹

Así empieza la breve recensión del primer tomo de *Hyperion*, aparecida en la revista *Neue allgemeine deutsche Bibliothek*. Luego, el autor manifiesta su confianza en que una segunda parte vendrá a poner orden y a superar semejante caos (utiliza las expresiones “Chaos” y “Gewirre”), deja escapar alguna queja hacia el final, y nada más. Mal comienzo para una historia de la recepción. Valga también como ejemplo de que las fronteras no son siempre únicamente lingüísticas. En efecto, el segundo tomo de *Hyperion* no sólo vino a desarrollar las ideas y a desenmarañar el “caos” del primero, sino que marcó un hito en la obra, así como en la vida, de uno de los poetas más singulares y controvertidos que haya conocido la historia de la literatura.

Sí cabría, en cambio, preguntarse cuál es el motivo, cuál es la necesidad que mueve hoy en día a tantos estudiosos a interesarse y a producir nuevos materiales. En este sentido, no podría escapársenos que tanto la obra en sí como los testimonios que la avalan y delimitan están también continuamente en proyecto de constitución, cuestionados por los unos y reafirmados por los otros, inmersos en un proceso que parecería ser tan largo como la vida misma, incluso mucho más largo que ella. De capital importancia para los estudios sobre Hölderlin fue, por ejemplo, la publicación en 1961 del fragmento *Urtheil und Seyn* (1795), o bien *Seyn Urtheil Möglichkeit*, luego según Michael Franz, el cual originó un sinfín de trabajos en

¹ *Neue allgemeine deutsche Bibliothek* (1798) 40. Bd., 1. St., 24.

clave filosófica. Cabe aclarar que la traducción de dicho fragmento tuvo que esperar aún otros quince años (Hölderlin 1976: 25-26) para ver la luz en tierras castellanas, lo cual no sorprenderá en absoluto si pensamos en que el conocido himno *Friedensfeier* (1801) no encontró traductor hasta el año 1992². Anacleto Ferrer es perfectamente consciente de todos estos problemas, y su presente obra, como todas las anteriores, da testimonio de ellos y, hay que decirlo, da también algunas interesantes soluciones. Hölderlin aparece como una continuidad, como el ulterior paso de un movimiento extraordinario, indudablemente guiado por la pasión, de difusión, a través de sus traducciones y ediciones³ a estas alturas ya ineludibles para todo aquel que pretenda acercarse desde el ámbito hispánico a la obra del poeta suabo, y también de comprensión, a través de sus irreprochables introducciones, notas y ensayos⁴. El libro viene a cumplir la función que en el ámbito alemán, tanto por los temas que trata como por la perspectiva desde la que los encara, cumplen obras como *Hölderlin. Zur Einführung*⁵ y *Hölderlin. Eine Einführung*⁶, y a actualizar las lecturas que en nuestro ámbito brindaban, por ejemplo, *Hölderlin. El autor y su obra*⁷.

Desde una perspectiva filosófica, y sin desmedro de los aspectos filológicos y literarios, se ponen en contacto varios aspectos de la obra de Hölderlin que ya habían tenido un tratamiento aislado en distintas publicaciones del autor. La fórmula *poeta doctus* sintetiza la idea de que en la obra de Hölderlin filosofía y poesía discurren juntas, pero de una manera especial. Sus escritos filosóficos y poetológicos se analizan en conversación con todo el pensamiento filosófico de su época, en especial con Fichte, de lo cual surge claramente el valor original de sus ideas dentro del denominado Idealismo alemán, y se consideran especialmente como “momentos de un pensamiento en proceso que alcanza su plenitud en la obra poética” (p. 52). Nadie mejor que el propio Hölderlin para darnos una idea de la necesidad de esta amalgama:

El desasosiego conmigo mismo y con lo que me rodea me ha empujado a la abstracción; intento desarrollar la idea de un progreso infinito de la filosofía, intento mostrar

² Juan Luis Vermal se encargó de traducirlo íntegramente en el contexto de una recopilación de estudios, que datan de la década del sesenta, de Peter Szondi sobre Hölderlin. Vid. Szondi, P., *Estudios sobre Hölderlin. Con un ensayo sobre el conocimiento filológico*. Traducción de Juan Luis Vermal. Barcelona: Ediciones Destino 1992.

³ Vid. Hölderlin, F., *Ensayos*. Trad. de Felipe Martínez Marzoa. Madrid: Hiperión 1976; Hölderlin, F., *Hiperión (Fragmento Thalia)*. Traducción, introducción y notas de Anacleto Ferrer. Madrid: Hiperión 1986; Hölderlin, F., *Hiperión. Versiones previas*. Traducción de Anacleto Ferrer. Madrid: Hiperión 1989; Hölderlin, F., *Empédocles*. Traducción de Anacleto Ferrer. Madrid: Hiperión 1997; Hölderlin, F., *Emilia en vísperas de su boda*. Traducción de Anacleto Ferrer. Madrid: Hiperión 1999; Hölderlin, F., *Poemas. Las primeras traducciones al castellano*. Edición de Anacleto Ferrer. Madrid: Hiperión 2004.

⁴ Cfr. Ferrer, A., *La reflexión del eremita. Razón, revolución y poesía en el 'Hiperión' de Hölderlin*. Madrid: Hiperión 1993.

⁵ Bothe, H., *Hölderlin zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag 1994.

⁶ Gaier, U., *Hölderlin. Eine Einführung*. Tübingen: Francke Verlag 1993.

⁷ García Sánchez, J., *Hölderlin. El autor y su obra*. Barcelona: Barcanova 1982.

que la exigencia inevitable que hay que plantearle a cada sistema, la reunión del sujeto con el objeto en un absoluto –Yo, o como se quiera denominar– es posible estéticamente en la intuición intelectual, pero que teóricamente sólo lo es mediante una infinita aproximación. (p. 63)

Tanto es así que Ferrer no duda en afirmar que *Hiperión* representa “el único *analogon* de la naciente filosofía del Espíritu que ha engendrado la literatura alemana”, y resalta la “sintonía estructural” que mantiene con la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel (p. 92). La comprensión filosófica de la obra de Hölderlin a la que Ferrer ha llegado vía *Hiperión* se vuelca también en el *Empédocles* y en *Emilia en vísperas de su boda*, cuyos análisis, junto al de las tan controvertidas traducciones realizadas por Hölderlin, constituyen los puntos más sobresalientes del libro. Cabe destacar, además, la importancia que Ferrer otorga metodológicamente al momento social e histórico que está en la génesis del fenómeno que analiza. El libro todo está signado por una impronta cronológica muy fuerte (el esbozo biográfico del capítulo 1 representa una de las mejores cronologías disponibles en castellano), la cual no sólo marca el desarrollo del pensamiento filosófico y estético del poeta, sino que el tratamiento interno de cada tema deja constancia del «estado de la cuestión» y del recorrido intelectual que el autor y la crítica especializada han hecho a través del tiempo. En cuanto a las traducciones al castellano, como no podría atribuirlo al desconocimiento del autor, tengo que decir que la lista es selectiva.

Aunque su escritura es muy amena y facilita el acceso al lector no iniciado en temas de suma complejidad conceptual, no es un libro fácil, el tema no lo es. Una mirada atenta a la construcción del prefacio puede darnos una idea general de ello: es una trama compleja de traducciones, de comentarios e interpretaciones, donde lo nuevo convive con lo viejo, consciente de su precariedad. Y es, al mismo tiempo, un libro escrito con la convicción de que hay cosas que permanecen inalteradas, más allá de las fronteras lingüísticas, políticas y temporales⁸.

Esteban RUIZ

⁸ A partir de esta complejidad habría que pensar la peculiar relación que el autor mantiene con los materiales que utiliza, la cual se acerca a veces al plagio (compárese el primer párrafo de la pág. 54 con el último párrafo de la pág. 7 del citado libro de Bothe), en especial la selección de textos que comienza en la pág. 203.

MELLADO BLANCO, C.: *Fraseologismos somáticos en alemán*. Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften: Frankfurt am Main 2004. 267 pp.

Es, sin duda, encomiable la labor de difusión de trabajos de investigación de germanistas españoles llevada a cabo por la editorial Peter Lang, especialmente en los últimos años. Aunque la atención a la actividad desarrollada por lingüistas hispano-hablantes puede considerarse como línea de actuación constante de la editorial –recuérdese, por ejemplo, entre otras la publicación de *Introducción al estudio de las expresiones fijas* de A. Zuluaga en 1980–, no es menos cierto que de un tiempo a esta parte, coincidiendo con la aparición de la serie dedicada a los “Studien zur romanischen Sprachwissenschaft und interkulturellen Kommunikation” dirigida por G. Wotjak, se ha abierto una importante vía de proyección hacia el exterior para los resultados, en algunos casos realmente excelentes, alcanzados en el ámbito de la lengua y de la lingüística alemanas por la Germanística española.

En este contexto se enmarca el estudio de C. Mellado Blanco sobre los fraseologismos somáticos del alemán, una obra que pone de manifiesto no solo la relación con un campo de estudio en plena expansión como es el de la Fraseología, sino también el amplio bagaje de referencias teóricas y metodológicas de que dispone la autora. El objeto de investigación, los somatismos en alemán, y el enfoque (“teórico y práctico”) se definen ya en la primera página de la breve introducción (p. 11), así como las fuentes utilizadas para la elaboración del corpus¹. En las páginas 12-13 se ofrece también una síntesis del contenido de los tres apartados fundamentales que configuran la estructura del estudio, técnica poco habitual en monografías y más propia de obras de conjunto o tesis doctorales². Sin embargo, no se alude de manera directa a la finalidad última del trabajo, como sería de esperar considerando el subtítulo que se añade en el interior del libro: “Un estudio léxico-semántico”. Tan sólo en la pág. 12 se menciona “la irregularidad formal y semántica” como “un importante objetivo de este libro”, hecho que, junto al rasgo identificativo de “aspectos morfosintácticos” que se atribuye a la tercera parte (p. 13), genera una cierta perplejidad respecto del objetivo real del trabajo, que, sin

¹ Se menciona la diversidad de la procedencia de los datos, pero no se justifica satisfactoriamente la decisión de integrar en el inventario final (pp. 207-248) sólo algunas de las unidades fraseológicas localizadas en el *Duden 11* (1992). Sorprende la omisión de toda referencia a la segunda edición de esta obra (2002), que incorpora una serie de cambios que, sin duda, afectan al tratamiento del corpus. Hubiera sido oportuno incluir una nota explicativa acerca de las razones que han llevado a la autora a adoptar esta decisión.

² En p. 7 se advierte que «este trabajo es una remodelación y actualización» de la tesis doctoral defendida en 1997 y publicada en microficha en 1999 con el título *Los somatismos en alemán: semántica y estructura*. La lectura detenida del libro publicado por la editorial Peter Lang contradice en bastantes aspectos la afirmación de la autora, porque no parece que se haya superado con éxito la transferencia de un tipo de texto (tesis doctoral) a otro conceptual y estructuralmente diferente (estudio monográfico). Las discrepancias se manifiestan tanto en lo que respecta a la tipología textual (organización de los contenidos, sistema de referencias, enunciado de las conclusiones) como en lo que se refiere a las incoherencias que se observan en las relaciones intratextuales (quiebra del proceso argumentativo, desajustes en el uso de marcadores del discurso, distribución de anáforas y catáforas sin referente, remisión a páginas inexistentes [en pág. 149 se dice: «vid. pag. 497»], etc.), el uso del plural de modestia, etc.

embargo, va diluyéndose casi por completo con ayuda del índice y, sobre todo, a medida que se avanza en la lectura. Los tres bloques fundamentales del estudio se completan con un apéndice o anexo –que no «apostilla», como figura en el libro³– en que se incluye el inventario de los datos documentados en *Duden* 11 (1992) y un repertorio bibliográfico.

En la primera parte (pp. 15-40) se establecen los criterios (dos básicos y once adicionales) que a juicio de la autora confieren identidad propia a los fraseologismos concebidos en sentido amplio (p. 17). Sobre esta base, que en mi opinión requiere una fundamentación más actualizada⁴, se procede a definir las características formales de los somatismos en cuanto unidades fraseológicas identificables por la presencia de un lexema nominal que designa “una parte u órgano del cuerpo” (p. 23) humano y, por extensión, animal (cf. 1.2.4, pp. 38-40). Particularmente significativa es, a mi juicio, la referencia a dos aspectos que resultan determinantes para el desarrollo de este estudio. Se trata, por un lado, de la consideración de los tres niveles de significado y de la relevancia semántica de los componentes como rasgo primordial de los somatismos y, por otro, del carácter diferenciador respecto de los fraseologismos no somáticos que se atribuye a la posibilidad de establecer “series fraseológicas” sobre la base de la recurrencia de determinados “rasgos tipológicos” derivada de las relaciones léxico-semánticas de naturaleza paradigmática que se manifiestan en el conjunto de los lexemas somáticos. Justamente, la propia concepción de este estudio en cuanto análisis de los somatismos da pie a cuestionar la atención específica que se dedica a los somatismos cinéticos en el apartado 1.2.3. (pp. 32-38). Considero que, aun reconociendo el interés intrínseco de este grupo de unidades fraseológicas, hubiera sido pertinente comentar, siquiera en nota a pie de página, las opciones de sistematización que ofrecen los restantes somatismos.

Es evidente que la segunda parte (pp. 41-152) constituye el núcleo fundamental de este libro. La piedra angular de este bloque es su estructuración en torno a un concepto que funciona claramente como elemento organizador de una red de isotopías a lo largo del desarrollo de los cinco apartados en que se divide: el grado de idiomatización de las unidades fraseológicas. No deja de llamar la atención el recurso a un criterio que se ha identificado como adicional (cf. pp. 21-22) y que la propia autora concibe como “magnitud variable que depende de los factores que confluyen en cada FR” (p. 45). Sin embargo, a la vista del planteamiento general de esta segunda parte, no cabe discrepar de la opción adoptada, que se revela como inequívocamente rentable y operativa. Da cuenta de manera eficaz y coherente de los aspectos más destacados que determinan el nivel semántico de los somatismos a partir de una propuesta cuidadosamente elaborada que se fundamenta en la delimi-

³ No es ‘apostilla’ un término adecuado en el sentido que aquí se le atribuye. De acuerdo con la definición semántica correspondiente a este artículo en los diccionarios del español moderno (DRAE, María Moliner, Clave, Salamanca, Seco *et al.*, *NDVUA*, etc.), el contenido referencial de ‘apostilla’ se relaciona con el ámbito conceptual de ‘explicación’ y no de catálogo de datos.

⁴ La referencia bibliográfica más moderna corresponde a 1998, hecho que no se limita a esta parte del libro sino que es tendencia dominante a lo largo de todo el estudio.

tación precisa y razonada del alcance que la Dra. Mellado confiere al criterio de idiomatidad⁵. Gradualmente se va estableciendo la relación de dependencia entre la idiomatidad y la “complejidad del significado” de los fraseologismos, analizando en primer lugar el fenómeno de la polisemia desde la perspectiva del principio de “significado amplio” y su reflejo en el conjunto de los somatismos y abordando a continuación, aunque de modo un tanto escueto y eminentemente teórico, la cuestión de las “relaciones semánticas paradigmáticas” (cf. 2.3.). El tratamiento de la especificidad de la equivalencia semántica en las unidades fraseológicas y sobre todo de la sinonimia se limita a enunciar algunos supuestos básicos que hubieran requerido un desarrollo más explícito y menos disperso, sobre todo en lo relativo a la «variación sinonímica» y a las razones que justifican su desvinculación del nivel semántico para incluirlo entre las manifestaciones de la variación léxica. El apartado relativo al estudio de los llamados “rasgos tipológicos” (2.4.2.) es, en términos generales, una aportación valiosa en su conjunto, salvo en lo que respecta a la «Historia del término» (2.4.1, pp. 98-100), manifiestamente insuficiente y arbitraria en la selección de información⁶. Cabría discrepar de la posición que se ha asignado en el estudio a la “constitución semántica de los somatismos”, habida cuenta que la organización de la microestructura proporciona una base teórica vinculante para demostrar tanto el carácter complejo de los significados como el grado de equivalencia entre dos o más unidades fraseológicas. En mi opinión, el procedimiento de análisis, práctico y de fácil aplicación, hubiera ganado en sistematicidad si los rasgos se hubieran formulado de manera más homogénea y objetiva y, sobre todo, si se hubieran enunciado a priori, puesto que de este modo se habría proporcionado una perspectiva general sobre las marcas más frecuentes y más rentables así como sobre los condicionamientos distributivos⁷. Llama la atención, además, la

⁵ Precisamente por ello resulta discordante la determinación de recurrir en varias ocasiones (pp. 58-61, p. 123, etc.) al español para las formulaciones –casi siempre agramaticales y/o semánticamente inaceptables– de la descripción semántica (SL y SF) de los somatismos alemanes.

⁶ El título de este apartado es, en realidad, una decisión de la autora, perfectamente lícita, pero, en sentido estricto, no se corresponde con el contenido, como ella misma pone de manifiesto al indicar que se trata de un «repaso bibliográfico» (p. 99) que no puede considerarse como ilustrativo para la historia del término en sí, sino para algunas de las designaciones adoptadas por los ocho autores citados para referirse a los componentes semánticos fundamentales de los signos lingüísticos. En rigor, sólo parece documentarse este término en Černiševa 1984.

⁷ Estimo poco afortunado el uso de ‘hombre’ para identificar al primero de los rasgos. Aunque, evidentemente, puede funcionar como rasgo categorial no es menos cierto que hoy se interpreta habitualmente como término genérico, de aquí que en los estudios de semántica en español se prefiera ‘(ser) humano’. Por otra parte, no parece coherente utilizar VER en *Auge* y VISTA en *Gesicht* para una misma función primaria; en el caso de *Lippe*, *Maul*, *Mund* y *Zunge* una expresión más acertada que «formación de sonidos» hubiera sido «articulación de sonidos». Por otra parte, aunque Jacob y Wilhelm Grimm figuran como autores del *Wörterbuch*, la referencia que aparece en la nota 105 (p. 123) no es procedente tal y como se enuncia. Como es bien sabido, Wilhelm Grimm «sólo pudo llevar a cabo el contenido correspondiente a la letra D y Jacob por su parte, falleció poco después de haber terminado la voz *frucht*» (Zurdo, *Cuentos*, Madrid: Cátedra, 69). Así pues, no es atribuible a «los hermanos Grimm», sino al *Diccionario*, el contenido de la entrada *kopf*, artículo elaborado y redactado por alguna de las comisiones que en 1960 culminaron la obra programada e iniciada por Jacob y Wilhelm Grimm.

inesperada –e inexplicada– limitación del análisis a una parte de los lexemas somáticos que integran el corpus en el que figuran 158 referencias, en tanto que en las pp. 101-120 sólo se analizan 37. En este libro es relativamente frecuente que la autora dé por consabidas las razones que subyacen a determinadas estrategias de coherencia textual seguidas en la organización y/o selección de contenidos en los apartados. Así ocurre en el punto 2.4. («Los rasgos tipológicos»), con el desplazamiento al punto 2.4.3.2. («Clasificación en virtud de los rasgos tipológicos», pp. 126-130) de la sugestiva propuesta de clasificación, siendo así que la referencia primaria viene dada justamente por los «rasgos tipológicos» y constituye una consecuencia directa del modelo de análisis descrito. El procedimiento seguido para establecer la escala de idiomatidad que sirve de base a la diferenciación de seis grupos de somatismos es riguroso y preciso; sin embargo resulta exigua y poco representativa la selección –no justificada– de un solo lexema del corpus (*Auge*) como evidencia de la rentabilidad real del modelo.

En los puntos 2.5.2. («Modelos semántico-estructurales de los somatismos») y 2.5.3 («Las parejas fraseológicas») se resuelve con acierto la cuestión relativa al hecho de que, en determinadas circunstancias, la relación «entre el significado recto y el significado fraseológico» (p. 133) revela afinidades que permiten postular el carácter de modelo productivo de determinadas estructuras. De la observancia rigurosa del principio teórico de la interacción entre los dos niveles de significado, válido no solo para el estudio de los somatismos sino también de unidades fraseológicas con características formales y semánticas diferentes, resulta la ratificación en la práctica de la productividad de determinadas formaciones morfosintácticas estables, representativas de tendencias que pueden considerarse relativamente constantes y susceptibles de funcionar como modelo en el proceso constitutivo de nuevos fraseologismos⁸.

La tercera parte (pp. 153-195) se dedica al estudio de otro de los «rasgos formales definitorios más concluyentes en Fraseología» (p. 153): la estabilidad concebida desde una perspectiva «pluridimensional». A modo de introducción en el tema se ofrece en una breve reseña una síntesis del estado de la cuestión (pp. 155-159), que se enuncia con el título de «La polémica en torno a la variabilidad fraseológica», pero que tan solo da cuenta de la postura defendida por algunos (pocos) investigadores y únicamente proporciona un esbozo superficial y escasamente ilustrativo acerca de la paulatina relativización del criterio de la estabilidad y la progresiva tolerancia respecto de la consideración de la variabilidad como función constante en todos los niveles de la lengua⁹. Menos asumible resulta el apartado 3.5., «La varia-

⁸ En el conjunto del apartado 2.5. es perceptible la inadecuación metalingüística derivada de la transferencia poco acertada de la terminología alemana. Expresiones como «carácter modelico» para 'modelliert' (p. 130 *et passim*), «modelación» para 'Modellierung' (p. 130 *et passim*), «modelación fraseológica» para 'Modellierbarkeit' (p. 132 *et passim*), «naturaleza modelable» (p. 132 *et passim*) etc., no son términos apropiados atendiendo al significado de estas palabras en español (cf. DRAE, María Moliner, Clave, Salamanca, Seco *et al.*, etc.). En todo caso, hubiera sido más apropiado recurrir a 'modelizar' que en el *NDVUA* s/v se define como «crear un modelo teórico de algo» (M. Alvar, 2003²).

⁹ Se introduce en este punto el concepto «textbild(en)» entendido a partir de su relación «con la creación de nuevos fraseologismos sobre la base de otros ya existentes» (p. 157, n. 131). Esta inter-

bilidad en su perspectiva histórica» (192-195), no solo por la imposibilidad material de estudiar en tan pocas páginas «el proceso histórico de la fijación fraseológica», sino sobre todo porque no se ha abordado con el rigor metodológico que requiere una aproximación al tema de la fraseología histórica¹⁰. El interés de esta tercera parte radica, sin embargo, en los apartados 3.2., 3.3. y 3.4., en los que se efectúa la sistematización de los tipos de variantes que presentan o pueden presentar los somatismos. Considerando la abundante bibliografía existente en torno a la cuestión de la variación y/o modificación de las unidades fraseológicas¹¹, se echa en falta la referencia a otros planteamientos y, especialmente, a la fundamentación de la propuesta que se formula. No obstante, y a pesar de algún desliz terminológico, como «variantes cuantitativas» cuando de lo que se trata es de variantes por expansión o restricción en el número de componentes, los tres apartados que se dedican al tema de la variación destacan, a mi juicio, por el dominio de los mecanismos de análisis y por la solvencia con que la autora los aplica a parte de su objeto de estudio.

En las páginas 207-246 se relacionan 1385 unidades fraseológicas tomadas del *Duden* 11 (1992), organizadas en 158 subconjuntos que corresponden al listado alfabético de los lexemas identificados como somáticos, es decir que designan «un órgano o parte del cuerpo humano, a veces animal» (pág. 22). Prescindiendo de algunos aspectos derivados del recurso a una fuente, el *Duden* 11, cuya vigencia queda en entredicho como consecuencia de las modificaciones incorporadas en la edición de 2002¹², en el corpus seleccionado se observan ciertas incongruencias respecto de los supuestos enunciados en el planteamiento teórico que hubieran podido evitarse. Se trata en concreto de las dudas que plantea la integración en el listado de fraseologismos que, atendiendo a la «Caracterización general» (1.2.1, p. 22), no

pretación es parcial y no se puede considerar representativa, ya que contempla solo uno de los eventuales efectos de la función intra e intertextual que pueden derivar del uso de los fraseologismos en determinados contextos.

¹⁰ Teniendo en cuenta el enfoque general de este estudio, no se justifica este excursus de orientación histórica tal y como se ha planteado, puesto que el contenido se aleja notablemente de los supuestos enunciados al principio. Las carencias teóricas y metodológicas parecen consecuencia, una vez más, del procedimiento adoptado para la adecuación del texto inicial, es decir, de la tesis doctoral, a las necesidades de la presente edición. Menos explicable resulta la parquedad bibliográfica, limitada a publicaciones que, además de poco actualizadas (Häusermann 1977, Černiševa 1980, Burger 1987, Korhonen 1994), no se ocupan del nivel histórico más que de manera secundaria, salvo en el caso de Korhonen 1994.

¹¹ Cf., entre otros muchos, Burger, Buhofer, Sialm 1982, *Handbuch der Phraseologie* pp. 75 y ss.; F. Hammer 1997, *DaF* 1997/4 pp. 228-234; St. Elspaß 1998, *Phraseologie in der politischen Rede*, pp. 147-196; Fleischer 2001, *Kleine Enzyklopädie - Deutsche Sprache*, pp. 135-136.

¹² Así ocurre, por ejemplo, con la falta de adecuación a la norma ortográfica vigente ('Schloß' (p. 88), 'Handkuß' (nº 687), 'fußlig' (nº 1056), 'zufriedenstellen' (p. 81), 'offenhalten' (nº 80), 'vollschlagen' (nº 188), 'vorkriegen' (nº 500), 'langziehen' (nº 537), etc.). En algunos casos las discrepancias pueden afectar a la fiabilidad de los resultados del estudio; tomando como referencia simplemente el registro de somatismos correspondientes al lexema 'Auge' (núms. 66 a 158) se pone de manifiesto, por un lado, la exclusión de seis (núms. 95, 110, 112, 136, 137, 151; tampoco se encuentran los núms. 128, 130 y 131 a pesar de que sí se citan, pero remitiendo a *Auge*, s/v *bloß*, *Unglück* y *Welt*), por otro la diferencia en el enunciado (núms. 101, 138, 147, 155) o en la incorporación de marcas de uso (núms. 99, 126, 146, 147, 148, 155, 156, 157, 158).

parecen responder a los criterios que se consideran identificativos, aun cuando entre sus componentes figuren lexemas que a primera vista coinciden con los propiamente somáticos. No es convincente, a mi entender, la relación con una parte del cuerpo en sentido estricto, tal y como se interpreta en el contexto teórico general, de *Fuß* en 'Kriegsfuß' (nº 960, 961) ni en 'Gewehr bei Fuß' (nº 405), o de *Hand* en 'Oberhand' (nº 1161, 1162, 1163) y 'Hinterhand' (nº 785, 786), de *Busen* en 'Busen der Natur' (nº 263), de *Daumen* en 'Daumenschrauben' (nº 225) y sobre todo de *Kopf* en 'den Nagel auf den Kopf treffen' (nº 944) o 'Nägel mit Köpfen machen' (nº 945)¹³. Incidental es la inclusión en el registro de lexemas polisémicos como *Kamm* (cuya desautomatización sólo es pertinente aquí cuando el significado literal es «roter, gezackter fleischiger Auswuchs, Hautlappen auf dem Kopf von Hühnervögeln» [DUW 1996 s/v Kamm/2] atribuible al lexema en el nº 810, pero no en el nº 809), o como *Ballon* (nº 170, 171), *Rübe* (nº 1258, 1259), *Wolle* (nº 1343, 1344, 1345), etc. Por otra parte, la inclusión en el corpus de algunos componentes que no se adecuan a las restricciones mencionadas en la p. 12¹⁴, como ocurre con los números 118, 320, 517, así como las discrepancias en el modo citativo o las esporádicas repeticiones de un mismo somatismo en entradas léxicas distintas se deben, sin duda, a la complejidad inherente tanto al material que se analiza como a los objetivos que se pretende alcanzar.

Por lo que se refiere al repertorio bibliográfico que figura en las últimas páginas del libro (pp. 249-267) es evidente que el listado constituye una muestra muy apreciable del estado de la cuestión en lo que se refiere a las directrices que han ido marcando el progreso de la Fraseología y en cuanto al interés que ha suscitado el tipo de fraseologismos somáticos tanto desde el punto de vista de la lengua alemana como desde supuestos del análisis contrastivo. Ciertamente, hubiera sido esperable una «actualización» acorde con el considerable incremento de publicaciones y la amplia diversificación de perspectivas teóricas y metodológicas que se han producido en el campo de estudio de la Fraseología en los últimos años y que han contribuido a la superación de controversias, a la consolidación de supuestos fundamentales y al diseño de nuevas vías de investigación¹⁵. Destacan en particular, por su incidencia inmediata en determinadas consideraciones teóricas y metodológicas así como en el nivel ortográfico, las referencias a ediciones de obras lexicográficas

¹³ La reticencia a aceptar éstos como somatismos se justifica unas veces por el propio significado de la palabra, como ocurre con 'Geist', cuyo valor referencial «Leben, Atem, Spukgestalt» es difícilmente compatible con su aplicación al ámbito somático, o con 'Augenschondienst', 'Bärenhaut', 'Brustton', 'Leibgericht', 'Handschrift', 'Handwerk', 'Maulkorb', en que de la propia estructura del compuesto resulta la desactivación del carácter somático. Tampoco parece compatible con una referencia somática 'ein Pfund ohne Knochen' (= «ein Kothaufen» [falta en *Duden* 2002]), ni el valor semántico de «Maßeinheit» que presenta *Elle* y dudosos resultan asimismo ejemplos como 'jmdm. die Pistole auf die Brust setzen' (nº 251), 'die Maske/Larve vom Gesicht reißen' (núms. 454, 455), etc.

¹⁴ «Del corpus hemos excluido los SO frasemáticos, ... También los refranes, sentencias, máximas, aforismos y similares quedan por su estructura oracional fuera de nuestro objeto de estudio».

¹⁵ Lamentablemente no ha sido así, y de los 331 títulos que se mencionan sólo 21 (el 6'34%) corresponde a publicaciones posteriores a 1998.

anteriores a la implantación de la normativa vigente (Wahrig, DUW, además del ya citado *Duden 11*), así como a la *Deutsche Grammatik* de Helbig/Buscha de 1993 –profundamente revisada a partir del año 2001–, o al artículo ‘Phraseologie’ de Fleischer en la *Kleine Enzyklopedie* de 1983, tan sustancialmente modificado en la edición de 2001 que hubiera requerido, al menos, una referencia explícita en relación con el punto 3.2. (pp. 108-144). También existe una segunda edición de Černiševa 1975, del artículo de Burger/Linke en el *Handbuch zur Sprachgeschichte* de 1998, etc. Con respecto al español se echa en falta, en otros, la mención del *Manual de fraseología* de Gloria Corpas (1996), sobre todo en la nota 3 (p. 16), y para el nivel de la comunicación no verbal la extensa actividad desarrollada en este campo por Fernando Poyatos puede considerarse si no indispensable sí al menos pertinente desde el punto de vista de la fundamentación teórica.

En definitiva, el libro tiene el mérito indiscutible de proponer un método de análisis sistemático y eficaz, de aplicación no sólo a los somatismos sino también a otros modelos estructurales y/o semánticos. Pero es, asimismo, innegable la discrepancia entre este aspecto y la fundamentación teórica, consecuencia, por una parte, de la dependencia del texto que constituye el punto de partida¹⁶ y, de otra, del desajuste que se manifiesta al intentar compatibilizar aleatoriamente perspectivas que corresponden a dimensiones y concepciones teóricas y metodológicas diferentes.

Uno de los aspectos más negativos de este estudio es, en mi opinión, un hecho al que debería haberse prestado más atención por parte de la propia editorial¹⁷. Me refiero al descuido en el uso del español, no sólo en lo que respecta al nivel metalingüístico, sino especialmente por las frecuentes anomalías que se advierten sobre todo en el plano del léxico y de la sintaxis¹⁸. En relación con el primero se pueden señalar dos fenómenos recurrentes. Por un lado, los coloquialismos, impropios del registro lingüístico de un texto filológico (‘voces que han apostado’ (pp. 19, 93], ‘salta a la vista’ [p. 175], ‘anclaje’ (pp. 64 *et passim*), ‘sustitución que puede acarrear’ [p. 183], ‘nos topamos’ [p. 183], etc.). Por otro, la impropiedad semántica¹⁹ que se manifiesta especialmente en lexemas simples (‘palmo’ no es lo mismo que ‘palma’ [p. 69], ‘acotada’ no es compatible con ‘vía’ [p. 76], ‘maleable’ no es aplicable al lenguaje [p. 187], a ‘cariz’ no se le puede atribuir ‘diacrónico’ [p. 194],

¹⁶ Fractura de la cohesión discursiva (pp. 68, 92, 160 etc.), dislocación de notas (p. 162, n. 137), citas, omisión de referencias bibliográficas (Mokienko, Avaliani), etc. Cf. también nota 2 de esta reseña.

¹⁷ De ésta hubiera sido esperable una encuadración con un cosido menos vulnerable al uso, considerando que se concibe como obra de consulta frecuente.

¹⁸ No se trata de erratas más o menos justificables por ser un fenómeno consustancial e inevitable en obras impresas, como la adición, supresión o metátesis de signos gráficos (‘propio’ por ‘proprio’ [p. 70], ‘presente’ por ‘presntes’ [p. 91], ‘presentan’ por ‘presenta’ [p. 99], ‘gewächt’ por ‘geschwächt’ [p. 82], ‘eine’ por ‘ein’ [p. 209], ‘Brurst’ por ‘Brust’ [p. 213], ‘wen’s’ por ‘wenn’s’ [p. 219]), o la confusión terminológica (‘elipsis’ por ‘apócope’ [p. 170], ‘sinónimos’ por ‘antónimos’ [p. 59]), etc.

¹⁹ En ocasiones es perceptible la fuente que ha propiciado la desviación, por ej. en el uso de ‘próximas’ por ‘siguientes’ (p. 101), de ‘frente a’ por ‘respecto de’ (p. 131), ‘de acuerdo con concepciones de fondo’ por ‘desde concepciones que se fundamentan en perspectivas diferentes’ (p. 133), ‘aparecer en cada situación comunicativa’ por ‘en cualquier situación...’ (p. 161), etc.

‘zoomorfismo’ [p. 39 *et passim*] y ‘antropomorfa’/antropomorfismo’ [p. 39, p. 183 *et passim*] no son interpretables en el sentido que se les atribuye, etc)²⁰. Sorprende igualmente la utilización de elementos léxicos que constituyen claros ejemplos de transferencia literal, como la metátesis de ‘metafórica’ usado como sustantivo, ‘binomial’, ‘analitismo’, etc. En lo que se refiere al nivel sintáctico el rasgo atípico más frecuente consiste en la alteración del orden de los componentes del grupo nominal o de la estructura verbal, como por ejemplo «FR ... no necesariamente son polisémicos» (p. 76), «puede generarse un significado segundo» (p. 82), «diferenciación gradual de difusos límites» (p. 89), «un relativo elevado número de fraseólogos» (p. 154), «se caracteriza por su amplio y difuso significado» (p. 200), etc.; se encuentran, asimismo, construcciones incompatibles con la topología de las estructuras del español, como «distinguir entre uno y otro tipo de tropo» (p. 70), «fijación o estabilidad no es una algo absoluto» (p. 184). «una relación ... o una de contigüidad» (107), «no está establecida de acuerdo con un principio onomasiológico, sino uno léxico» (p. 202), etc. También aquí la mayor parte de las desviaciones tiene su origen en fenómenos de interferencia lingüística que hubieran sido fácilmente subsanables, del mismo modo que lo hubieran sido casi todas las carencias señaladas, de haber puesto en práctica la recomendación del conocido refrán alemán: «Übereilen tut niemals gut».

María Teresa ZURDO

²⁰ Desde el punto de vista léxico-semántico son también discutibles algunas de las equivalencias españolas que se aducen para fraseologismos alemanes, especialmente, pero no exclusivamente, a lo largo de la segunda parte. A título de ejemplo se pueden mencionar «encoger los hombros» (p. 37), «pegársele a alguien la lengua» (p. 38), «aguzar las orejas» (p. 38), «echársele a alguien a la cara» (p. 66), «torcer la boca» (p. 98), «salirse corriendo» (p. 104), etc.

ROHLAND, Regula y VEDDA, Miguel (eds.): *La teoría del drama en Alemania 1730-1850*. Gredos: Madrid 2004. 550 pp. Col. Biblioteca Románica Hispánica.

De nuevo la Editorial Gredos nos ofrece un trabajo perteneciente al campo de la Filología Alemana continuando así la línea ya emprendida de difundir algunas tendencias de la producción literaria germana, bien en forma de traducción, bien de estudio de un tema concreto como sucede en la presente publicación.

La antología sobre teoría del drama de los profesores Rohland y Vedda de la Universidad de Buenos Aires abarca un período muy interesante en la evolución cultural alemana, pues en él no sólo surgen nuevos avances en el campo de las ciencias, sino que en el ámbito de las denominadas *Geisteswissenschaften* –naturalmente incluyendo aquí también a la Filosofía– se consolida, por ejemplo, el uso de la lengua alemana tanto en la literatura como en la filosofía. En esta última, incluso se termina de concretar el lenguaje específicamente filosófico que unos consideraran que temporalmente coincide con la aparición de la *Crítica de la razón pura* de Kant en 1771 y otros, sin embargo, amplían este período hasta incluir la producción filosófica de Hegel. Durante ese asombroso progreso cultural del siglo XVIII, caracterizado también por su marcada *Einbildungskraft* –así lo han considerado los críticos–, la historia del teatro y su paulatina transformación lleva, en un principio, la impronta de Francia y a través de ella el modelo de teatro clásico con marcado acento de autores latinos que influirá a lo largo de toda la primera mitad del siglo en Alemania contaminando también otros géneros literarios.

Todos estos aspectos se reflejan en la presente obra que permite, no sólo a los germanistas, sino a todo aquel que se interese por el estudio de la literatura alemana adentrarse, tal y como el título de la misma indica, en el proceso de evolución del teatro en su vertiente teórica a través de varios períodos de dicha literatura y destacar ciertos presupuestos de la filosofía de Leibniz y Wolff que, gracias a Baumgarten, van a cobrar importancia. Para una mejor comprensión de todo este proceso, el conjunto de los textos seleccionados va precedido de una introducción, dividida ésta a su vez en tres apartados, que nos sumergen directamente en la problemática y despiertan en el lector el interés por el tema.

El primer apartado recuerda de un modo sintético, aunque claro y bien expuesto, el marco histórico que subyace tras el desarrollo de esta evolución literaria que tiene lugar en un ámbito cultural singular al tratarse de un conjunto de Estados carentes, a su vez, de un gobierno único y no exentos de conflictos religiosos –cada uno de ellos había aceptado una religión diferente–. La necesidad de disponer de algún tipo de unidad lleva a los intelectuales de la época a hablar, si no de una nación, por lo menos de una *Kulturnation*, incluso antes de que desapareciera el Sacro Imperio.

El segundo apartado está dedicado al arte escénico partiendo de la tradición medieval hasta llegar a Gottsched con su *Poética crítica* en la que aparece la imitación de la naturaleza como concepto principal de la Ilustración y sus posteriores matices. Éstos permitirán al actor manifestar las emociones así como un progresivo alejamiento de la influencia francesa hasta que el arte consigue ocupar su lugar, «termina de imitar la vida» y «confiesa su propio carácter artístico».

El tercero está dedicado a las teorías dramáticas, cuestiones que preocuparon durante todo el siglo XVIII a teóricos y dramaturgos, aunque en la primera mitad la dependencia de esas teorías fue decididamente mayor que posteriormente. En la segunda mitad, en cambio, se invierten los términos: se abandona la teorización previa para construirla a partir del drama ya existente que servirá de apoyo a la teoría. Estos aspectos y otros de índole teórica que aparecen bajo la influencia de la filosofía y la estética alemanas por un lado, o los provenientes del empirismo inglés introducidos por los suizos Bodmer y Breitinger por otro, así como la sorprendente evolución que sufre la apreciación de Shakespeare a lo largo del siglo, lo van exponiendo los autores a lo largo de las diez partes que configuran este apartado. En ellos se ponen de relieve, a modo de anticipo, las tendencias y opiniones de los diferentes autores seleccionados acerca del arte dramático de la antigüedad clásica y del arte moderno hasta llegar al culmen de la poética ilustrada representada por Lessing. Y puesto que el lector de habla hispana ya dispone de una traducción de la *Dramaturgia de Hamburgo*, los autores optan por ofrecer un intercambio de opiniones al respecto a través del *Epistolario* entre Lessing, Friedrich Nicolai y Moses Mendelssohn que surge a raíz de la publicación del *Tratado sobre la tragedia* de Nicolai.

También se destaca la teoría dramática de Goethe integrada en la poética del *Sturm und Drang*, así como la de Schiller y A.W. Schlegel sin pasar por alto la de la tragedia de Schelling que esboza en su *Filosofía del Arte*, entre otros autores. Siguiendo en esta línea de anticipar un comentario acerca de la importancia y características de las teorías sobre el drama que posteriormente se va a ver ratificada en los textos seleccionados, se incluyen aquí como representantes del siglo XIX a Büchner, Grillparzer y Hebbel.

La parte más amplia de esta obra está constituida por una selección diacrónica de textos significativos que van ilustrando paulatinamente la evolución de las diferentes facetas por las que pasa el drama en Alemania eligiendo figuras representativas de cada periodo. El punto de partida es la Ilustración pasando por el *Sturm und Drang*, Romanticismo, Clasicismo hasta llegar al Realismo. Incluye, además de trabajos de autores clásicos como Wieland, Herder, Goethe y Schiller, otros de filósofos como Mendelssohn, Schelling y del suizo Sulzer, por citar a algunos de los escritores y filósofos que aquí se tratan y que con sus reflexiones fueron parte activa en la evolución del drama. Todos los textos vienen precedidos de una escueta semblanza del autor que contribuye a situarlo mejor en el contexto de su época así como de una pequeña bibliografía bastante actualizada. En alguna ocasión, como sucede en el caso de Schelling con su *Filosofía del arte*, por poner un ejemplo, se echa de menos la última edición publicada en español por Virginia López Domínguez de 1999. Se agradecería también en próximas ediciones la revisión de ciertas incorrecciones léxicas (pág. 184, “recubierto por un barniz”; pág. 501, “autores que figuran con más que un trabajo”) y sintácticas (pág. 140, “ve a la moral”; pág. 142, “la tragedia produzca o anime un solo filántropo”; pág. 145, “*Corneille* considera a esta purgación”) que, en cierta medida, empañan el valor de un trabajo tan acertado y extenso que fomenta el interés por el estudio y la lectura del teatro alemán.

El índice temático que cierra la antología constituye una gran ayuda para poder rastrear los diferentes conceptos que aparecen en los textos teniendo siempre en cuenta las salvedades reseñadas.

Se trata, pues, de una obra muy recomendable que permite a cualquier estudioso del teatro en lengua alemana, domine o no esa lengua, el acceso a textos complejos pertenecientes al ámbito de la literatura germanohablante, en muchos casos no traducidos hasta ahora, para un estudio directo del tema.

M^a Luisa ESTEVE MONTENEGRO

Nuevas traducciones

Antología esencial de la poesía alemana. Ed. de José Luis REINA PALAZÓN. Espasa Calpe: Madrid 2004. Colección Austral, nº 553. 355 pp.

Como otras modalidades de traducción, la traducción poética es un acto de comunicación interlingüística. Pero en este caso, y a diferencia de otros tipos de comunicación, su lenguaje, el lenguaje poético, se distingue porque presenta un alto grado de organización conceptual y formal, una alta densidad informativa con múltiples dimensiones semánticas, caracterizada por la íntima vinculación existente entre expresión y contenido. Su condición es intensamente connotativa, plurisignificativa y desprovista de univocidad, evocadora de una información estética plurivalente. Y precisamente porque la forma de la expresión aparece indisolublemente unida a ese contenido plurivalente, la traducción del lenguaje poético ha de respetar y atender, en la medida de lo posible, a esa misma relación que es parte constitutiva del propio mensaje, a su nivel estilístico, a los elementos rítmicos del verso, a las sílabas, acentos, rima, etc., lo que, en definitiva, acentúa la complejidad del acto traslativo. Por sus especiales condiciones de configuración, el texto poético es, a la postre, el que más dificultades presenta al traducirlo, el que menos garantía de éxito ofrece y el que con mayor frecuencia se considera imposible de traducir. Y sin embargo se traduce poesía y la importancia de su traducción en la cultura receptora es incuestionable.

Prueba de ello es la intensa labor traductora del poeta José Luis Reina Palazón. Nacido en La Puebla de Cazalla (Sevilla), una tierra de grandes cantaores de flamenco, este “ilustre señor de pueblo que tiene algo de cónsul cultural de Alemania”, como lo describe Alberto Marina Castillo, viene realizando desde hace años traducciones imprescindibles de ilustres poetas. De destacar son su versión castellana de las obras completas de Georg Trakl, por la que recibió en 1993 el Premio de Traducción Literaria del Ministerio de Educación y Arte de Austria, su traducción de las obras completas de Paul Celan, por la que obtuvo en el año 2000 el Premio Nacional de Traducción del Ministerio de Educación y Cultura y que ya va por la quinta edición, y su reciente versión de los poemas póstumos de Paul Celan, aparecida en el año 2003, también como las anteriores, en la editorial Trotta de Madrid. Ha traducido, asimismo, entre otros autores, a Ana Ajmatova, Marina Tsvetaeva, Rainer Maria Rilke, Hans Magnus Enzensberger, Else Lasker-Schüler y Johann Wolfgang von Goethe. Ahora nos deleita Reina Palazón con una espléndida *Antología esencial de la poesía alemana*, aparecida en la Colección Austral de la editorial Espasa Calpe.

Fruto de un arduo trabajo, esta imprescindible antología resulta de una excelente selección y de una magnífica traducción al castellano de una obra extraordinariamente vasta y dispar: los poemas más singulares de la literatura alemana. El traductor confiesa su esfuerzo: “En un trabajo largo, intenso, pero delicioso, he procurado

verter a nuestra lengua esa singular e inimitable armonía y el grave pensamiento que la acompaña”. Es sin duda su admiración por la cultura y la lengua alemanas, la que le impulsa a entregarse con entusiasmo a esta difícil labor, un fervor que ya expresó con bellas palabras Borges: “Tú, lengua de Alemania, eres tú obra/ capital: el amor entrelazado/ de las voces compuestas, las vocales/ abiertas, los sonidos que permiten/ el estudioso hexámetro del griego/ y tu rumor de selvas y de noches”.

La antología abarca todas las épocas de la poesía alemana desde sus comienzos hasta la actualidad. Representados están los autores más significativos, a los que Reina Palazón introduce con una precisa biografía y traduce con su habitual rigor. En un estilo ágil y claro, la versión realizada es bastante fiel a la sonoridad, al ritmo y al espíritu del original. La selección va precedida de un comentario a las épocas y los movimientos literarios, en los que se inscriben los poemas escogidos, que ayuda a comprender su trasfondo histórico, cultural y estético.

Reina Palazón ya advierte que pese a tratarse de una antología esencial, ésta es sin duda personal. Dispuestos cronológicamente aparecen los poemas que considera más representativos, atendiendo a la variedad de sus formas y a los distintos periodos de su creación. Los criterios de selección obedecen a la importancia del autor y a la calidad de su obra, así como a la representatividad de los temas tratados. La ausencia siempre inevitable de algunos poemas la justifica el traductor con la condición cambiante del gusto estético: “la esencia en la historia de la literatura es relativa, pues fácil cambia el gusto de épocas y días”. Sin embargo, los límites impuestos a una edición de estas características habrán supuesto, sin duda, un condicionante determinante de la selección. La cuidada edición y la magnífica traducción que realiza Reina Palazón hacen de esta antología una obra imprescindible, muy meritoria y extraordinariamente útil para los interesados por la literatura alemana y los amantes de la poesía en general.

Manuel MALDONADO

AICHINGER, Ilse: *La esperanza más grande*. Traducción de Adan Kovacsics. Minúscula: Barcelona 2004. 287 pp.

Ya podemos encontrar en las librerías españolas la traducción de la novela de Ilse Aichinger *Die größere Hoffnung* (*La esperanza más grande*). Ilse Aichinger, nacida en Viena en 1921, está considerada como una de las escritoras más importantes de la literatura en lengua alemana. Junto con Ingeborg Bachmann, Heinrich Böll o Günter Eich, formó parte del *Grupo 47* del que Ilse Aichinger, en 1952, recibiría el premio homónimo por su relato corto *Spiegelgeschichte* (*Historia del espejo*). Su novela *La esperanza más grande*, publicada por primera vez en 1948, supuso el comienzo de una literatura joven, vital y comprometida en un contexto político y cultural reactivo a la confrontación crítica con el pasado nacionalsocialista, durante años el gran tabú austriaco. El reconstruido Estado se mostraba ante la opinión pública internacional como la primera víctima del régimen de Hitler, como el primer país ocupado por las fuerzas nacionalsocialistas, tal como ya aparecía en la

declaración de Moscú en 1943. Se omitía así explícitamente su participación y responsabilidad en el genocidio nacionalsocialista. En este contexto Ilse Aichinger o su coetánea Ingeborg Bachmann renovaron la lengua poética y se posicionaron contra un tipo de literatura vigente en la posguerra que tenía como finalidad olvidar cuanto antes lo que acababa de suceder, un tipo de literatura que estaba alentada por el conservadurismo de una política estatal restaurativa. *La esperanza más grande* tuvo en sus primeros años una recepción controvertida debido al carácter crítico y provocativo de la obra. Ésta desafiaba los modelos estético-literarios establecidos y desconcertó a críticos e intelectuales con su claridad, su sinceridad y su atrevimiento: “Que la fuerza poética de Ilse Aichinger no se contuviese ante acontecimientos tan horribles como la persecución de los judíos o los campos de concentración, no era tan fácil de soportar”, manifestaría Joachim Kaiser. La novela relata la vida de una niña y de sus compañeros de juegos durante el régimen nazi y la guerra. La soledad, el miedo, pero también la resistencia caracteriza la vida de estos niños perseguidos por su origen y que sólo han cometido un error: tener los abuelos *equivocados*. La obra conserva hoy en día aquella rebeldía y fuerza con la que llegaba al escenario literario y traspasa toda frontera espacial o temporal.

En esta novela, en la que destacan los elementos oníricos y el lenguaje fantástico y a la vez sencillo de los niños, se lleva a cabo una reflexión crítica en torno al lenguaje, un planteamiento que estará presente en el trabajo literario de algunos escritores de la posguerra como en el de la ya citada Ingeborg Bachmann, en la obra de Günter Eich, Paul Celan o Hans Magnus Enzensberger. Son precisamente estos poetas en cuyos textos la realidad desempeña un papel importante, los que más se han confrontado con la cuestión del lenguaje. En el deseo utópico por parte de algunos de estos autores de encontrar “la palabra verdadera” se halla asimismo la esperanza de un mundo mejor. También para Ilse Aichinger escribir literatura después de Auschwitz, si es que aún es posible la palabra poética, tiene que partir de un aprendizaje cauteloso de la propia lengua, cuestionándola, subvirtiéndola, una lengua que la mayoría de las veces busca un tú a quien invocar, un tú que además se desea crítico. Así lo expresa la niña protagonista de la novela *La esperanza más grande*, con amargura pero sobre todo con rebeldía y esperanza:

¿Quién de vosotros no es extranjero? Judíos, alemanes, americanos, aquí todos somos extranjeros. Podemos decir “Buenos días” o “Está clareando”, “¿Cómo se encuentra usted?” o “Se acerca una tormenta”, y eso es todo o casi todo cuanto sabemos decir. Chapurreamos nuestra lengua. ¿Y vosotros queréis desaprender el alemán? No os ayudaré a hacerlo. Pero os enseñaré a volver a aprenderlo, como un forastero que aprende una lengua extranjera, con cuidado, con cautela, como cuando uno enciende la luz en una casa oscura y prosigue su camino.¹

¿Cómo escribir en una lengua que, sometida a la manipulación y perversión por el régimen nacionalsocialista, es percibida como la lengua de los asesinos y verdu-

¹ Aichinger, Ilse, *La esperanza más grande*. Trad. de Adan Kovacsics. Barcelona: Minúscula, 2004, 88-89.

gos? ¿Cómo narrar lo inefable en una lengua que, como afirmaría Paul Celan, alcanzó un “terrible mutismo”?:

Quedaba la lengua, sí, salvaguardada, a pesar de todo. Pero hubo entonces de atravesar su propia falta de respuestas, atravesar un terrible mutismo, atravesar las mil espesas tinieblas de un discurso homicida. Atravesó sin encontrar palabras para lo que sucedía. Atravesó el lugar del Acontecimiento, lo atravesó y pudo regresar al día enriquecida por todo ello.²

En 1938 las tropas nacionalsocialistas entran triunfales en Austria. A partir de entonces Ilse Aichinger será considerada según las leyes de Núremberg “mestiza de primer grado”. En julio de 1939 Helga, la hermana gemela de Ilse Aichinger, logra escapar hacia Inglaterra con uno de los últimos transportes de niños. Allí se esperaba que llegase el resto de la familia. Sin embargo, con el comienzo de la guerra en septiembre del mismo año, esta posibilidad se va convirtiendo en algo cada vez más irreal. El 6 de mayo de 1942 la abuela de Ilse Aichinger, con la que vivían desde 1927, y las hermanas más jóvenes de la madre son deportadas al campo de concentración de Minsk, donde serán asesinadas junto con otros amigos y familiares, junto con miles y miles de personas inocentes. Su madre se salva de ser deportada por estar a cargo de una hija menor de edad que no era “completamente judía”. Cuando termina la guerra la gran esperanza de Aichinger, volver a encontrar a su abuela, se ve truncada al conocer su muerte. La memoria, los recuerdos y las ausencias son a partir de entonces elementos constituyentes de su vida y obra poética. Los muertos poseen para ella a menudo más realidad que los propios vivos, Aichinger escribe de manera tajante: “Quien olvida a los muertos los mata nuevamente”. Su lenguaje no dejará de buscarlos, de recordarlos. En sus textos irá tras sus pasos, rescatando también a los olvidados, a los despreciados y a los fracasados, desenmascarando al mismo tiempo a los vencedores y triunfadores de la sociedad actual así como su lenguaje.

Galardonada numerosas veces, Ilse Aichinger recibiría en 1995 el *Gran Premio de Literatura de Austria* por el conjunto de su obra. Publicó relatos cortos, poesía, escenas dialogadas y *Hörspiele* o piezas de teatro radiofónico. Su novela, traducida a numerosas lenguas, entre las que se encuentra el chino, el inglés o el danés, llega ahora al español de las manos del distinguido traductor Adan Kovacsics. Intensos diálogos, juegos de palabras, metáforas, imágenes fantásticas, elementos oníricos y juegos intertextuales con la literatura y la tradición judeocristiana hacen sin duda compleja la labor de traducción. Adan Kovacsics, con una traducción que conserva toda su frescura original, ha sabido trasvasar esta prosa lírica bajo cuya sencillez y naturalidad, característica del lenguaje de los niños, se revela un complejo proyecto poético. En la traducción se recoge al igual que en el original, el primer texto publicado por Aichinger en 1945, *La cuarta puerta*, así como un discurso dirigido a la juventud y pronunciado por la autora con motivo de la concesión del *Premio*

² Celan, Paul, *Lectura de Paul Celan: Fragmentos*. Trad. de José Ángel Valente. Barcelona: Rosa Cúbica, 1995, 19.

Weilheim en 1988. El jurado, formado por estudiantes de bachillerato, justificó su propuesta afirmando que la obra de Ilse Aichinger les había hecho comprender la Historia. Quizás también a nosotros *La esperanza más grande* nos ayude a reflexionar sobre guerras, marginaciones y desigualdades sociales que siguen desgarrando el siglo XXI.

Rosa Marta GÓMEZ PATO

BÁNK, Zsuzsa: *El nadador*. Traducción de Berta Vias Mahou. Barcelona: Acantilado 2004. 307 pp.

La conmovedora obra *El nadador* (2002) es la primera novela de la escritora y periodista alemana Zsuzsa Bánk quien ha obtenido un gran reconocimiento en el panorama de las letras alemanas como demuestran los numerosos y prestigiosos premios que ha recibido: “Open-Mike” de la Literaturwerkstatt Pankow, Berlín (2000); Literaturförderpreis de la Jürgen-Ponto-Stiftung (2002); Aspekte (2002); Mara-Cassens de la Literaturhaus Hamburg (2002); Deutscher Bücherpreis/Debüt, Leipzig (2003); Bettina-von-Arnim de la revista “Brigitte” (2003); Chamisso (2004). Zsuzsa Bánk (Fráncfort del Meno, 1965), hija de refugiados húngaros, es bilingüe y desde su infancia ha visitado a menudo Hungría, lugar en el que se desarrolla la mayor parte de la novela. Estudió periodismo, ciencias políticas y literatura en Maguncia y Washington y ha trabajado como bibliotecaria y redactora antes de instalarse como escritora en Fráncfort del Meno. La rápida traducción al español de su obra es muestra no sólo del éxito inmediato logrado en otros países, sino también del interés y el esfuerzo por dar a conocer a los escritores recién llegados dentro del ámbito editorial español.

La historia que cuenta *El nadador* se enmarca entre dos duras represiones históricas: la de la Revolución húngara de 1956 y la de la Primavera de Praga en 1968 y 1969; sin embargo, no se trata de una novela ni histórica ni política. Zsuzsa Bánk intenta reproducir la impresión de parálisis en el ambiente social de esos años en el país. Para ello utiliza un paralelismo que une el nivel social y el privado: el golpe y la catástrofe se ciernen a la vez también sobre la familia de la narradora cuando su madre, Katalin, los abandona sin decir nada y huye a la Alemania occidental, lo cual hace tambalearse los cimientos familiares. Simbólicamente, Kálmán, su marido, vende, a raíz de esto, el hogar familiar y la granja y comienza con sus dos desconcertados hijos un viaje errático de varios años por Hungría. Van cambiando continuamente de lugar, de alojamiento, de paisajes, de rostros y pasando de la casa de un pariente a la de otro, una permanente huida del dolor por la ausencia; como si el cambio o el movimiento pudieran servirles frente al letargo y al estancamiento tras el abandono. Sin embargo, dicho movimiento es circular, cerrado dentro de Hungría y sin rumbo. El tiempo parece haberse detenido en esos años y el viaje sin dirección ni lugar de regreso no implica cambios en sus vidas. Se encuentran en una especie

de “no lugar” recorriendo toda Hungría de este a oeste, del lago a la montaña. Bánk construye, a través del retrato de los personajes, cierto estado de ánimo general y de forma de enfrentarse a los avatares de la vida en la sociedad de entonces.

Pero esta es también la historia del viaje como huida de lo propio, de un “nosotros” frágil y acotado que es el punto de partida y el título del primer capítulo, para llegar a cada uno de los personajes de ese “nosotros” en los últimos capítulos y mostrar cómo el camino recorrido ha sido un continuo girar en torno a dichos personajes y a lo propio. Una sensación que señala la misma narradora: “Vivíamos sobre una peonza [...] y me parecía que girábamos con ella, siempre en el mismo sitio, siempre bajo el mismo cielo” (p. 292).

El viaje como huida a otra vida conforma también la historia de Katalin que intenta desprenderse de su origen, aunque nunca del todo, y comenzar una existencia de emigrante en una cultura ajena.

Tras el abandono surgen diferentes reacciones en ellos: Kálmán se sumerge en la melancolía y sus hijos, Kata e Isti, crean su propio mundo para sobrevivir a la ausencia y al olvido. Isti, el hermano pequeño, comenzará a escuchar cosas que no suenan y Kata a preocuparse cada vez con más intensidad por él. Pero hay algo que para los tres constituye una vía de escape frente a la parálisis y un antídoto contra el dolor: la natación. Los momentos que pasan en el río o en el lago son los más felices, especialmente para Kálmán, y de forma decisiva para Isti. Así el contacto con el agua y el amor por ella se convierte en un motivo central de liberación en la obra.

La sutileza con la que Zsuzsa Bánk va entrelazando esta historia con las historias de los demás personajes que aparecen y dan nombre a los capítulos permite componer la imagen de la sensación general a partir de los fragmentos del mosaico. La ficción está construida como si se tratara de un relato autobiográfico de la infancia transmitido por una narradora adulta que escribe sabiendo más de lo que trasluce la mirada infantil que interpreta ese mundo. Poco a poco Kata va desvelando los secretos, deseos y desgracias de los personajes y añade las historias personales de cada uno que oyó un día narrar, utilizando una doble perspectiva que le permite sugerir lo que la niña quizá intuye. La perspectiva y el tono de dicha narradora en primera persona filtran todos los sucesos, historias y recuerdos con un estilo que se detiene en pequeños detalles, a veces extravagantes o en las percepciones sensoriales, tal y como a menudo son los recuerdos de la infancia; pero es también un tono nostálgico ya que la narradora realiza una evocación poética del pasado. Los detalles banales y los elementos de la cotidianeidad de esos días son rescatados frente al olvido y por el mero hecho de ser retratables adquieren un nuevo valor; pero en ese pasado que reside en la memoria, los personajes son recordados una y otra vez por sus repetidas acciones o palabras y dicha repetición cotidiana, por un lado, convierte a dichas rutinas en familiares para el que recuerda y, por otro, tiene el efecto de cierta detención temporal de esa época en la memoria, creando un espacio casi mítico y atemporal. En esta fórmula reside la construcción del tono nostálgico de esta prosa fluida, construida con frases breves y con fragmentos y escenas pequeñas que, como grabadas en la mente, se yuxtaponen unas a otras. Una forma narrativa que, sin embargo, no implica ni sentimentalismo ni profundización psico-

lógica, sino que se complementa con la distanciaci3n respecto a lo narrado. Tampoco profundiza de forma directa en temas centrales como el dolor o la ausencia, pero gira una y otra vez en torno a ellos y, aunque no dice, sugiere, con un resultado a veces cargado de intensidad.

La traducci3n de Berta Vias Mahou refleja el lenguaje po3tico y preciso con el que Zsuzsa B3nk evoca sentimientos humanos y con el que ha creado una novela de atm3sfera 3nica.

M3riam LLAMAS

BICHSEL, Peter: *En realidad, a la se1ora Blum le gustar3a conocer al lechero / El busardo*. Traducci3n de Isabel Hern3ndez. Espasa: Madrid 2004. 211 pp.

En 1964 se publica la colecci3n de “narraci3n breve” *En realidad, a la se1ora Blum le gustar3a conocer al lechero* del escritor suizo Peter Bichsel y veinte a1os despu3s, en 1985, *El busardo. Una historia de bebedores polic3as y de la bella Maguelone*. Ambas colecciones se incluyen en el volumen publicado por Espasa en su colecci3n “Relecturas” y traducido por Isabel Hern3ndez. Las 21 historias incluidas en la primera colecci3n mencionada, y que abren este volumen que ahora se rese1a, dieron a Peter Bichsel reconocimiento y popularidad. Las ocho historias que constituyen la segunda colecci3n no hicieron m3s que confirmar el talento narrativo de este gran inventor de historias que es Bichsel. Por ello hay que saludar con satisfacci3n la traducci3n de estas dos colecciones, incluidas en un solo volumen, que permitir3n disfrutar al lector hispanohablante de estas singulares narraciones.

La colecci3n *En realidad, a la se1ora Blum le gustar3a conocer al lechero* incluye veintiuna narraciones brev3simas. La intensidad po3tica de estas miniaturas en prosa y las emociones profundas que despiertan sus protagonistas entre los lectores son, entre otras, las razones de su 3xito. Estas historias est3n protagonizadas por personas an3nimas, representativas de otras muchas que podr3an habitar en pueblos y ciudades de nuestro entorno. Esas personas an3nimas dan nombre a muchas de ellas, por ejemplo: «Los hombres», «El lechero», «Los funcionarios», «La t3a» o «La hija». Las figuras que pueblan estas narraciones viven conflictos, deseos de los que nunca hablan y que, sin embargo, marcan sus vidas. Sus silencios son m3s elocuentes que sus palabras.

El narrador no cuenta lo que silencian los personajes, sino que se limita a reproducir un breve di3logo, comentar un gesto irreflexivo o a mencionar h3bitos cotidianos, los cuales son expresi3n de la falta de calor humano, de incomunicaci3n, de tristeza y de soledad. Por ejemplo, en el relato «El lechero» el narrador no habla de incomunicaci3n, sino que narra la historia de una mujer mayor que, d3a tras d3a, intercambia notas con el lechero al que no ve nunca aunque, a veces, piensa levantarse temprano para poder hacerlo. Ese intercambio de notas sobre la cantidad de mantequilla o de leche que necesita la se1ora Blum se convierte en una aut3ntica

correspondencia que les permite imaginar lo que no llegan a conocer el uno del otro. La historia que se cuenta en «La hija» es también una historia de incomunicación y de soledad. Los padres la esperan todos los días para cenar, sentados a la mesa, imaginando qué hará en su trabajo, en sus ratos libres y temiendo que cualquier día no volverá. Ella nunca cuenta nada y ellos no saben nada de su vida. La espera diaria de los padres sentados delante de la mesa puesta es el hecho más relevante de su existencia.

Los protagonistas de estas historias ven pasar su vida, sentados como espectadores, sin hacer nada por cumplir sus sueños ni romper la inercia que mueve sus comportamientos. Viven instalados en la monotonía, la rutina y el vacío que, en casi todos los casos, es el resultado de su pasividad y de su indecisión. La pasividad es una característica común a estos personajes cuyas vidas están carentes de acción o toma de decisiones. La situación narrativa que se repite una y otra vez es la pasiva espera.

Para contar estas breves historias –ninguna ocupa más de dos o tres páginas–, el narrador, desde una postura de agudo observador del comportamiento humano, reproduce retazos de diálogos, hace comentarios extremadamente concisos sobre esta o aquella circunstancia, aparentemente banal, pero que resulta ser sintomática de profundos conflictos. Menciona gestos y actitudes de las que sus protagonistas parecen no ser conscientes y que, sin embargo, desvelan la realidad en la que viven.

La lengua está sometida a un intenso proceso de reducción, es decir, se elimina cualquier elemento superfluo y se tiende a una formulación de gran sobriedad. El narrador no busca fundamentar las situaciones que describe, ni tampoco extraer consecuencias de las mismas. La incomunicación humana, la carencia de afectos, el miedo a la muerte y la soledad son tratados aquí sin tonos trágicos, sin patetismo. Las descripciones de lugares, objetos, personajes etc., confieren a la narración la calidad de un decorado o un boceto en blanco y negro carente de calidades cromáticas, lo cual coadyuva a acentuar el tono de tristeza que transmiten estas historias.

En 1985 Bichsel publica la colección de narraciones *El busardo. Una historia de bebedores, policías y de la bella Maguelone*. En este libro se incluyen ocho historias en las que el narrador cuenta retazos de la vida de personajes sorprendentes y, como ya hiciera en la novela *Die Jahreszeiten* (1967), utiliza frecuentemente el metarelato. En algunas de las historias incluidas en *El busardo* se tematiza el proceso de la creación narrativa. El narrador hace continuas referencias a las vicisitudes de su trabajo. Reflexiona y comenta en voz alta sus dudas y sus certezas sobre lo que está contando, y juega a imaginar aquello que no puede probar. Por esa razón utiliza frecuentemente el “Konjunktiv II”, el modo de lo posible.

Con la utilización del metarelato el narrador rompe el marco de la ficción y hace consciente al lector de que los hechos que está contando pertenecen a una historia inventada. Ésta, sin embargo, cobra realidad en tanto en cuanto es narrada. No puede ser probada pero, a pesar de ello, existe. Por ejemplo, en la narración «Una explicación al discípulo de Prey» el narrador comenta datos de la vida del profesor Habertruber, aunque no sabe con certeza si los hechos que menciona, son reales o no.

Las historias contenidas en *El busardo* tienen una mayor longitud y sus personajes son más dinámicos y vitales que los que protagonizaban las “miniaturas poéticas” incluidas en *En realidad, a la señora Blum le gustaría conocer al lechero*. La utiliza-

ción del metarelato en algunas de las narraciones del volumen *El busardo*, es un recurso narrativo que no estaba presente en las del libro anterior. Sin embargo, tanto en una colección como en la otra, Peter Bichsel permanece fiel a su peculiar estilo narrativo.

La sencillez léxica, la reducción a la que somete la sintaxis, la compleja utilización de los tiempos gramaticales, el esquematismo en el trazado de la historia así como el marcado ritmo de su prosa son rasgos que confieren al estilo narrativo de Peter Bichsel un carácter personal y muy singular dentro del panorama de la literatura suiza en lengua alemana. De todo ello se puede deducir que no es tarea fácil su traducción al español, sin forzar la lengua de llegada y sin desvirtuar el texto original. Sin embargo, la traductora ha conseguido trasladar al español todos los matices y aspectos propios del estilo narrativo de Peter Bichsel con tanto acierto que el lector de este libro no tendrá nunca la sensación de estar leyendo una traducción. Esta es otra de las razones, entre las ya apuntadas, por las que la lectura de este libro se convierte en un placer para el lector hispanohablante.

Ofelia MARTÍ

ENZENSBERGER, Hans Magnus: *Historia de las nubes. 99 meditaciones*. Traducción de José Luis Reina Palazón. Barcelona: La Poesía, señor hidalgo 2005. 233 pp.

En La Poesía, señor hidalgo, que fue primero revista y luego editorial, fundada por el onubense afincado en Barcelona Juan Ramón Ortega Ugena con el reto de que la poesía salga del gueto y ocupe el mismo lugar que las otras artes, han aparecido en los últimos años cuatro libros de poesía de Hans Magnus Enzensberger, uno de los escritores más lúcidos de nuestro tiempo: *Más ligero que el aire*, *Defensa de los lobos*, *Lengua del país* y, recientemente, *Historia de las nubes. 99 meditaciones*. Estas obras señalan los dos extremos que definen la trayectoria poética de Enzensberger: la crítica social aguda, a veces agresiva, de los comienzos y el relativismo de la madurez.

Intelectual polifacético, comprometido durante un tiempo con las luchas del Tercer Mundo, gran conocedor de la cultura española y latinoamericana, viajero incansable, ensayista, dramaturgo, narrador, editor, traductor y, sobre todo, poeta, Enzensberger siempre tomó partido a favor de una hermosa utopía: la de un futuro mejor, la de un mundo más democrático, más justo, más libre y, en definitiva, más habitable. Eterno inconformista, crítico mordaz de la era restauradora de Konrad Adenauer, ha dedicado su capacidad intelectual e ingenio artístico a potenciar con entusiasmo una conciencia crítica en una sociedad, que es la nuestra, enajenada por el consumo y aletargada por el bienestar económico. Consciente de la efectividad social del arte, se ha enfrentado con vehemencia a la autosuficiencia, la indiferencia y la hipocresía social, y a través, primordialmente, de la poesía y el ensayo ha ejercido la resistencia crítica contra todo poder avasallante. Tras despedirse en los años setenta de las utopías sociales, no incurrió en el exacerbado subjetivismo de

otros escritores, tan en boga en una década marcada por la Nueva Subjetividad, ni cayó en la resignación ni en el fatalismo. Sin renunciar, en ningún momento, a un compromiso ético con el humanismo, incompatible con cualquier tutelaje ideológico, su poesía resurgió con una mirada nueva, llena de vida, impregnada de una serenidad irónica y alejada del tono iracundo e iconoclasta de los inicios.

En *Historia de las nubes. 99 meditaciones*, un volumen de poemas aparecido en 2003 con el título de *Die Geschichte der Wolken. 99 Meditationen* y traducido recientemente al castellano de manera espléndida, en cuidada edición bilingüe, por ese gran maestro de la traducción poética que es José Luis Reina Palazón, Enzensberger expresa su conciencia de la finitud. Pese al título que sugiere la apacible contemplación de los cielos, los seis grandes capítulos que vertebran la obra se centran más en lo que acontece debajo de las nubes que en las nubes mismas. Su volatilidad permite erigirlas en metáfora de la fugacidad y lo transitorio, en símbolo de una realidad que se hace presente a través de lo más pasajero y efímero de la vida.

Las “meditaciones” que articulan la obra no se desarrollan en un nivel de suma abstracción ni se pierden en el laberinto de la infinitud, pese a que giran en torno a grandes cuestiones de la tradición filosófica como el ser o la muerte. La amplitud de la mirada siempre permanece en lo concreto. Más que la vida pensada, a Enzensberger le interesa la vida vivida, por lo que declara su labor poética como omnívora. No hay nada, en su opinión, de lo que la poesía no pueda tratar. Se siente como Neruda, un genuino grafómano que escribe poemas de todo. En *Historia de las nubes*, el objeto primordial de la reflexión son realidades tan concretas y aparentemente tan intrascendentes como la patata (*Ein erdfarbenes Liedchen / Una cancioncilla color tierra*) o una visita nocturna al frigorífico repleto (*Profane Offenbarung / Revelación profana*). También la contemplación del cuerpo desnudo de la mujer amada reclama la atención del poeta (*Aktaufnahme / Desnudo fotográfico*) o el éxtasis de los sentidos y el ardor de los durmientes que se estrechan en la cama (*Temperaturen / Temperaturas*). Otras veces el poeta se aleja de la cotidianidad y se adentra en ámbitos tan diversos como la música, la política, las matemáticas, la medicina o la astrofísica.

Fiel a su convencimiento de que la ciencia, por la que siente una gran pasión, y la poesía deben mirarse, dialogar y relacionarse, rompiendo una tradición impuesta en el XIX, Enzensberger inunda su poemario de referencias científicas. La ciencia, sin embargo, pese a los significativos avances experimentados, aún no ha dado solución a la fugacidad de la vida. En el poema *Die Instrumente (Los instrumentos)*, en el que, al igual que en otros poemas, los motivos religiosos aparecen en contraste con el mundo moderno, el ritual católico de la muerte se contrapone con ironía a los instrumentos de la medicina actual, que pese a su perfección, no pueden evitar que finalmente triunfen la mortalidad y la fragilidad del ser humano. Quizás por ello el poema *Astrolabium (Astrolabio)* rememora el famoso grabado de Durero sobre la caducidad de la vida titulado *Melancolía I* (1514). La misma tristeza y la pesadumbre que evoca ese grabado embargan al poeta cuando recuerda, en uno de los poemas más hermosos del libro, a su amigo Winfried Georg Max Sebald, escritor y profesor, muerto prematuramente en accidente de tráfico.

La agudeza crítica de Enzensberger se despliega en poemas como *Kindersoldaten* (Niños soldados), *Friedensgespräche* (Conversaciones de paz) o *Das Energiefeld der Toten* (El campo energético de los muertos), que irradian pena, sarcasmo y esperanza. La resignación escéptica ante las incertidumbres que depara un conocimiento del mundo, que pretende ser objetivo, queda plasmada en dos bellos poemas: *Schwäne* (Cisnes) y *Erkenntnislücken* (Fallos de conocimiento). En la última parte de la obra, que es la que le da título, se aprecia nítidamente el simbolismo de lo transitorio. El ciclo de los doce poemas finales realzan la fugacidad de nuestra existencia: “Eine Spezies,/ vergänglich, doch älter als unsereiner./ Nur daß sie uns überleben wird/ um ein paar Millionen Jahre/ hin oder her, steht fest.” (“Una especie,/ efímera, pero más antigua que la nuestra./ Sólo que nos sobrevivirá/ Un par de millones de años,/ un poco más, algo menos, es seguro.”). El hecho insoslayable de esa fugacidad siempre presente cuestiona la arrogancia, la autosuficiencia y el orgullo de la especie humana.

En estos poemas breves, llenos de ingenio, polífonos, en los que el sujeto poético se expresa con voces cambiantes, se impone una meditación sosegada, aunque aguda, sobre lo accidental y lo transitorio de lo cotidiano. El poeta observa con una mirada distanciada, poliédrica, impregnada de sarcasmo, ironía, escepticismo y humor, la condición efímera de la realidad que le rodea. Son precisamente estos elementos los que la magnífica traducción realizada por José Luis Reina Palazón ha sabido captar con sorprendente exactitud en un estilo de gran expresividad y transparencia.

Manuel MALDONADO

GLAUSER, Friedrich: *Schlumpf, Erwin: Homicidio. El inspector Studer*. Traducción de Jorge Seca. El Acantilado: Barcelona 2003. 230 pp.

Dos años después de la publicación de la traducción de *El reino de Matto* en esta misma editorial, ha visto la luz la primera de las novelas en las que Friedrich Glauser dio vida al que se convertiría en el más conocido de todos los personajes de su extensa obra literaria: el inspector Studer. Este carismático detective, inspirado, en palabras de su propio creador, en el Maigret de G. Simenon, se presentó por vez primera al público de habla alemana en 1936; a ésta seguirían otras cinco novelas con las que Glauser contribuiría a iniciar en la literatura suiza de lengua alemana un género que ha tenido y sigue teniendo hoy en día sus frutos: la novela policíaca de carácter psicológico. Baste con mencionar nombres como los de Friedrich Dürrenmatt, Adolf Muschg o Urs Richle para ver que el género se ha mantenido vivo a lo largo de todo el siglo XX y parece continuar esa misma singladura por lo que el inicio de este nuevo siglo nos ha demostrado ya.

Glauser y el inspector Studer, olvidados durante largo tiempo por lectores, críticos y estudiosos, ha vivido en la década de los 90 unos años en los que su obra y su

persona han sido restituidas al lugar que merecían. Desde que la editorial Limmat comenzara con la edición de su obra completa, Glauser ha encontrado lectores en Alemania y Austria, y ha sido traducido a diversas lenguas, entre ellas el español. Aquí, curiosamente, la presentación de Studer al lector de habla hispana no tuvo lugar en el orden cronológico que hubiera sido de esperar, esto es, con la traducción en primer lugar de la novela que aquí nos ocupa, pero el error queda ahora subsanado con ella —ello sin mencionar que, en realidad, la primera traducción al español, plagada de errores, fue la que hizo la editorial Amaranto de *El té de las tres viejas* (sólo el título es ya una falta de tacto respecto del original)—. Y es que para comprender bien el conjunto de las obras que tienen a Studer como protagonista, hay que conocerlo desde su primera aparición en público para llegar a saber que no nos encontramos aquí con un personaje de las características propias de cualquier detective literario, sino muy al contrario, con las de un personaje capaz de descubrir cosas ciertamente terribles que permanecen ocultas a los ojos de la imperturbable sociedad suiza, que prefiere a todas luces no verlas.

En esta ocasión, y al contrario que en *El reino de Matto*, donde los acontecimientos tenían lugar en el espacio cerrado de una clínica psiquiátrica, Studer ha de enfrentarse a un crimen cometido en el bosque de Gerzenstein, donde aparece asesinado de un disparo el viajante Wendelin Witschi, natural de Gerzenstein. Lo que al principio parece un caso rutinario —Erwin Schlumpf, con antecedentes penales y novio de la hija de Witschi, es arrestado inmediatamente como principal sospechoso— se convierte para Studer en el punto de partida de sus investigaciones cuando Erwin, quien insiste en su inocencia, intenta ahorcarse en la cárcel. Studer dará un giro completo a la investigación, llegando al final hasta el verdadero culpable, de forma tan minuciosa y reflexiva que el lector no consigue darse cuenta de hacia dónde se dirigen sus investigaciones hasta el mismo final de la novela. La asociación posterior con todas las conversaciones que Studer ha mantenido con diferentes personajes anteriormente resulta entonces evidente, es decir, que el proceso de asociación que tiene lugar en la novela policíaca para llegar a encajar las distintas piezas del rompecabezas que supone una investigación criminal sólo tiene lugar en la cabeza de Studer y ahí es donde el lector se ve obligado a introducirse para poder seguir con él el análisis psicológico de los personajes que intervienen en la acción.

Es, en definitiva, un tipo de literatura que sólo podría darse como tal en el ámbito de las letras suizas, donde el énfasis en los aspectos psicológicos llega hasta los propios estudios literarios, algo infrecuente en el resto de países de habla alemana y una de las características que hacen de la literatura suiza en esta lengua una literatura específica y diferente del resto de las que se escriben en los demás países germanohablantes. Merece la pena rescatar en España la obra de Glauser, no sólo por la calidad de las novelas que tienen a Studer como protagonista, sino porque el conjunto de su producción literaria presenta unas formas y unos temas a los que el público español está poco acostumbrado, pero cuya lectura le serviría para adentrarse en un ámbito literario poco conocido y, sobre todo, mal entendido hasta ahora.

No fue Glauser el único escritor suizo que llevó una vida azarosa, recluso desde pequeño en instituciones formativas, para acabar internado igualmente en institu-

ciones psiquiátricas tras sus terribles experiencias en el extranjero, como la de la legión francesa, entre otras. Que Robert Walser, tan admirado ahora entre el público español, acabara sus días también de forma desagradable en una institución de similares características es algo poco conocido, pero un fenómeno compartido por numerosos escritores de este pequeño espacio literario. Alinear la literatura de la Suiza alemana en el mismo ámbito de la que se escribe en Alemania o en Austria es algo que se practica con demasiada frecuencia y que conlleva grandes errores de interpretación que conviene subsanar. Lástima que no sean más los autores que despierten el interés de los editores españoles, pues el espectro de autores y temas que ofrece la literatura suiza es enormemente rico en matices de todo tipo.

Tal vez uno de los problemas para enfrentarse a obras de este entorno sea la dificultad que plantea el uso de elementos dialectales, tan caros a los escritores suizos, pero tan difíciles de traducir. No cualquier traductor puede llevar a cabo una empresa de este tipo sin temor a errar, pues precisamente una de las cualidades por las que se define Studer es la de su ternura y su sensibilidad en el trato, algo que expresa a través de los diminutivos tan propios del dialecto suizo y de numerosos helvetismos. La traducción española, claro está, pierde estos matices y con ello un elemento fundamental para comprender la psicología de este inspector, sobre la cual está construido todo su personaje: su perfecto conocimiento del alma del pueblo suizo.

Isabel HERNÁNDEZ

GRABBE, Christian Dietrich: *Broma, sátira, ironía y sentido profundo*. Buenos Aires: Zibaldone, 2004. Traducción de Regula R. de Langbehn y Marcelo G. Burello. 63 pp.

Por fin podemos disfrutar en castellano de una de las mejores comedias de la literatura alemana y una de las obras más representativas de la crisis de la Modernidad, muy poco conocida, muy poco traducida y muy poco representada a pesar de su innegable genialidad. (Sirva como dato representativo que uno de sus más grandes admiradores fue el maestro de lo grotesco Alfred Jarry, quien la adaptó al francés con el título de *Les Silènes*, pero nunca logró que la representasen y sólo consiguió una publicación fragmentaria en 1900).

Christian Dietrich Grabbe, de quien Heinrich Heine decía que era “un Shakespeare borrachín” (y quien, en efecto, quería ser un Shakespeare alemán) tuvo muy poco éxito en su época. A la efímera acogida de su primera obra, *Herzog Theodor von Gothland*, un drama con enorme fuerza pero de una violencia escalofriante que no tiene nada que envidiar a nuestro cine más sangriento, siguieron un fracaso tras otro, y Grabbe murió sin ver en escena casi ninguna de sus tragedias, entre las cuales destacarían *Napoleón y los cien días*, *Aníbal* o *Don Juan y Fausto*. A la dificultad de sus escenas corales de enormes dimensiones, casi imposibles de

representar en los escenarios de entonces, se sumaba una brutalidad en apariencia falta de sentido que, aun siendo un significativo reflejo del desgarró de su tiempo, hería demasiadas sensibilidades y no se consideraba de recibo. Por otra parte, la desmesura y dificultad de los propios argumentos (imaginemos solamente el enfrentamiento entre dos mitos literarios de la talla de Don Juan y Fausto) a veces da lugar a que tampoco el texto llegue a estar a la altura de tan elevadas pretensiones. Sin embargo, su única comedia, que –en palabras del autor– venía a ser la cara cómica del *Gothland*, es magistral. En el registro del humor funciona a la perfección cuanto en las tragedias no termina de convencer (lo cual no quita que tampoco esta obra tuviera demasiado éxito en la época, si bien es cada vez más valorada dentro de la historia de la literatura).

Por la actualidad del panorama que presenta resulta difícil creer que fuera escrita en 1822. El mundo de *Broma, sátira, ironía y sentido profundo* –ese mundo de los humanos que no es sino “una comedia mediocre que compuso durante las vacaciones [...] un imberbe ángel chapucero”– se caracteriza por el absurdo, la violencia, la estupidez generalizada y una profunda crisis de la educación y la literatura. En Grabbe se articulan ya la pérdida de los valores fundamentales, del rumbo de la historia y de la fe en el progreso que asociamos habitualmente con la crisis del cambio al siglo XX. También en el terreno formal se adelanta a su tiempo y lleva hasta lo grotesco algunos de los recursos que se inician en el Romanticismo y habrán de desembocar en la época de las vanguardias, como, por ejemplo: la ruptura de todas las unidades, del orden lineal, de la lógica del discurso y de la ilusión teatral (efecto distanciador que alcanzaría su máximo desarrollo y función en el *Verfremdungseffekt* de Bertolt Brecht).

El argumento tiene todos los elementos de las mejores comedias de enredo... y algo más: debido a la limpieza general que se realiza en el Infierno, el demonio escapa a la Tierra, donde, para empezar, queda congelado y es examinado por varios científicos naturalistas que no tienen clara su identidad: ¿será una escritora contemporánea? Una vez descongelado, se sienta dentro de la estufa, se presenta como Don Teófilo Christian Diablo y emprende una serie de fechorías para entretenerse: se arranca un brazo y siembra el terror a golpes, miente constantemente, sabotea la boda de la hija del Barón, haciendo de Celestina para que ella conceda su favor a otro hombre a cambio de que éste asesine a golpes a trece aprendices de sastre, crea falsas expectativas de éxito al ingenuo poeta Matarratas, cuya única idea poética es su absoluta falta de ideas poéticas, critica a todos los escritores de la época y crea toda suerte de situaciones embarazosas y disparatadas. Ante tan desesperante situación, los caballeros respetables del pueblo, capitaneados por el maestro, no encuentran otra salida que emborracharse hasta caer redondos. Ahora bien, como es de esperar, el embrollo termina en un final feliz, tremendamente rompedor y moderno: “los malos” huyen por el foso de la orquesta hacia el patio de butacas, una espectacular abuela que se mantiene siempre joven acude de los infiernos a recoger a su díscolo nieto, y “los buenos” se reúnen a celebrarlo. De la lontananza aparece un curioso hombrecillo con una luz en la mano... “eine zwegichte Krabbe”, es decir: el autor, Grabbe, en persona, a quien los personajes, tras dudarle un rato y echar pestes de él, dejan brindar con ellos.

Tanto el placer que nos causan de por sí las bromas, la ironía, los guiños satíricos a otras obras literarias y artísticas y ocurrencias tan ingeniosas que rayan en lo surrealista (como, por ejemplo, que en el Infierno utilizan a los espíritus para hacer lentes y ventanales aprovechando que son transparentes) como las posibilidades de innovación dramática a que se presta, así y como la vigencia de su amargo “sentido profundo” contribuyen a que una vez más deseemos ver esta comedia representada en el teatro y con el éxito que merece. Con mayor motivo ahora que se ha traducido, y además con tanta gracia y frescura.

Isabel GARCÍA ADÁNEZ

GRILLPARZER, FRANZ: *Fortuna y fin del rey Ottokar. La judía de Toledo*. Introducción, traducción y notas de Roberto Bravo de la Varga. Gredos: Madrid 2004. Col. Biblioteca Universal Gredos nº 28. 336 pp.

Por fin los lectores españoles tienen la posibilidad de acercarse a dos ejemplos de la obra dramática del vienés Franz Grillparzer, considerado el “padre de la literatura austriaca moderna”. Hasta ahora sólo se disponía de la traducción del relato *El pobre músico* y de *Medea* proveniente esta última del ámbito cultural latinoamericano. La carencia de traducciones llama tanto más la atención por la estrecha relación que el austriaco mantuvo con la literatura española del Siglo de Oro que incluso marcaría su posterior producción dramática. El estudio del teatro de Calderón y de Lope no pasa desapercibido en su obra. Buena muestra de ello es *La judía de Toledo*, drama que se presenta en este volumen, aunque en sentido estricto se podría discutir quién fue el primer inspirador del tema en Grillparzer, si Lope de Vega o el francés Jacques Cazotte. De lo que no hay duda es de que la versión de Lope no le era desconocida y que la relación intercultural hispano-austriaca no carecía de interés tanto en el aspecto histórico como en el literario. La relación de los Habsburgo con España nos permite comprender mejor el predominio del arte barroco en Austria no sólo en el momento de su apogeo, sino también en épocas posteriores como se puede constatar todavía en la arquitectura de la ciudad de Viena. También en el aspecto literario Grillparzer hace suyos los fastuosos escenarios tomados de los dramaturgos españoles que pone al servicio de su propia expresión dramática sin que por ello la palabra pierda importancia como ocurre en los diálogos de los dramas neolatinos de los jesuitas. Todo lo contrario: la escena refuerza el diálogo, está supe-
ditada a él. Una prueba de ello es el tercer acto de *La judía de Toledo* (p. 276) que tiene lugar en el jardín del real palacio de recreo. Al fondo fluyen las aguas del Tajo. Aquí el río no es un elemento decorativo como encontramos en el teatro barroco en el que aparecen arroyos, estanques o cascadas, sino que tiene mayor importancia. Asume una función simbólica en la que se conjugan la escena, el gesto y la palabra: el rey y Raquel llegan en un barco que atraca en la orilla. Él le ofrece su mano para

que se apoye al pasar por unas tablas inseguras. Ella lo rechaza alegando que se marea, y Garcerán, testigo de la escena piensa para sí: “¿Te mareas? Seguro”. El simbolismo de la escena expresa la inseguridad de la protagonista ante el rey que la ha encumbrado, pero que en cualquier momento la puede dejar caer.

La obra dramática de este vienés es testimonio de su interés y de la intensidad con que se ocupó de los problemas históricos, políticos y sociales de su época en los que encuentra el “Keim zu seinen eigenen Entwicklungen” (IV,118)¹ para, a través de ellos, intentar exponer sus propias opiniones, pero, sobre todo, para que los acontecimientos y personajes que él describe tengan un anclaje en la realidad y se alejen, en parte, del ámbito imaginativo. Para él el valor de la historia radica en el conocimiento de aquello de lo que se tiene que proteger.

Roberto Bravo nos ofrece aquí dos obras significativas de Grillparzer: la primera, *Fortuna y fin del rey Ottokar*, inaugura una serie de dramas histórico-políticos, considerado de entre los mejores del autor. Hebbel escribe al respecto: “Eben schliesse ich den zweiten Akt, und wenn die übrigen sind, was die beiden ersten waren, so ist dies das vortrefflichste historische Trauerspiel, das in unserer Literatur existiert”², aunque esa opinión más tarde no la hará extensiva a los tres restantes actos; seguramente no estaba de acuerdo con el posterior desarrollo del carácter de Ottokar. No obstante la obra llegó a ser representada superando los impedimentos de la censura y a publicarse, convirtiéndose, además, en un exponente del denominado por Claudio Magris como “mito de los Habsburgo”, ya que trata del origen de esa dinastía en Austria a partir de Rodolfo de Habsburgo que fue nombrado Emperador por la Dieta Imperial. El tema aquí tratado le permite criticar el sistema de Metternich proyectándolo en una historia del pasado, aunque invirtiendo la constelación histórica. Por tanto, no se trata únicamente de una tragedia histórica sino que, a través de la historia, que para el autor es prácticamente una realidad desde una perspectiva intelectual, puede llegar a criticar los acontecimientos de su época. Esta apreciación se entenderá mejor si tenemos presente que para Grillparzer el pasado nunca es considerado como algo trasnochado y completamente cerrado. Al contrario, la historia permite que el hombre pueda acceder a circunstancias importantes de la vida que se presentan una y otra vez bajo nuevos aspectos, pero que en el fondo la determinan.

Para escribir este drama Grillparzer se inspira en la figura del personaje que en su juventud consideró un héroe, un superhombre: Napoleón. Su actitud egoísta al repudiar a Josefina y su posterior matrimonio con María Luisa constituyeron el motivo decisivo que dio lugar a este drama. Pero Ottokar no es ni héroe, ni superhombre como lo había sido su inspirador, aunque él se lo creyera. Fracasa porque no se conoce a sí mismo: no sólo traspasa sus atribuciones como rey de Bohemia sino las fronteras de su propia personalidad. Desde el punto de vista literario la figura dramática

¹ Grillparzer, F., *Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte* hrsg. Von Peter Frank und Karl Pörnbacher. 4 Bände. München 1960-1965, 118.

² Citado en Beringer, L., *Grillparzers Persönlichkeit in seinem Werk*. Verlag der Münster-Presse: Horgen-Zürich 1928, 88.

de Rodolfo, a pesar de ser el vencedor en la pugna con Ottokar por la corona imperial a la que este último creía tener derecho, queda desdibujada, tal vez debido a la fascinación que la figura de Napoleón seguía ejerciendo en el dramaturgo vienés.

La judía de Toledo es la segunda obra dramática escogida para ofrecer en esta edición. Dos factores habrán sido los que han movido al editor a seleccionarla: el interés que el tema podía despertar en el lector español, dado que es un argumento bastante conocido del que existen diferentes versiones –desde la *Crónica de Alfonso X el Sabio* en 1270 hasta la novela de Feuchtwanger en los años cincuenta del siglo pasado, además de las arriba mencionadas–, o el deseo de dar a conocer un drama perteneciente a la última etapa de la producción dramática de Grillparzer, a pesar de que se comenzó a gestar poco después de haber terminado el del rey Ottokar.

Aquí se trata el conflicto entre la razón de Estado que divide al rey Alfonso VIII de Castilla entre su obligación como tal rey y su inclinación, entre moralidad y sensualidad. Desde el momento en que la judía se abraza a sus pies en los jardines, el rey pierde su libertad aunque hubiera hecho intentos de recuperarla. Sin embargo, ese querer conscientemente zafarse de ese yugo y esa inclinación inconsciente hacia Raquel entran en un conflicto psicológico que destruye todos los buenos propósitos con los que el rey se pertrecha para sacar fuerzas y vencer. Es el carácter del rey y su evolución en el conflicto lo que despierta el interés de Grillparzer, pues la figura de Raquel no aparece suficientemente dibujada, si bien se le atribuye poseer un poder casi demoníaco que ejerce sobre el rey impidiéndole cumplir con sus obligaciones.

Lograr una síntesis entre sensualidad y moralidad, que es lo que pretende el rey, es pedir un imposible y por tanto no podrá alcanzar la libertad por este camino. Sólo la muerte de Raquel podrá otorgársela; el horror que le causa la visión de su cadáver maltratado es capaz de despertarlo y hacerle recuperar su libertad y con ella la esperanza de lograr aquella síntesis ansiada entre la felicidad y su misión como gobernante.

La introducción, situando al dramaturgo en su contexto histórico y literario, aclarando el término *Biedermeier* no tan divulgado entre los lectores españoles en todo su significado, hablando de la gran importancia que el teatro tuvo en Austria a finales del siglo XVIII, así como la inclusión de una tabla cronológica y una bibliografía básica, enmarcan adecuadamente estas dos primeras obras de teatro que nos permiten volver a disfrutar en castellano de este vienés universal a través de una buena traducción del texto.

M^a Luisa ESTEVE MONTENEGRO

Sutiles hilos de intertextualidad

VON HOFMANNSTHAL, Hugo: *El difícil. Cada cual. La torre*. Introducción, traducción y notas de Roberto Bravo de la Varga. Gredos: Madrid 2003 Col. Biblioteca Universal nº 16. 448 pp.

Sucinta, pero representativa, selección de textos de Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) la que nos acerca Roberto Bravo de la Varga en una muestra más de

esa delicia filológica y bibliográfica que es, para disfrute de una “inmensa mayoría”, la Biblioteca Universal Gredos, dirigida por Carlos García Gual. Y digo representativa porque atiende a los tres perfiles más evidentes en la extensa producción dramática de este judío de origen austríaco, que se había iniciado en el arte de Talía a finales del siglo XIX dentro de la corriente simbolista –*Der Tor und der Tor* (1893)–: una comedia de salón decimonónica (*El difícil* [1921]), un misterio medieval (*Cada cual* [1911]) y un drama barroco (*La torre* [1928]). Hofmannsthal, perteneciente a la generación de Mann, Rilke, Zweig y Kafka, se debate entre las dos vías que se abren para el creador postromántico: la religiosa, en tanto búsqueda en la tradición de valores permanentes, y la nihilista, que implica la ruptura radical respecto de lo anterior. Reacio a los avances de su época, Hofmannsthal opta por la primera, precisamente mediante la reelaboración de tragedias de la antigüedad clásica –*Elektra* (1904), *Ödipus und die Sphinx* (1906) y *König Ödipus* (1911), entre otras–, abriendo así el camino a Jean Cocteau (*La machine infernale*), Anouilh (*Antigone*) o el propio Stravinsky (*Œdipus Rex*, ópera oratorio con libreto de Cocteau). Sin embargo, su mirada retrospectiva amplía su campo de visión a la Europa medieval y, sobre todo, a la España del Barroco, símbolo de una civilización esencialmente teatral en sus formas y estandarte de los valores religiosos perseguidos por nuestro autor. Un espíritu medieval, sí, que es recreado en *Cada cual*, pieza basada en el misterio anónimo inglés *Everyman* (1490) y que fuera llevada a escena en el Berlín de 1911, si bien su gran conocimiento público habría de llegar de la mano de Max Reinhardt, quien lo montó en 1920 utilizando la catedral de Salzburgo como marco para la representación. En la línea de los *Ars moriendi* –recuérdese el caso de Hans Sachs, o las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique, para la literatura española–, Hofmannsthal ejecuta una especie de *danza de la muerte* a través de la cual litigan fuerzas alegóricas puestas al servicio del hombre. Pese a ser, quizás, su obra más popular, debe entenderse como un ensayo que le conduce, de manera irrefrenable, a su otro gran espejo referencial: el teatro español del XVII y, de forma más específica, el auto sacramental. No en vano, entre los ingenios barrocos españoles, Hofmannsthal fija su atención en Calderón de la Barca, dramaturgo que no sólo contaba con una sólida tradición en las letras germanas auspiciada por la devoción a él profesada durante el Romanticismo, sino que integraba, quizás mejor que ningún otro, las dos realidades –esencia dramática y fe– ya apuntadas. Tras un primer acercamiento al autor de *El gran teatro del mundo* –hay una primera adaptación de *La vida es sueño* fechada entre 1901 y 1904–, la hermandad definitiva con Calderón se produce, curiosamente, como resultado de la Primera Guerra Mundial, sufrida con extremo horror por parte de Hofmannsthal, quien, en la vivencia de aquel presente inhumano, recurre al creador español como asidero contra la barbarie. El primer resultado de este diálogo de intertextualidad es *Das Salzburger Große Welttheater* (*El gran teatro del mundo de Salzburgo*), obra concebida para ser presentada en 1922 en el Festival de Teatro de la ciudad austríaca, que había sido cofundado por el propio Hofmannsthal junto a Max Reinhardt y Richard Strauss. Lejos de limitarse a un ejercicio arqueológico, el devoto discípulo de Calderón llevó a cabo una serie de interesantes cambios, tanto desde el punto de vista textual –introducción de una

figura representativa del mal (*Widersacher*) y de una especie de gracioso (*Vormitz*), amén de un mayor protagonismo concedido al personaje del Pobre (*Bettler*)— como escenográfico —potenciando, a través de las luces, una estética de influjo expresionista muy del gusto de Reinhardt—. Sin embargo, la influencia de Calderón en la obra de nuestro autor no se detiene en la comentada reelaboración de *El gran teatro del mundo*, sino que, ya en 1928, compone *Der Turm (La torre)*, un drama en cinco actos inspirado en *La vida es sueño* y que, de forma paralela a lo ocurrido en el primer caso, sintetiza homenaje y divergencia de planteamiento. Y es que el Sigismud, a diferencia del Segismundo calderoniano, muere rechazando la corona que le ofrecen sus súbditos; un rechazo este que es contrarrestado por la aparición del “Rey de los niños”, personaje que encierra unas evidentes resonancias mesiánicas —“Debes entregarme la espada y la balanza: porque sólo has sido un interregno” dirá dirigiéndose a un moribundo Sigismund— ausentes, del todo, en el modelo español.

Con todo, Hofmannsthal, pese a buscar en las raíces de la tradición occidental emplastos contra el proceso de disolución de la Europa coetánea, no se resiste a recrear el ambiente de la aristocracia finisecular en piezas como *El insobornable* y, sobre todo, *El difícil*, fiel retrato de la hipocresía que se cierne sobre las relaciones sociales y, aun más —como bien señala Bravo de la Varga—, de la profunda escisión entre palabra y sentido, víctima la primera de un proceso de banalización sin término, muy bien sintetizado en una de las últimas intervenciones de Hans Karl, gran protagonista de la obra: “Pero todo lo que uno expresa verbalmente es indecente. El simple hecho de decir algo es ya indecente” (p. 207). En este sentido, la pieza vuelve a brindar al lector nuevas líneas de intertextualidad con Ibsen o, en el caso español, con Jacinto Benavente, empeñado, al inicio de su carrera dramática —recuérdense obras como *Gente conocida* (1896) o *Lo cursi* (1901)—, en poner en entredicho la vacuidad de las relaciones burguesas.

En suma, creo que tenemos ante nosotros una pulcra edición que brinda la posibilidad de acercarse a una de las figuras cumbres de las letras contemporáneas alemanas. Dicho esto, estimo que la magnífica introducción de Roberto Bravo de la Varga hubiera quedado mucho más completa de haber atendido, de forma más sosegada, al diálogo de intertextualidad que Hofmannsthal realiza con Calderón de la Barca, máxime cuando la edición va dirigida a un público español. En este sentido, son de referencia inexcusable algunos trabajos clásicos, obviados en la bibliografía —muy lejana está ya la tesis de Montserrat Maca Matas, *Influjo y evolución de los temas calderonianos en la obra de Hugo von Hofmannsthal* (1957), a la que se añaden la monografía del profesor Brian Coghlan, *Hofmannsthal's Festival Dramas. Jedermann, Das Salzburger Große Welttheater, Der Turm* (1964), y el espléndido artículo de Ernst Robert Curtius, «George, Hofmannsthal y Calderón», incluido en *Ensayos críticos sobre la literatura europea*—, a los que habría que añadir alguno más reciente, caso del libro de Henry W. Sullivan, *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)* [1998] o la modesta contribución de quien esto firma, «Calderón en la escena europea a principios del siglo XX» [2004], entre muchos

otros. A dicho aspecto de contenido, me gustaría sumar otro estrictamente formal. Si bien la traducción de Bravo de la Varga resulta ejemplar a todas luces, incide, con relativa frecuencia, en un error de puntuación a buen seguro derivado del original alemán. Me refiero al recurrente empleo de los dos puntos cuando el texto español pediría coma o, en ciertos casos, ausencia de signo. Basten siquiera dos ejemplos: “En el libro decía: Brückner”, “Se llamaba: *Sobre el origen de todas las religiones*”, ambos en la página 117. No quisiera, sin embargo, que estas pequeñas recon convenciones atenuaran, en modo alguno, un trabajo modélico, tanto por su dificultad cuanto por abrir paso, entre los nuestros, a un nombre señero de la literatura europea.

Emilio PERAL

HÜRLIMANN, Thomas: *La señorita Stark*. Traducción de Belén Santana. Tropismos: Salamanca, 2004. 175 pp.

Los años de la infancia han sido a lo largo de la historia de la literatura uno de los periodos que más material han dado a los autores para construir la trama de sus obras. En el caso del escritor suizo Thomas Hürlimann (n. 1950) los acontecimientos vividos durante este periodo de su vida recorren el conjunto de una producción dramática y narrativa poco conocida fuera de las fronteras helvéticas, que ahora se presenta al público español con la traducción de una de sus últimas novelas, *Fräulein Stark*, tres años después de su publicación en alemán.

Hürlimann debutó como autor en 1981 con un volumen de narraciones, *Die Tessinerin*, que lo catapultó rápidamente a los puestos ocupados por autores de reconocido prestigio ya en el panorama de las letras helvéticas. La plasticidad de su lenguaje, no por ello libre de voluntarios helvetismos, junto a la excepcional descripción de diversas trayectorias existenciales contribuyeron a esta fama bien merecida. Los temas que Hürlimann trató en aquel significativo volumen plasmaron ya desde los inicios de la que sería su posterior carrera literaria una paleta de los temas en torno a los que girarían textos posteriores; sus obras de teatro *Grosssvater und Halbbruder*, estrenada en el Zürcher Schauspielhaus ese mismo año, y *Stichtag*, estrenada simultáneamente en Düsseldorf y Stuttgart en 1984, revisan de nuevo el tema de la muerte al hilo de uno de los temas que más han dominado la escena literaria de la segunda mitad del siglo XX en la Confederación: la actitud del país alpino ante la Segunda Guerra Mundial.

De nuevo volverán a aparecer en obras posteriores como la novela *Das Gartenhaus* (1989), la comedia *Der letzte Gast* (1990), el drama *Der Gesandte* (1991), las historias breves que componen el volumen titulado *Satellitenstadt* (1992) o el panóptico suizo *Das Lied der Heimat* (1998). Entre ellos, a veces de forma aislada, a veces recurrente, la infancia del protagonista en el internado, y con ella un tema también recurrente en la literatura suiza del pasado siglo: el de las instituciones formativas.

Este elemento biográfico, junto con otros periodos de su vida como los años en Berlín, la lenta agonía de su hermano o el carácter dominante de su padre, se funde en sus textos con aspectos sociales y de compromiso político de forma enormemente plástica, poco usual en otros autores, creando con ello un juego en el que Hürlimann sabe enredar al lector creando una red de relaciones, en cuyo centro se encuentran estos motivos tan relevantes. Sus historias individuales, privadas, adquieren de esta forma características modélicas, tanto desde el punto de vista social como psicológico. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con el joven protagonista de *La señorita Stark*: a sus doce años, el verano anterior a su ingreso en el internado, el joven Katz es enviado a trabajar con su tío, archivero y máximo responsable de la biblioteca del monasterio de San Gallen. Su labor será la de repartir las pantuflas de fieltro que los visitantes deben ponerse antes de entrar en ella para no estropear el precioso suelo de madera de la sala, y será precisamente ese trabajo el que le ayude a descubrir algo aún desconocido para él, y que no es otra cosa que su propia sexualidad, mirando entre las piernas de las señoras mientras las ayuda a colocarse las pantuflas. Durante ese verano, el joven no sólo madurará sexualmente y pasará con ello de la infancia a la adolescencia en un entorno poco apropiado para un cambio tan brusco, sino que al tiempo descubrirá también el conocimiento entre los libros y las salas de la biblioteca. Su tío, un bibliófilo empedernido, no percibe la transformación: será la señorita Stark, el ama de llaves, quien vigile al muchacho en todo momento con mano férrea, intentando frenar unos impulsos que la naturaleza no puede controlar.

Pero no serán estos conocimientos físicos y eruditos los que el joven se lleve consigo tras aquel verano: también la historia de sus antepasados y, con ella, la historia de Suiza durante los años de la gran guerra. A través de la narración entrecortada por digresiones, elipsis y saltos en el tiempo de la historia del bisabuelo, el abuelo y el padre del joven Katz, Hürlimann pasa revista a la Historia suiza desde la perspectiva de una familia de origen judío, poniendo en tela de juicio una vez más la actitud de autoridades y ciudadanos en aquellos terribles años, sin por ello dejar de lado el humor que caracteriza su producción literaria.

En la contraportada de la edición española se afirma que “se ha dicho de él que es el gran sucesor de Friedrich Dürrenmatt y de Max Frisch”. Tal vez sea esta una frase a la que los editores recurren con el ánimo de encontrar lectores para un autor desconocido en nuestro país, pero resulta exagerada si se tiene en cuenta que la labor llevada a cabo por estos dos grandes autores en cuestiones de compromiso político resulta hoy en día difícil de superar. Hürlimann, al igual que otros autores como Adolf Muschg, deja que su voz se oiga en cuestiones públicas, sobre todo en cuestiones relacionadas con el pasado de la Confederación, algo que la nueva generación de escritores helvéticos no parece estar dispuesta a continuar haciendo. Tal vez esta imagen de escritor comprometido con su país sea precisamente la que pese sobre él más que la del gran narrador o dramaturgo dotado de un humor poco convencional. Y tal vez esa imagen sea la que durante tanto tiempo lo ha limitado a ser considerado como un escritor “excesivamente suizo”, cuyos temas no resultaban interesantes fuera de las pequeñas fronteras helvéticas. La traducción de *La señorita*

ta Stark parece abrir las puertas de otras latitudes a la obra de Hürlimann, y cabe esperar que se traduzcan, por tanto, su novela anterior, *Der grosse Kater* (1998) –en la que, por cierto, la trama se desarrolla al hilo de una visita oficial de los reyes de España a Suiza–, así como la continuación de esta interesante historia, *Das Innere des Himmels* (2004), sin olvidar tampoco sus volúmenes de narraciones.

Isabel HERNÁNDEZ

Sobre cómo llegar a ser persona

JELINEK, Elfriede: *Las amantes*. Traducción de Susana Cañuelo y Jordi Jané. El Aleph: Barcelona 2004. 185 pp.

Con *Las amantes* (*Die Liebhaberinnen*), publicada en 1975, Elfriede Jelinek, nacida en 1946, irrumpió en el mercado literario continuando una carrera de éxitos que ya se había iniciado con sus primeros poemas. Desde la que fue su primera novela, escrita en los años 70, *wir sind lockvögel baby!* –primera novela ‘pop’ en lengua alemana aún sin publicar en castellano–, hasta la que es última por el momento, *Gier*, de 2000, Jelinek ha escrito diez novelas en las que la acción y el argumento no son sino secundarios. Lo realmente revelador de la prosa de la Nobel reside en las historias que crean sus juegos con el lenguaje, sus juegos con la literatura, el sentido que se extrae de las asociaciones, de las citas encubiertas, de su empleo de la tipografía... Sólo atendiendo a la interpretación de tales características se advertirá un profundo análisis y cuestionamiento de la sociedad contemporánea, en especial de la austriaca.

Precisamente en *Gier*, “Novela de entretenimiento”, y en *Las amantes* se manifiesta otra faceta característica de la autora, quien gusta de entretener en sus obras elementos de la literatura de entretenimiento, lenguaje publicitario, formas de expresión de la sociedad de consumo, de la prensa amarilla o, como en el caso de *Las amantes*, de la novela rosa, de amor. Y sin embargo, pese a su título, *Las amantes* no es, con mucho, una historia de amor.

Hasta su fecha de publicación, *Las amantes* fue una de las primeras obras fruto de lo que se dio en llamar movimiento de la literatura de mujeres que, no obstante, no fue muy valorada por el público femenino por el cinismo, la frialdad y la absoluta falta de solidaridad de la autora para con sus mujeres protagonistas. Ello no impidió que, en 1978, la obra fuera galardonada con el premio literario de la ciudad de Bad Gandersheim, en recompensa a una calidad literaria excepcional tanto desde un punto de vista formal –pasa por ser la obra de estructura más calculada de la autora–, como de contenido.

La crítica ha considerado *Las amantes* como una consecuencia más de la filiación marxista de la escritora austriaca, quien, desde muy temprano, ha intervenido

de forma activa en la vida política de su país¹. Jelinek se sirvió del marxismo y de una falsa novela de amor para criticar las teorías de Roland Barthes con respecto a los “mitos triviales” por los que el feminismo se regía en la década de los setenta². El constante análisis no ya de los dos sexos, sino de las relaciones de poder entre ambos y en particular del sometimiento de la mujer, han convertido a la escritora en baluarte del feminismo en lengua alemana.

Además del mito del amor, la autora deconstruye los mitos de la casualidad, felicidad, suerte y destino al entrar éstos en contacto con la realidad, realidad que presenta caricaturizada mediante situaciones paradigmáticas llevadas al extremo. Con ello, el resultado es una reducción a un esquema binario –la oposición binaria es la operación fundamental de la mente del ser humano, según el estructuralismo, según Barthes– aparentemente simple.

El modelo o mejor, el antimodelo de *Las amantes*, como se ha dicho, es la novela rosa, patrón a partir del cual las dos protagonistas comprenden el amor e intentan conformar su vida, lo que se muestra al lector en una ficticia novela amorosa de entregas alternas: Brigitte y Paula se turnan siguiendo el esquema bipolar de la novela romántica, en la que funcionan contraposiciones como las que Jelinek ofrece en este libro. Así, la sociedad urbana y la rural se suceden configurando un paisaje del que no hay salida y que sirve de trasfondo a la lucha entre los dos sexos; al contrario de la novela rosa al uso, en las que el enamoramiento es tarea fácil, son las mujeres quienes tienen que “batallar duramente”(p. 148)³ para conseguir la suerte que no les ha deparado el destino; son ellas las que se lanzan a la búsqueda del hombre, con quienes los encuentros sexuales, lejos de placenteros o románticos, no son más que un ejercicio de burda satisfacción, o bien de necesario cumplimiento para la maternidad.

Jelinek también se vale de la naturaleza para parodiar la novela romántica y, ligado a ella, el mito del buen salvaje. Los escenarios rurales de *Las amantes* no constituyen un escenario idílico de amor, tampoco un contexto en el que ser humano desarrolla su supuesta bondad inherente. Los parajes naturales de la bella Austria, lejos de equivaler a un mundo sano, se definen por su violencia, por su primitivismo; abocan a la mujer (a Paula) a la catástrofe, a diferencia de la representante del medio urbano (Brigitte), quien consigue su deseo y con él su idea de la felicidad: ascender socialmente. Común a ambas mujeres es la fábrica de ropa interior, con central en la gran ciudad y filial en la región prealpina, a donde va a parar Paula al final de la novela y de donde salió Brigitte al comienzo, esto es, *Las amantes* termina repitiendo en el epílogo parte del prefacio, cerrando un círculo del que no hay escapatoria, destruyendo cualquier viso de abandonar una situación social, aniqui-

¹ Elfriede Jelinek estuvo afiliada al partido comunista austriaco desde 1974 (KPÖ), del que se dio de baja en 1992 a causa de la falta de apertura del partido tras la caída del telón de acero.

² Para Jelinek, cierta forma del feminismo de los 70 se asemejaba al machismo más recalcitrante por concebir como inherente a la naturaleza la condición femenina y masculina, sin analizar las relaciones entre ambos sexos.

³ En el original: “brigittes glückberuht nicht auf einem zufall, sondern sie hat es sich schwer erkämpfen müssen”, en: *Die Liebhaberinnen*. Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1989, 126.

lando cualquier mito vital de sus protagonistas. Brigitte y Paula se presentan como extremos de una base cuyo vértice, inalcanzable, se completa con Susi, perteneciente a la burguesía; no protagonista, como Brigitte y Paula, pero sí presente en sus vidas, en la novela, para establecer nuevas normas, nuevos mitos.

Asimismo común a ambas mujeres es el deseo de mejorar su situación, de ser feliz. Para una pasa por lo que se entiende por amor; para la otra, por lo que ella entiende por prosperidad. Para realizar tales deseos de felicidad hace falta un hombre, establecer con él una relación que se ha denominado amor, cuyo modelo, ante la falta de ejemplos vitales, remite al cine, en el caso de Brigitte, y de la novela por entregas, en el de Paula. Como eje central, la boda, celebración no de felicidad, sino de gratitud y alivio que ha sido posible gracias a “la fuerza de su vientre” (p.168)⁴.

Brigitte ha sabido adaptarse al mecanismo social, ha sabido calcular. Sometiendo su cuerpo a los deseos más primarios de un hombre, consigue tener algo que ofrecer: un hijo, por medio del que encontrar una ligazón al hombre que le garantice una ascensión social, mito de lo que para ella conforma el éxito. Paula, en cambio, no ha querido renunciar a sus sentimientos, por lo que se busca un hombre que corresponde a su mito de amor. Pero para ambas el amor está ligado a la posesión, a la compensación. Ambas quieren tener, poseer, porque carecen de todo, porque no son nada. “brigitte es incapaz de sentir. de ahí que no haya nada que decir sobre brigitte” (124)⁵; por ello también quieren poseer al hombre. El título alemán así lo refleja: *Liebhaberinnen* significa amantes, sí, pero también es una palabra compuesta a partir del verbo *haben* y *Lieb*, es decir, las que tienen, poseen amor, no “las que aman” (*die Liebenden*). Y es que la posesión, por pequeña que ésta sea, por mísero que sea el siervo, implica libertad, un espacio de identidad. El pequeño hogar propio significa para la mujer un espacio “donde hacer y deshacer a su antojo” (p.170)⁶; la mujer, para su marido, un ser hacia quien se tiene el “derecho de prohibir algo o de darle el visto bueno [...]. a veces con órdenes absurdas”⁷. “Amar es poder”, reza un capítulo de la novela⁸, amar supone poder salir de la miseria.

Brigitte y Paula evidencian la falta de oportunidades, de suerte, de destino de las mujeres trabajadoras, proletarias, quienes deben poner precio a su cuerpo, bien como obreras, bien como objetos sexuales o instrumentos reproductivos, para tener algún valor. “además del de brigitte, muchos otros cuerpos se lanzan al mercado al mismo tiempo. lo único que en esta lucha brigitte tiene de su parte es la industria cosmética. y la industria textil. brigitte tiene pechos, muslos, piernas, caderas y un

⁴ En lengua original: “brigitte hat das mit der kraft ihres unterleibs allein zusammengebracht”, *op. cit.*, 143.

⁵ En el original: “brigitte ist gefühlsunfähig. daher ist nichts über brigitte auszusagen”, *op. cit.*, 106.

⁶ En el original: “was sich paula wünscht, ist endlich ein eigenes kleines heim zum schalten und walten wie es brigitte hat”, *op. cit.*, 145.

⁷ *Ibidem*. En el original: “erich hat das recht, etwas zu verbieten oder zu gestatten. das ist ein neues gefühl, welches er auskostet. manchmal auch mit unsinnigen anweisungen”, *op. cit.*, 145.

⁸ En alemán: “wo eine liebe ist, da ist auch ein weg”, *op. cit.*, 87.

coño" (p. 15)⁹. Ambas mujeres carecen de identidad, de sensaciones, de vida; necesitan la presencia masculina para que este despiece tenga sentido, para fructificar, ser: "si alguien tiene un destino, se trata de un hombre. si alguien consigue un destino, se trata de una mujer" (p.9)¹⁰; Jelinek ha sabido reflejar, también mediante un uso adecuado de la tipografía, la diferencia entre el hombre, HEINZ, frente a la mujer, b., hombre individualizado frente a la mujer, prolongación de su cuerpo.

Este no es sino un detalle de la modulación del lenguaje propia de la austriaca, quien, ya desde sus primeras obras, muestra su filiación a los postulados del *Wiener Gruppe*. Pero de entre todos los movimientos y vanguardias a los que retornó el *Wiener Gruppe* y con él Jelinek destaca el expresionismo, pues expresionitas son los supuestos que rezuman sus textos, a saber, la forma deviene en contenido, forma que Jelinek desguaza hasta reducirla, al modo de Husserl¹¹, a lo más elemental. En consecuencia, la palabra, unidad musical, existe por sí misma, detenta un valor incluso ético; su distribución en enunciados asertivos, absolutos, gélidos, a menudo brutales y el uso de un presente lapidario confieren un ritmo a su prosa de oraciones paratácticas que corrobora una vez más su parodia de la novela amorosa. Jelinek quiere chocar, llamar la atención sobre la situación de la mujer.

En función de tal cometido, la escritora ha utilizado una forma de escribir en alemán que los traductores no han podido reflejar en castellano, y es el uso de las minúsculas en todas las palabras del texto y por ende su nivelación, menos en alguna palabra expuesta a la vista y por ende a la reflexión del lector, escrita en mayúscula en su totalidad. Pese a que las obras de Jelinek han ido siempre acompañadas del epíteto de "intraducible" a causa de los innumerables juegos de palabras y connotaciones que necesariamente pierde su traslación —ejemplo de ello es lo ya comentado acerca del título—, los traductores han sabido reproducir, y con mucho acierto, el ritmo y tono de la Nobel.

Quedamos, por último, los espectadores, los lectores de esta novela de denuncia, de carencias y tenencias, de no-amor. A modo brechtiano, Jelinek ha querido enfocar nuestra atención al transcurso de los hechos en sí, no a su resolución. "cuando alguien está tan devaluado, los demás inmediatamente se ven un poco revalorizados. la humillación de paula los disculpa de sus humillaciones, muchas veces mucho peores. de repente vuelven a ser personas frente a una no persona" (p. 141)¹².

Carmen GÓMEZ GARCÍA

⁹ En el original: "außer brigittes körper werden zur gleichen zeit noch viele andre körper auf den markt geworfen. das einzige, was brigitte auf diesem weg positiv zur seite steht, ist die kosmetische industrie, und die textilindustrie. brigitte hat brüste, schenkel, beine, hüften und eine möse", *op. cit.*, 13.

¹⁰ En alemán: "wenn einer ein schicksal hat, dann ist es ein mann. wenn einer ein schicksal bekommt, dann ist es eine frau", *op. cit.*, 6.

¹¹ La reducción fenomenológica de Husserl constituía uno de los pilares filosóficos del expresionismo literario alemán. Por otro lado, Edmund Husserl fue el primer maestro de Martin Heidegger, filósofo que más ha influido en el pensamiento y obra de Jelinek.

¹² En el original alemán: "wenn einer so abgewertet ist, dann sind sie alle dadurch ein wenig aufgewertet. die demütigung paulas entschädigt sie für ihre eigenen, manchmal viel schrecklicheren demütigungen. plötzlich sind sie alle wieder personen gegenüber einer unperson geworden", *op. cit.*, 120.

KEUN, Irmgard: *La chica de seda artificial*. Minúscula: Barcelona 2004. 173 pp.

El seis de febrero del presente año se celebró el centésimo aniversario del nacimiento de Irmgard Keun (1905-1982). Nos referimos a una autora que, mundialmente famosa durante la República de Weimar y en el exilio gracias a novelas como *Gilgi, una de nosotras* (1931), *La chica de seda artificial* (1932) y *Después de medianoche* (1937), sigue hoy sin alcanzar el merecido reconocimiento del que disfrutó entonces. En este año de conmemoraciones, la editorial Minúscula contribuye en nuestro país a la recuperación de esta escritora con la versión en español de la novela más famosa de Keun, *La chica de seda artificial*, en traducción de Rosa Pilar Blanco. Publicada por primera vez en junio de 1932 en Berlín, esta novela confirmó con su apabullante éxito de crítica y ventas la imagen de Keun como autora revelación, que se había forjado ya un año antes con *Gilgi, una de nosotras*. Al igual que la primera, la segunda obra fue traducida a numerosos idiomas y llevada al cine. No obstante, pocos meses más tarde los nazis tildaban los textos de Keun de *Asphallliteratur* y los incluían en sus listas de libros prohibidos¹.

La chica de seda artificial es la autobiografía de una pícara moderna, en su vagar por los distintos estratos de la realidad humana en los años de crisis final de la República de Weimar. Berlín, 1931: Doris, una joven secretaria emigrada de la provincia a la gran urbe, sueña con una vida de lujo y fama, con una carrera de actriz de cine que la lleve al estrellato. Al igual que para los miles de empleadas jóvenes de la época, el modelo de comportamiento y sus objetivos vitales son los que le proporcionan las películas y las canciones de moda. Para alcanzar la seguridad material y el afecto emocional anhelados, su baza es el aspecto físico, ya que su origen humilde y su escasa formación le cierran otras vías. Su cuerpo se convierte por tanto en el cebo con el que atraer a un hombre, a un ser con fortuna y poder, quien será el que se haga responsable del bienestar de la joven. Pero la estrategia se revela errada, Doris pone sus esperanzas en varones que sólo luchan por su propio interés y que tienen al sistema y a la moral de su parte. La joven va de experiencia sexual en experiencia sexual y de frustración en frustración, sus sueños de convertirse en un *Glanz*, en una estrella, se revelan sin fundamento. Sus esfuerzos en busca de un lugar en el mundo de los que cuentan acaban en fracaso, Doris no va más allá de una vida que es imitación de otras, de seda sólo artificial.

Ya Elfriede Jelinek destacó el carácter excepcional del lenguaje de Irmgard Keun. Su particular humor constituye su marca de identidad como escritora: al igual que en el resto de las novelas, en *La chica de seda artificial* Keun esboza un retrato del presente en el que la severa crítica se cuela entre los comentarios y las escenas que provocan la risa del lector. El texto es de ritmo ágil y sólo aparentemente ligero, pues bajo la superficie frívola vibra la desesperación de las víctimas del sistema. La narración se compone de las expresiones, al mismo tiempo ino-

¹ Razón por la que Keun presentó una denuncia al gobierno nacionalsocialista, alegando daños y perjuicios.

centes y sabihondas, de la protagonista, mitad ingenua, y mitad escarmentada por su breve existencia. Como se revela en su lenguaje, Doris es fruto de un pasado de ignorancia y estrechez y a la vez aspirante a reencarnar a las mujeres ideales que ve en las pantallas.

La traducción de Rosa Pilar Blanco recoge acertadamente esa frescura y agilidad del relato de Doris. No obstante, en ocasiones la construcción sintáctica, más elaborada que en el original, o la elección de léxico de un nivel más culto que el atribuible a la narradora, no respetan el fluir, por veces inconexo y aturdido —con abundancia de polisíndeton y de anacolutos—, del pensamiento de Doris, el cual es reflejo de una identidad desarticulada, dividida entre sus deseos más sinceros y su ropaje más artificial, construido siguiendo los reclamos de la industria del ocio.

Con ese discurso en apariencia poco elaborado y con una perspectiva claramente cinematográfica, Doris nos ofrece un mosaico del Berlín de los primeros años treinta, cuajado de los tipos humanos y de los fenómenos de ese tiempo, la crisis económica, los sueños de la clase emergente y tambaleante de los empleados, el mundo intelectual, industrial y político, el acaparamiento de la realidad por parte del nacionalsocialismo, los sufrimientos de las mujeres en una sociedad de estructuras patriarcales, la influencia del cine y la propaganda en la existencia de los seres más vulnerables... Es el ocaso de la República de Weimar, el momento de embriaguez ante la inminente catástrofe, cuando conviven la ruina y la crisis social con el esplendor de la moderna industria de consumo. La propia protagonista es un ser socialmente desclasado que comparte el destino de los cientos de miles de empleados de la época; de los millones de desempleados; o de las mujeres jóvenes a las que se les vende la imagen de la nueva mujer de los años veinte, trabajadora y autosuficiente, para revelarles después el carácter ilusorio de esa imagen, pues ni el ascenso social es posible mediante el esfuerzo personal ni las mujeres tienen posibilidades de progreso en un mundo regido material y moralmente por hombres. Precisamente la actitud liberal de la protagonista respecto a la doble moral vigente, o por ejemplo su defensa del derecho a una sexualidad femenina, fueron objeto de la censura de críticos conservadores de la época y conllevó la clasificación de la novela por parte de los nazis como literatura pornográfica.

En definitiva, *La chica de seda artificial* no sólo es una novela de su tiempo, un *Zeitroman* que retrata el destino de los seres anónimos en un contexto histórico de convulsiones, con una mezcla de humor y gravedad, de aparente ligereza y de sutil complejidad que es particular de Irmgard Keun: además, tanto en sus planteamientos como en su estilo se revela una novela muy asequible al tiempo actual, un texto que admite la lectura superficial orientada a la carcajada o la inmersión en diferentes niveles de análisis, los cuales nos conducen a una percepción sensible y solidaria de la realidad circundante.

Carme BESCANSÀ

VON KEYSERLING, Eduard: *Olas*. Traducción de Eugenio Bou. Minúscula: Barcelona 2004. 223 pp.

Con la reciente aparición de la traducción de la novela *Olas* (*Wellen*), a cargo de Eugenio Bou, dentro de la colección *Paisajes narrados*, la editorial Minúscula pretende acercar al lector español la figura de Eduard von Keyserling. Lamentablemente, este interesante literato alemán resulta hasta ahora casi un desconocido en el panorama de las letras hispánicas. Eduard von Keyserling nació en 1855 en el castillo de Paddern, en Curlandia, antigua provincia del imperio ruso, hoy parte de Letonia. Su familia, perteneciente a la nobleza alemana asentada en el Báltico desde la Edad Media, contaba entre sus amistades con personajes del mundo de las artes y la literatura, tales como Leonhard Euler, Immanuel Kant o Johann Georg Hamann.

Keyserling estudió en la Universidad de Dorpat (Tartu) y en Viena. Tras pasar unos años de retiro en el castillo familiar, se trasladó a Múnich en compañía de dos de sus hermanas, ciudad en la que frecuentó círculos literarios junto a Frank Wedekind, Ludwig Thoma, Erich Mühsam y otros escritores. A partir de 1908 comenzó a aislarse paulatinamente de la sociedad, debido a la pérdida de la vista y los daños en la médula espinal, que le ocasionó la sífilis contraída años atrás durante su estancia en Viena.

Una vez ciego, dictó sus obras a sus hermanas, entre las que se cuentan *Olas* (1911), *Abendliche Häuser* (1913) y *Fürstinnen* (1915). No obstante, tras el estallido de la I Guerra Mundial, Keyserling padeció graves dificultades económicas, que perdurarían hasta su muerte en 1918, en Múnich.

Olas, obra tardía, fue editada por primera vez en 1911 por la editorial alemana S. Fischer Verlag. En 1998 se realizó una nueva edición, que tuvo una gran acogida entre el público alemán. Con minuciosos trazos impresionistas, Keyserling recrea magistralmente en su novela el mundo que se había desvanecido para él al quedar ciego, y que, poco después, tras la guerra, se borraría para todos, el mundo de una aristocracia severa y encorsetada, condenada a desaparecer.

A principios del verano, la ‘general’ viuda von Palikow reúne a su familia en una casa alquilada a las orillas del mar Báltico. La ‘general’ es la primera en llegar a la costa, acompañada por su amiga y dama de compañía, la señorita Malwine Bork, su asistente, la señora Klinke y Ernestine, una joven sirvienta. Tres días después llegan la baronesa von Buttlär, hija de la ‘general’, y sus tres hijos: las dos chicas, Lolo y Nini, ya mayores de edad, y el joven Wedig. Más tarde se unen al grupo el barón von Buttlär y el prometido de Lolo, el alférez de húsares de Brunswick Hilmar vom Hamm.

En la misma localidad se instala también una joven pareja, que suscitará el interés y los comentarios de todos los veraneantes. Se trata del pintor Hans Grill y la bella condesa Doralice Köhne-Jasky, quien ha abandonado a su viejo esposo, treinta años mayor, para emprender una nueva vida junto a Hans, provocando el consiguiente escándalo. Esta inusitada situación causará indignación entre las damas y una inevitable curiosidad entre los maridos, quienes, por un misterioso y

poderoso encanto, se sienten irremediabilmente atraídos de forma casi dolorosa hacia Doralice.

La mayor preocupación de la baronesa von Buttlär será mantener a sus hijos alejados de una situación que considera una nefasta influencia para su buena educación espiritual. Pero serán precisamente los niños quienes rompan el estricto esquema que tan rigurosamente separa lo pecaminoso de lo moralmente correcto, ya que los tres jóvenes sienten auténtica fascinación y adoración por la personalidad que irradiaba Doralice, así como por su historia, y harán lo posible por acercarse a ella.

Condicionada por la sociedad de la época, Doralice era apenas una niña cuando se casó con el viejo conde. Al conocer a Hans, se enamoró de su vitalidad y pasión por la vida, con la esperanza, quizás, de encontrar junto a él todo aquello de que carecía en su vida anterior para sentirse libre y plena. Sin embargo, tampoco en su nueva vida logra hallar motivación alguna y vuelve a caer en la melancolía. Doralice es una mujer que busca hallar su lugar en la vida, un lugar propio en el que poder ejercer unas funciones, y no sólo representar un papel vacío de significado, pero ni las circunstancias ni su carácter le permiten llegar a alcanzar su meta, ya que en realidad ni ella misma sabe qué está buscando, tan sólo que es tremendamente infeliz. Es tal su frustración y desconsuelo que cuando el alférez Hilmar le declara su amor, Doralice considera la posibilidad de abandonar a su segundo esposo y volver a iniciar una nueva vida.

El punto de inflexión de la novela tiene lugar una noche en la que se desata una furiosa tempestad y Hans sale a pescar en un pequeño bote. Ya no regresará más. De esta trágica manera, el mar le devuelve a Doralice la libertad perdida. Días después, la joven pasea por la playa junto al consejero Knospelius, curioso y solitario personaje, presente a lo largo de toda la obra, que padece una grave deformación de la columna vertebral. En su paseo, y ante la reciente pérdida que ha sufrido Doralice, Knospelius se ofrece para ser su compañero en el viaje de la vida y hacerle compañía mientras sea del interés de ambos. Con este final tan paradójico, inesperado quizás para el lector, cierra Keyserling su novela.

Junto a la tempestad y la vida de los humildes pescadores, el gran protagonista de esta novela es el mar; es quien marca el destino de los personajes y les concede finalmente las libertades que anhelan. La bravura del mar aparece como claro contrapeso al rígido orden social imperante hacia 1900, que privaba de libertad sobre todo a la mujer. En *Olas*, el mar y la naturaleza entran en escena en todo su esplendor en un extraordinario despliegue de luz, brillo y color, tanto más sorprendente si se tiene en cuenta que Keyserling ya había perdido la vista cuando dictó su novela.

Con un sutil espíritu observador y una gran delicadeza en sus descripciones, Eduard von Keyserling consigue recrear un mundo lejano para el lector contemporáneo, en el que la mujer busca hallar un lugar al margen de las normas convencionales, hecho por el que la sociedad la condenará. Sin embargo, la lectura de esta novela no le resulta ajena al lector, ya que la historia de amor que en ella se narra podría ser perfectamente actual.

La traducción realizada por Eugenio Bou es correcta y clara. No obstante, llama la atención que una publicación realizada por una editorial de la categoría de la

Editorial Minúscula contenga ciertas erratas. A pesar de ello, *Olas* no deja de ser una obra recomendable y de fácil lectura, siendo de esperar que suponga el punto de partida para futuras traducciones al castellano de las obras restantes de Eduard von Keyserling.

Bárbara VALDÉS

NESTROY, Johann Nepomuk: *El maligno espíritu Lumpazivagabundus o El trío socarrón. Farsa maravillosa con canto en tres actos*. Traducción de Regula R. de Langbehn y Marcelo G. Burello. Zibaldone: Buenos Aires 2004, 64 pp.

No en vano, *Lumpazivagabundus* es la obra más representada de Nestroy y la que, en su día (1833) le consagró como autor teatral (tras comenzar su carrera en los escenarios como cantante de óperas de bastante éxito, los constantes desacuerdos con directores y críticos por su visceral manera de interpretar, le llevaron a escribir, dirigir y protagonizar sus propias obras). Con este punto culminante en la carrera del autor culmina también el *Volkstheater* vienes, que, gracias a la labor de Nestroy y Raimund (éste, algo anterior, más sutil y no tan crítico respecto a la sociedad de su tiempo), pasa de ser un género casi exclusivamente popular y de calidad desigual, para constituir un género independiente que, por la complejidad de las obras, la universalidad de los temas y el espectacular tratamiento de todas las posibilidades de su lenguaje, no sólo deleita a todas las clases sociales sino que entra a formar parte de la Historia de la Literatura.

Si algo caracteriza el *Volksstück* es lo efectista y lo heterogéneo, la libre combinación de retazos de diversas texturas, géneros y colores... como una chaqueta de un arlequín. Del mismo modo en que la Viena del momento se caracteriza por tremendos contrastes (por ejemplo, entre la armónica felicidad casera del *Biedemeier* y las condiciones infrahumanas de las clases pobres), en el teatro conviven el mundo de la fantasía y la *Commedia dell'Arte* con la dura crítica social, con detalles costumbristas y con mordaces referencias a la actualidad del momento (de hecho, lo normal era improvisar sobre el esquema argumental para introducir cada día algún detalle irónico específico, como en las viñetas de nuestros periódicos). Se mezclan también personajes serios y cómicos que parecerían sacados de distintos géneros (el “trío socarrón” que forman los tres pícaros, Hilo, Cola y Suela, comparte escenario con las hadas Fortuna, Brillantina y Amorosa); dialecto y *Hochsprache*; texto hablado con canciones y bailes, por lo general improvisados... hasta el título, *Lumpazivagabundus* ya es un híbrido entre “vagabundo” y “Lump”, una muestra más de la comicidad y el ingenio lingüístico.

La trama de esta comedia, que reúne todos los ingredientes y los mezcla con absoluta maestría, se desarrolla entre Ulm, Viena, Praga... y el Reino de las Hadas: Lumpazivagabundus es un espíritu malicioso que lleva por mal camino a los hijos

de los grandes magos del reino, entre ellos a Hilaris, hijo del ilustre Místifax. Para devolverle al redil, los magos amantes del orden deciden casarle con Brillantina, hija del hada Fortuna, dueña del Destino. Así pues, la fuerza del amor –que aquí defiende el hada Amorosa– habrá de restablecer el orden y vencer las malas intenciones de Lumpazivagabundus. Sin embargo, como la madre-hada Fortuna en principio se niega a entregar a su hija a un ser tan disipado, los seres del reino mágico organizan una prueba que, como en los cuentos, resuelva el conflicto.

Esta apuesta repercute en el mundo de los humanos, pues habrán de ser ellos quienes demuestren en la práctica cuál de las teorías de los magos es cierta, si la fuerza del amor lo puede todo o si, por el contrario, la vida es fruto de la suerte, de la buena o mala fortuna, y de cómo cada cual sepa reaccionar ante ella.

Por mediación de las Hadas, tres aprendices sin trabajo y tan pillastres como Lumpazivagabundus tendrán en sus manos su propio destino y, por extensión, la clave de la querella que ha trastocado la armonía del reino mágico. Una noche, soñarán con un número de lotería premiado; al cabo de un año, los seres del reino mágico volverán a fijarse en ellos: si dos de los jóvenes han aprovechado esta ocasión que les brinda la suerte para hacer algo de provecho con sus vidas y encontrar la felicidad, el hada Fortuna habrá vencido y podrá negarse a entregar la mano de su hija al disipado Hilaris; si, por el contrario, los aprendices desperdician la oportunidad y no se enmiendan, Fortuna habrá perdido la apuesta y tendrá que consentir en que se celebre la boda. A partir de ahí, los enredos y situaciones cómicas serán muchos y diversos: encontraremos toda suerte de desencuentros y malentendidos, equivocaciones, identidades confundidas, desatinos, desdichas y casualidades más o menos afortunadas. Pero, como es de esperar, todo terminará bien, todos serán felices, y humanos, hadas y magos brindarán y cantarán a la salud del amor hasta que caiga el telón entre entusiasmados aplausos del público.

Además de una reflexión sobre un tema tan universal como el destino y la posibilidad de gobernarlo o no, *Lumpazivagabundus* es, sin duda, una obra sumamente divertida. Y esta “farsa maravillosa” lo sería aún más llevada a los escenarios, pues el texto escrito pierde parte de la gracia de lo improvisado y, una vez fijo, no permite introducir las referencias a acontecimientos de la actualidad, elementos del lugar, etc. que son típicos del género. Lamentablemente, hasta ahora ninguna de las muchas obras de Nestroy –como *Der Talisman*, *Das Mädl aus der Vorstadt*, *Der Zerrissene*, *Einen Jux will er sich machen*– se había traducido ni representado en español, si bien los conflictos de base y las críticas que plantea siguen siendo de plena actualidad. Esta nueva y primera traducción de su mejor obra, en la que con tanta chispa e inteligencia se resuelven las dificultades que plantea un texto semejante (canciones, ripios, nombres simbólicos, diversos juegos con el lenguaje...), ofrece una excelente base para ello. Será un placer ver aumentar en esta línea la colección que con este título inicia Zibaldone.

Isabel GARCÍA ADÁNEZ

ROSENDORFER, Herbert: *Cartas a la antigua China*. Traducción de Roberto Bravo de la Varga. Barcelona: Acantilado 2004. 320 pp.

Cuando el mandarín chino Kao-tai de en torno al año mil de la era cristiana, utiliza la máquina del tiempo que ha construido con su amigo Dju-gu, para conocer el mundo mil años después, no puede imaginar que existe un movimiento de rotación terrestre que lo llevará además a millas de distancia de su lugar de partida. Así, lo que podría ser el argumento de una novela de ciencia ficción a lo H. G. Wells se convierte en un experimento lúdico-literario sobre la interacción de perspectivas extrañas culturalmente entre sí debido a la distancia cronotópica que las separa en origen: la que representa Kao-tai y la de los habitantes de la ciudad de Mun-ijk en que aterriza. Las cartas que él envía a su amigo lejano Dju-gu desde el futuro “mun-ijkés” conforman esta novela epistolar de Herbert Rosendorfer (Gries, Tirol del Sur, 1934), *Cartas a la antigua China*, que, siguiendo la línea de precedentes en el género como las *Cartas Persas* de Montesquieu, muestra desde una fingida perspectiva extranjera el mundo propio como “enajenado”, visto a través del ojo ajeno.

El protagonista va estableciendo la lectura del mundo que se encuentra mediante una constante comparación interpretativa que subraya las diferencias que ve en los diversos ámbitos de la vida, desde lo más íntimo o privado hasta la esfera pública y política mundial, desvelando al mismo tiempo con mirada crítica los absurdos e inestables cimientos del mundo occidental. La forma de entender el mundo de los occidentales se vuelve extraña y ridícula desde la perspectiva del otro. Pero lo que supone un gran acierto de Rosendorfer en esta utilización del otro para el auto(re)conocimiento y el análisis crítico de lo propio es la extraordinaria habilidad parodística que desarrolla a lo largo de la obra. Rosendorfer juega con los estereotipos que conoce el lector sobre los chinos y su forma de hablar lenguas extranjeras, pero también sobre los alemanes y sus comportamientos sociales; se recrea en los malentendidos culturales de efecto cómico y acude constantemente a la sátira y la ironía producidas cuando el lector compara o contrasta el mundo que cree conocer con las observaciones de Kao-tai.

La narración epistolar en primera persona tamiza a través de un único foco, el del protagonista, todas las interacciones y comunicaciones interculturales, pero ni unos ni otros, incluido el propio mandarín, se salvan de la ridiculización y el humor acaba siendo el elemento igualador. El resultado es un relativismo de perspectivas, logrado con el efecto paródico, que no sólo desmonta la mirada eurocéntrica, sino que contrasta con el actual discurso de lo aceptado como políticamente correcto en las relaciones interculturales.

En este mágico y divertido viaje en compañía de Kao-tai se descubren muchas de las características espeluznantes de este absurdo “futuro/presente” que se hacen soportables, y a la vez más evidentes, gracias al humor. A pesar de ello, la crítica incisiva que hace Rosendorfer a la sociedad del momento no es destructiva, se apoya en una reflexión y lucidez agudas, pero destila la comprensión hacia los seres humanos propia del humanista que sabe reírse de sí mismo.

Este tono y estilo tan particulares pueden apreciarse también en la traducción de Roberto Bravo de la Varga, que resuelve positivamente no pocas dificultades para

adaptar los juegos interlingüísticos al público español y, por todo ello, ha de valorarse que, dentro de la importante labor de introducción de la literatura de habla alemana en el panorama español que está llevando a cabo la editorial Acantilado, se haya elegido esta obra de un autor contemporáneo tan interesante como poco conocido en España.

Si bien, y dado que el original es de 1983, puede apreciarse que algunos de los temas centrales tratados en la obra muestran las preocupaciones más relevantes en esos años ochenta y es posible que en cierta medida algunas prioridades entre las inquietudes de la sociedad actual hayan cambiado, la mayoría de las consideraciones siguen estando plenamente vigentes y proporcionarán a muchos lectores nuevos conocimientos sorprendentes o inesperados sobre numerosos aspectos del mundo en que están inmersos. Sería, por tanto, deseable que la segunda parte, *Die große Umwendung. Neue Briefe in die chinesische Vergangenheit* (1997), que recoge el regreso de Kao-tai a Alemania tras la reunificación, también estuviera disponible en breve para los lectores de habla hispana.

Miriam LLAMAS

ROTH, Joseph: *Hotel Savoy*. Traducción de F. Formosa. Cuadernos del Acantilado: Barcelona 2004. 170 pp.

Resulta indiscutible la importancia que el “hotel”¹ como escenario, pero también como personaje ha tenido en la literatura y en el arte del s. XX y su papel a la hora de dar cobijo literario a individuos desamparados, parias de la sociedad, hombres y mujeres en continua huida de sí mismos o de su entorno. En su admirable esfuerzo por rescatar joyas de la literatura universal arrinconadas por una gran parte de los editores, la editorial El Acantilado ha publicado recientemente una novela en la que el simbolismo del “hotel” en la literatura resulta evidente: *Hotel Savoy*, la segunda novela del escritor y periodista Joseph Roth (Brody, 1894 – París, 1939), narra la historia de un hombre sin patria –*heimatlos* como tantos otros héroes de Roth– no tanto por falta de referencias geográficas, sino por ser incapaz de encontrar el lugar que le pertenece en la época en la que vive. La novela vio la luz en Alemania, donde fue publicada en fascículos por el diario “Frankfurter Zeitung” entre los meses de febrero y marzo de 1924, un año después de la novela anterior de Roth, *La tela de araña* (1923). Ambas novelas guardan indudables paralelismos, si bien resulta preciso indicar que, a pesar de que el escenario en los dos casos es aquella Europa de entregue-

¹ También Joseph Roth, acostumbrado a ver su vida transcurrir entre habitaciones de hotel debido a sus circunstancias profesionales y, más adelante, a la situación política en Europa, escribió una serie de artículos inspirados en la vida y los personajes que frecuentaban un hotel anónimo y que fueron publicados, entre enero y febrero de 1929, por el diario “Frankfurter Zeitung”.

rras destruida y desesperanzada, en el caso de *La tela de araña* la descripción del contexto y los acontecimientos pretende ser realista y concreta, lo que no sucede en *Hotel Savoy*, donde el lector se enfrenta a un espacio y un momento puramente simbólicos. ¿Dónde se encuentra, al fin y al cabo, este Hotel Savoy? Podríamos situarlo vagamente en las antiguas fronteras de Europa, a medio camino entre el cautiverio ruso del protagonista y un “oeste” que constituye la difusa meta de su travesía. Sin embargo, cualquier precisión sobre el emplazamiento geográfico de este hotel resulta, cuanto menos, irrelevante, porque lo que aquí interesa a Joseph Roth son las coordenadas de una civilización o, más bien, de la desaparición de la misma.

Comienza *Hotel Savoy* con la llegada de Gabriel Dan, tras tres años de cautividad en Rusia, a una ciudad “a las puertas de Europa” donde quiere permanecer tan sólo un par de días para conseguir el dinero con el que proseguir su viaje hacia el oeste. ¿Quiere realmente regresar? ¿Sabe adónde regresa? El soldado que regresa es una figura recurrente en el arte y la literatura universal y, como tantos otros autores antes y después, Roth niega rotundamente la posibilidad de un verdadero retorno: ¿adónde? Gabriel Dan teme el regreso a una sociedad inalterada y que ya no puede constituir un hogar, una patria para él, transformado enteramente por los espantos de la guerra. Él mismo afirmará haber encontrado una patria común con todos los repatriados, aquellos personajes desarraigados por la guerra y que durante tantos años debieron vagar por los caminos de Europa en busca de una familia, de un pasado o de una inocencia perdida, sin encontrarlos. Prueba de este desconcierto es que el protagonista, a lo largo de la novela, deja pasar las oportunidades que se le brindan para regresar a ese supuesto “hogar”, a esa supuesta “patria” –Leopoldstadt, barrio judío de Viena– y parece ir retardando, consciente o inconscientemente, su partida del Hotel Savoy, que se convierte, tanto para él como para los otros clientes, en una segunda patria, en una patria adoptiva o impuesta, cuando la verdadera ha dejado de existir.

Este hotel es el escenario que Joseph Roth escoge para retratar a la sociedad europea de su época, una sociedad polarizada por la guerra, en la que las clases ricas lo son cada vez más y las clases medias tienden a desaparecer, para ir cayendo paulatinamente en la más absoluta de las miserias. Así, Roth no menciona jamás lo que sucede en los pisos intermedios, refiriéndose sólo a los primeros, ocupados por acomodados fabricantes, y a los últimos, donde habitan aquellos pobres diablitos sin patria ni futuro: “Yo pertenezco a los que están enterrados en la parte alta. ¿No vivo acaso en el sexto piso? ¿No me empuja el destino hacia el séptimo? [...] ¿A qué altura puede uno ir a parar?” (p. 42).

El extraordinario mosaico de personajes con el que el narrador protagonista tropieza en el Hotel Savoy resulta casi un inventario de arquetipos o modos de vida. Se trata de personajes simbólicos, casi funcionales, que el autor emplea para desarrollar su relato alegórico: Kaleguropulos, el misterioso dueño del hotel al que nadie jamás ha visto y cuya existencia se materializa tan sólo a través de siniestros mensajes que aparecen en las habitaciones, parece representar el estado dictatorial que manipula el miedo como instrumento para mantener su poder; el desalmado ascensorista Ignatz, que se aprovecha de la debilidad de los más desdichados para enriquecerse; los ricos fabricantes sin escrúpulos que habitan en los primeros pisos;

el mezquino Phöbus Mohlaug, capaz de hacer incluso negocios con la dote de su propia hermana; el triste payaso Satschin; el reverenciado Henry Bloomfield, encarnación del sueño americano; el revolucionario Zwonimir, “alter ego” del protagonista... Indudablemente este desfile interminable de personajes, de los que el lector sólo conoce retazos y que constituye el mayor atractivo de la novela de Roth, aumenta el carácter simbólico de la obra.

El lector español, tanto si se acerca por vez primera a la escritura exquisita de Roth, como si regresa a un viejo conocido, agradecerá sin duda la publicación de esta obra: no sólo por el preciso uso del lenguaje –que Feliu Formosa, encargado de la versión española, traslada con gran acierto a nuestra lengua– con el que Joseph Roth construye su sorprendente galería de personajes o por la atmósfera, entre fantasmagórica y opresiva, de la ciudad tras la guerra que se recrea en la novela, sino también porque las reflexiones realizadas por el autor, lejos de resultar anticuadas, gozan todavía en nuestros días de una gran actualidad.

Lorena SILOS

ROTH, JOSEPH: *La filial del infierno en la tierra. Escritos desde la emigración*. Traducción de Berta Vías. Cuadernos del Acanilado: Barcelona 2004. 194 pp.

El ascenso al poder del nacionalsocialismo precipitó, poco después de la publicación de su novela más célebre, *La marcha Radetzky* (1932), el exilio a Francia del escritor Joseph Roth (Brody, 1894 – París, 1939). Por su condición de judío su nombre pasó a engrosar la lista de autores prohibidos por la política cultural discriminatoria del nuevo régimen, cuyas medidas, como es de todos sabido, causaron un empobrecimiento cultural sin igual en Alemania, simbolizado por la desgraciadamente famosa quema de libros ocurrida en mayo de 1933. Cuando Roth murió en el año 1939 su obra era apenas conocida por un reducido círculo de familiares y amigos. Afortunadamente, su legado fue rescatado de este olvido en los años cincuenta, década en la que en Alemania creció el interés por la literatura escrita en el exilio, y su obra recuperó entonces el lugar que por su valor le corresponde en la historia de la literatura en lengua alemana. Años más tarde sus novelas más importantes fueron llevadas a la pantalla, lo que contribuyó a incrementar su popularidad entre el gran público. Sin embargo, su faceta como periodista, actividad a la que se dedicó desde sus inicios profesionales hasta el final de su vida, fue injustamente olvidada. Resulta necesario apuntar aquí que su extensa producción como periodista no sólo abarca las novelas que publicaba por fascículos en diferentes medios de prensa escrita, sino que es posible encontrar verdaderas joyas del periodismo firmadas por la pluma de Joseph Roth: artículos de índole social y política, reportajes, retratos sobre personalidades del momento...

Una excelente muestra de su calidad como columnista es la colección de artículos que la editorial El Acanilado ha decidido publicar ahora en España y que el

autor escribió desde su exilio –o destierro, como prefería denominarlo el mismo Roth– en París entre los años 1933 y 1939. Es necesario agradecer de nuevo a El Acantilado que emprenda estas iniciativas tan arriesgadas y que, como en otras ocasiones se ha elogiado en estas páginas, realice el esfuerzo de acercar al público español obras que, de otra forma, difícilmente encontrarían un hueco en nuestro mercado por estar encasilladas como “literatura para minorías”, si bien ésta resulta una denominación más que discutible, especialmente en el caso de la obra que nos ocupa. La claridad y dureza de las palabras de Roth y el análisis que desde sus artículos realiza de los primeros años del nacionalsocialismo resultan, desde nuestra perspectiva histórica, escalofrantes y obligan a preguntarse cómo los contemporáneos de Joseph Roth no lograron apreciar desde el primer momento el alcance de la política del régimen de Adolf Hitler. El mismo Roth le formula esta pregunta a su compatriota Stefan Zweig en una de las cartas elegidas para complementar a modo de apéndice esta colección de artículos : “El afán por humillar a los judíos NO viene de hoy o de ayer. Forma parte del programa del Tercer Reich desde el primer día. Eso lo sabe el mundo entero. [...] El pensamiento nacionalsocialista, si es que se le puede llamar así, no contiene más que desprecio por la raza judía. ¿Por qué lo ve usted hoy por vez primera? ¿Por qué no hace dos años?” (p. 193). Es muy poco probable que Zweig encontrase la respuesta a una cuestión que, como tantas otras que surgen al leer estos artículos de Roth, no podrá ser ya jamás resuelta, por mucho que a todos nos atormenten.

Debemos precisar que, dentro del grupo de los escritores alemanes o austriacos exiliados, Joseph Roth ocupa un lugar particular. Acostumbrado, a causa de su labor como corresponsal en el extranjero, a vagar, de hotel en hotel, sin residencia permanente, Roth no sentía (o padecía) el desarraigo propio de los exiliados con la misma intensidad con la que lo hacían Thomas Mann o Stefan Zweig. Por otra parte no se mostró nunca dispuesto a formar un frente común con el resto de los autores exiliados: vertía duras críticas en contra del nacionalsocialismo, pero era un “lobo solitario”, un soñador, anclado todavía en la utópica posibilidad de recobrar el esplendor del imperio austro-húngaro. Por otra parte, gracias a su larga experiencia como periodista, conocía en París, entonces el centro de la prensa del exilio alemán con publicaciones como “*Pariser Tageszeitung*” o “*Das Neue Tagebuch*”, a los directores de los más importantes periódicos, lo que permitía que, a diferencia de otros escritores exiliados, pudiese publicar con relativa facilidad.

A lo largo de los más de treinta artículos escogidos para esta edición de El Acantilado, Joseph Roth disecciona, haciendo gala de una capacidad crítica y una clarividencia extraordinarias, la sociedad alemana desde la llegada al poder del nacionalsocialismo: ridiculiza las bases y los mitos sobre los que se erige una política demente e irracional, acusa a los supuestos depositarios de la legalidad, expresa su indignación por la apatía de Europa y del mundo ante los crímenes cometidos en nombre de la civilización, llora con rabia la adhesión de Austria, a la que hasta entonces había considerado su patria, al brutal imperio “prusiano”; desea enmudecer ante lo que considera “inexpresable” (p. 141), pero continúa su lucha con la palabra, línea tras línea, artículo tras artículo, porque, como él mismo manifiesta, su patria –como

la de los otros escritores exiliados, “desterrados”– se encuentra “en la lengua en la que escribe” (p.145). Y, sobre todo, realiza una reflexión profunda y reveladora sobre los inicios de una dictadura, de una forma de gobierno y estado, de una sociedad que posibilitaron la mayor atrocidad cometida jamás por la humanidad.

El valor de estos artículos no reside tan sólo en la precisión y elegancia de la escritura de Joseph Roth o en su siempre interesante contenido; al lector actual, acostumbrado a medios politizados que informan obedeciendo a “la voz de su amo”, le resultará llamativo observar la libertad y la severidad con la que Roth (y, evidentemente, también sus contemporáneos) plasmaban sus ideas en un medio público.

Asimismo, resulta nuevamente necesario alabar la correctísima traducción de Berta Vias Mahou, que posibilita que el lector español se empape ya sea de la indignación, ya de la resignación de un hombre desolado ante el cariz que tomaban los acontecimientos en su entorno, en su Europa. Tras leer estos artículos uno no puede más que agradecer que la muerte de Joseph Roth sucediera antes de que esa Europa padeciese de la forma y con la intensidad con la que lo hizo bajo la “bota de Prusia” que él tanto temía.

Lorena SILOS

ZWEIG, Stefan: *Ardiente secreto*. Traducción de Berta Vias Mahou. El Acantilado: Barcelona 2004. 121 pp.

ZWEIG, Stefan: *El amor de Erika Ewald*. Traducción de Roberto Bravo de la Varga. El Acantilado: Barcelona 2004. 107 pp.

Estas dos obras nos acercan indudablemente a la nostalgia europea de una determinada época. Tanto en *Ardiente secreto* como en *El amor de Erica Ewald*, Zweig reconstruye el itinerario psicológico de dos personajes a los que les unirá el amor y la *Gefühlslerfahrung* hacia sus dos seres más queridos.

Brennendes Geheimnis, título original de la novela de Zweig que, a su vez, da título a uno de los quince textos breves que recogen la obra, es una historia escrita entre los años 1910 y 1911. Aquí, una vez más, Zweig nos acerca a las pulsiones turbias de la mente humana y a la influencia del psicoanálisis de Freud. Indudablemente, en esta novela corta también reconocemos la herencia social y psicológica que conformaba el fin de siglo centroeuropeo, sobre todo en los matices característicos del ascenso social de una burguesía que marcó la cultura y las formas de vida. Aquí, también, se aprecia una considerable influencia de Rilke y de Schnitzler, pues al igual que éste, Zweig, no reproduce el lenguaje o monólogo interior de sus personajes, sino que reproduce el lenguaje que aflora a través de los traumas del subconsciente para plasmar así el complejo entramado de conflictos del ser humano. Y, al igual que Freud, el autor es capaz de sumergir a sus personajes hasta las profundidades de la psique humana.

En *Ardiente secreto* Zweig relata las desventuras y los miedos de Edgar, un niño de doce años enfermizo y sensible que viaja a Semmering con su madre para recuperarse. El niño se encuentra entre el umbral que separa la niñez de la adolescencia y tiene que enfrentarse al incomprensible mundo de los adultos. Los tres protagonistas principales, Edgar, la madre y el barón, pondrán en escena toda una serie de sentimientos, conscientes o inconscientes, que chocan y estallan entre el deseo y la neurosis, entretejiendo así un escenario realista hasta en los mínimos detalles.

El relato pone de manifiesto los sentimientos de la madre tan fielmente recogidos y escritos con excepcional brevedad:

[...] la vida, a la que hace tiempo parece que se le han dado todas las repuestas, se convierte una vez más en pregunta, por última vez tiembla la mágica aguja del deseo, oscilando entre la esperanza de una experiencia erótica y la resignación definitiva. Una mujer tiene entonces que decidir entre vivir su propio destino o el de sus hijos, entre comportarse como una mujer o como una madre.

El relato prosigue con el choque de sentimientos del niño-adolescente y su definitivo adiós a la infancia, el desgarró y la desilusión que le produce el morbo latente del adulterio. El tema, aun siendo complejo para una mente infantil, aumenta considerablemente si la mujer es su propia madre.

Stefan Zweig (1881-1942) es, sin duda, uno de estos escritores de la gran constelación centroeuropea del siglo XX que conforman autores como Thomas Mann, Musil, Roth y Kafka entre otros. La lucha del ser humano bajo el dominio de las pasiones, caracteriza a este autor de atemporal, ubicando a sus personajes en cualquier época y lugar. Zweig, considerado el último humanista de la vieja Europa, encarna la élite de los intelectuales idealistas, progresistas y pacifistas que contribuyeron a denunciar la insensatez de la Gran Guerra.

Después de la excelente traducción de *Ardiente secreto* de Stefan Zweig por Berta Vias Mahou, tenemos que agradecer nuevamente a la editorial Acantilado, la labor efectuada en relación a las publicaciones en español de obras de la literatura alemana. A esto hay que añadir la novela corta del mismo autor titulada *El amor de Erika Ewald*, cuya traducción ha llevado a cabo Roberto Bravo de la Varga.

El amor de Erika Ewald se publicó por primera vez en 1904 en la editorial Egon Fleischel & Co. de Berlín. Posteriormente se volvía a publicar en 1927 dentro del volumen *Verwirrung der Gefühle*, editado por la editorial Insel de Leipzig. Los temas tratados por Zweig tanto en *Brennendes Geheimnis* como en *Amok. Novelle einer Leidenschaft* (1922) y *Verwirrung der Gefühle* (1927) tienen como *leitmotiv* no sólo el reflejo de una determinada época histórica de cambios en la Europa de entreguerras, sino también los aspectos más íntimos y vulnerables del ser humano. Como telón de fondo se identifica en las tres obras una influencia considerable del psicoanálisis de Freud, sobre todo en lo que respecta a los mecanismos mentales de la represión y la resistencia.

La esencia de la novela queda explícitamente reflejada en la introducción de Barbery d'Aureville en la primera página: «Las mujeres están hechas para soportar el sufrimiento». Esta frase lapidaria es de alguna forma la trama argumental de la

novela. Erika Ewald es una muchacha vienesa soñadora, con alma de artista, pero que lleva una vida rutinaria. El amor entra en su vida y despierta en ella una gran pasión por un joven virtuoso del violín, con quien comparte el fervor por la música; pero el amor es frágil y de la misma manera que llega a su pálida e indiferente existencia juvenil, de esa misma forma termina por marcharse de repente.

El personaje de Erika Ewald, nos introduce en la Viena decadente, en la época de la Austria habsbúrgica, cuya denominación historiográfica es *Kakanien*, el espacio de la Monarquía Danubiana, de la *Mitteleuropa* por excelencia, de la que Stefan Zweig será uno de los testigos más directos. Indudablemente, Zweig incide nuevamente en esta novela corta, en la que los tabúes sociales eran el testimonio de una época. La protagonista de la novela, Erika, procura no sucumbir ante los valores ficticios de una sociedad en decadencia, pues el desengaño la empuja a reflexionar sobre su vida, en la cual se refleja la grandeza de sus contracciones, debilidades y sentimientos:

[...] la capacidad de dar amor que una vez había agitado su ser con calientes convulsiones se volvió hacia los niños a los que enseñaba música y a los que hablaba del destino y sus engaños, como de una persona de la que uno ha de guardarse. Y así fueron pasando sus meses, día a día.

En definitiva, Zweig pertenece a la generación de escritores cosmopolitas y polifacéticos más relevantes del siglo pasado. Como novelista nos desvela el carácter del ser humano con todas sus contradicciones y nos transmite a la vez un fiel reflejo de la Viena decadente. Es también un escritor de grandes biografías basadas en la más rigurosa investigación, que nos transmiten acontecimientos históricos de gran relevancia, como aquellas dedicadas a Erasmo de Rotterdam o María Estuardo. Como ensayista, Zweig analiza temas culturales, políticos y sociológicos indispensables para cualquiera que quiera entender mejor el esplendor y la agonía de la Europa de entreguerras.

Isabel SERRA

Nuevas ediciones

GOLTSCHNIGG, Dietmar (ed.): *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar. Band I: 1875-1945. Band II: 1945-1980. Band III: 1980-2002*. Erich Schmidt Verlag: Berlin 2001. Vol. I, 616 pp.; vol. II, 2002, 648 pp.; vol. III, 2004, 768 pp.

Como luego ocurriera con Rimbaud allende el Rhin, el meteórico Georg Büchner produjo una obra de dimensiones más bien modestas pero que se ha mostrado capaz de generar tenazmente un impacto sostenido, un impacto que, a diferencia del suscitado por el poeta maldito, en el caso del polémico autor alemán siempre ha trascendido el ámbito meramente estético para adentrarse de lleno en el terreno político. He aquí, en esta selección en tres volúmenes de Dietmar Goltschnigg, una especie de sumario de lujo de esa incesante *Wirkungsgeschichte*, una –en las propias palabras de la casa editora– “documentación abarcadora de su recepción literaria y política en la era moderna” (a lo que debemos agregar, no sin fastidio: no tan abarcadora, pues se atiene al ámbito germanohablante). Y es que la historia de cómo se leyó a Büchner es también una forma posible de esbozar, *grosso modo*, una historia intelectual de la cultura germánica, una en la que los debates artísticos y las oscilaciones políticas desfilan sin solución de continuidad y, girando en torno a un escritor genial (devenido por momentos hasta casi un mero pretexto), van trazando el perfil contradictorio y problemático de una nación sumida siempre en tensiones, a menudo catastróficas.

Los tres tomos se alinean en una estricta segmentación cronológica: el primero cubre el período de 1875 a 1945, el segundo abarca desde ese año clave hasta 1980, y el tercero llega prácticamente hasta nuestros días. Esta periodización, que saltea las décadas inmediatamente posteriores a la muerte del poeta (1837) y hace un claro hincapié, en cambio, en los últimos años del siglo XX, trasluce el marcado interés que este monumental emprendimiento editorial tiene en la actualidad más inmediata. ¿Por qué *die Moderne* que menta el título –que aquí vale más por “nuestros contemporáneos” que por la abstracta modernidad a secas– comienza en 1875? Se trata de una decisión más bien arbitraria, saludable sin duda a los fines del recorte. Salvo en sus comentarios preliminares, el compilador omite la temprana recepción de la obra büchneriana –que ciertamente es escasa, pero fundacional– hasta la época de Bismarck, y comienza la serie por el “redescubrimiento” del autor de *Woyzeck* a manos de los “naturalistas”; considera, así, que la verdadera repercusión de Büchner se inicia precisamente con Karl Emil Franzos (el responsable de la primera edición crítica de la obra completa), y no con Gutzkow, Herwegh, y la “Joven Alemania”. A partir de entonces, apenas se le pueden reprochar omisiones de valía: la exhaustividad en cuanto a los autores que se expresan sobre el poeta y su obra es sencillamente abrumadora, y el único principio de restricción, al parecer, es que éstos hayan escrito en lengua alemana durante el período abordado. Dicha exhaustividad, lamentablemente, va en desmedro de la integridad de algunos de los textos compilados, pues el editor ha preferido discriminar lo menos posible el nutrido elenco de

autores, sacrificando las más de las veces fragmentos de sus artículos; así, no es infrecuente encontrarse con mutilaciones que frustran un poco la lectura y hasta pueden llegar a decepcionar expectativas formadas. Como norma básica, rara vez se repite aquí un autor (como sí sucede con Lukács), y sólo se hacen paradas *in extenso* en el caso de referencias insoslayables: Hans Mayer, verbigracia. La última sección del segundo tomo y todo el tercer volumen alcanzan, como ya quedó dicho, hasta nuestros días, e incluyen los aportes de las plumas más variadas y destacadas de los últimos decenios: Heinrich Böll, Ernst Jünger, Thomas Bernhard, Christa Wolf, Rolf Hochhuth, Heiner Müller. Predeciblemente, varias contribuciones no son sino el discurso con ocasión del *Büchnerpreis*, o bien alocuciones en aniversarios; más de una vez sospechamos que la relación entre el autor homenajeado y Büchner es demasiado distante como para que un premio la justifique. Aun así, para el lector de habla hispana, sobre todo, algunas de las voces convocadas han de resultar bastante ignotas y aparecen, entonces, como una potencial revelación.

Hay que decir que es una verdadera pena que esta colosal recopilación no condescienda a echar mayor luz sobre la concepción oficial que se tuvo de Büchner en el régimen hitleriano, ilustrándola con un número más significativo de autores y de documentos alineados —explícita o implícitamente— con el nazismo. En tanto aquí se omite el tratamiento de la producción büchneriana bajo el control del Canciller Metternich, hubiera sido interesante —y también coherente con la amplitud de la que se hace gala— exponer a fondo el abordaje ideológico que se hizo de obras tales como el panfleto *El mensajero rural de Hesse* y la tragedia *La muerte de Danton* bajo el patrocinio de la cúpula nazi. D. Goltschnigg está sobradamente autorizado a cubrir a fondo también ese período, pues es autor de un trabajo específico sobre la recepción de Büchner durante esos años oscuros (*Büchner im "Dritten Reich"*, 1990), por lo que no se sabe a quién atribuirle esta significativa negligencia editorial. A este amplísimo catálogo le faltan, precisamente, aquellas manifestaciones que lo hubieran hecho realmente completo (más allá del fetiche de una plenitud imposible en términos concretos): las manifestaciones de personal oprobio y de censura oficial ante el “contrabando de ideas” büchneriano, emitidas en un registro mayormente de índole política. Los aportes filonazis aquí exhibidos son escasos y más bien oblicuos, en tanto se orientan a mostrar vagamente a Büchner como un “genuino alemán” o tenuemente como un “predecesor del Nacionalsocialismo”. Donde debía hacerse más luz, una vez más se ha preferido el silencio.

La edición, realmente de lujo, es cuidadísima tanto desde el punto de vista de la presentación como del de la funcionalidad (detalle que el mundo académico sabrá apreciar). Los tres gruesos volúmenes, de formato grande y tapa dura, poseen sus respectivos y extensos estudios previos (que de hecho son mucho más que meras introducciones), y están organizados en bloques cronológicos que facilitan el seguimiento. Contienen todos los índices, apéndices y notas que cabría esperar en un trabajo científico de este nivel, y son, además de una obvia herramienta de consulta para eruditos y estudiantes, todo un homenaje para el precoz y malogrado dramaturgo. El hecho de que cada tomo cueste alrededor de ochenta euros desdibuja este homenaje, o al menos lo dificulta, y obliga a pensar que se trata de un proyecto filológico más pensado para las bibliotecas institucionales que para la adquisición privada.

Marcelo G. BURELLO

Obras de consulta

Wörterbuch Deutsch als Fremdsprache. Duden-Hueber: Mannheim 2003. 749 pp.

La redacción de la editorial Hueber, célebre por sus múltiples libros de texto para aprender alemán, y la redacción de Duden en Mannheim, responsable de buena parte de la labor lexicográfica en el país germano, se han unido en la elaboración de este nuevo diccionario, que viene a cubrir una laguna existente en el ámbito de los diccionarios dirigidos a la enseñanza del alemán como lengua extranjera. Se trata de un diccionario semasiológico y monolingüe, orientado a los niveles elemental y medio.

Es muy bienvenida la aparición de este diccionario, debido a que no existen demasiados materiales lexicográficos dirigidos a los primeros niveles en la enseñanza del alemán y, menos aún, que sean monolingües. En los primeros años de la clase de alemán suele ser más usual utilizar un diccionario bilingüe. No hace falta resaltar las ventajas subsiguientes a la utilización de un diccionario monolingüe desde los primeros estadios de aprendizaje: por un lado, se facilita la tan buscada inmersión en la lengua que se aprende; por otro, este diccionario puede ayudar a ampliar vocabulario, además de reforzar las estrategias de producción. Las estrategias de comprensión, si bien se estimulan con el uso de un diccionario bilingüe, también se consolidan con uno monolingüe, ya que el estudiante debe esforzarse por pensar en la lengua extranjera para encontrar una equivalencia en su lengua materna, hecho que le viene dado de modo gratuito con el uso de un diccionario bilingüe.

El diccionario presenta un léxico adecuado a las necesidades del aprendizaje del alemán como lengua extranjera en los primeros niveles. Contiene 11.200 entradas, de ellas todo el vocabulario necesario para el *Zertifikat Deutsch*, así como las formas más usuales que se emplean en el lenguaje actual. Entre las ventajas de la aparición de un diccionario de este tipo destaca la existencia de un léxico limitado para presentar las definiciones; en este sentido, se utiliza un vocabulario adaptado a los niveles elemental y medio. Las definiciones en sí presentan una estructura sencilla. El diccionario tiene la particularidad de que, para elaborar las definiciones, se han empleado sólo las palabras que funcionan como entradas en el diccionario. De esa manera, se facilita al estudiante las labores de comprensión en la utilización de un diccionario monolingüe en estos primeros años del aprendizaje.

En la macroestructura del diccionario, es decir, en la introducción que hay antes del cuerpo de entradas, los autores presentan múltiples informaciones acerca de la lengua alemana, así como de la cultura, tanto de Alemania, como de Austria y Suiza. Se echa de menos alguna explicación acerca de los cambios de la reforma ortográfica aunque, ciertamente, ésta aparece representada de un modo claro en las explicaciones de la Ortografía y a lo largo de todo el diccionario. Un aspecto muy didáctico, a la vez que útil para el estudiante, es el hecho de que las tablas gramaticales estén realizadas con ejemplos en contexto. La presentación del acusativo con una

frase como “ich sehe den Jungen - die Frau - das Kind” puede resultar un instrumento de ayuda para el estudiante, quien, además de aprender la forma, debe interiorizar también su uso.

Todas las entradas están provistas de la transcripción fonética; esto constituye una diferencia esencial en el concepto de diccionario orientado al aprendizaje del alemán como lengua extranjera, ya que los diccionarios convencionales sólo ofrecían la transcripción fonética en el caso de préstamos y extranjerismos, donde no se aplicaban las reglas de pronunciación de las palabras alemanas. No es necesario destacar la gran ayuda que esto puede suponer para un aprendiz principiante. En cuanto a las indicaciones ortográficas, a saber, la separación de sílabas, éstas están representadas mediante barras en el mismo lema de cada entrada. No aparecen indicaciones sobre la etimología, aunque esto tampoco es necesario en un diccionario dirigido al aprendizaje en los primeros niveles.

En cuanto a las indicaciones gramaticales, cada entrada incluye información sobre la valencia y la rección. Los sustantivos se presentan con el género morfológico indicado por el artículo determinado, así como con el genitivo y el plural correspondiente. Esto le supone al estudiante una gran comodidad, al no tener que buscar la flexión del sustantivo en otros apéndices gramaticales al principio o al final del diccionario. Los verbos se presentan con sus formas en pretérito y participio perfecto, lo que también conlleva una innovación en cuanto a la lematización de los verbos regulares e irregulares en otras obras lexicográficas. Además, en cada verbo se informa sobre su transitividad o intransitividad, sobre el auxiliar con el que forma el perfecto y sobre los actantes que puede necesitar. Los adjetivos aparecen flexionados en comparativo y superlativo, lo cual puede suponer una inestimable ayuda en ciertos casos de duda. Tanto los sustantivos, como los verbos y adjetivos presentan, además de una definición metalingüística del lema, varios ejemplos en contextos determinados, con los que se puede comprender el uso real de una palabra en la frase, es decir, su declinación, su conjugación, etc. Esto es lo novedoso de este diccionario: incluye las características propias de un *Bedeutungswörterbuch*, un diccionario de definiciones y, a la vez, contiene todos los ingredientes de un diccionario de uso (aplicación de la gramática en ejemplos). Con esto se cumplen dos funciones muy importantes: por una parte, conocer el significado de las palabras, que es para lo que tradicionalmente están concebidos los diccionarios, y, por otra, el hecho de saber usarlas en un contexto concreto. Por ello este diccionario resulta muy válido para fomentar las estrategias productivas.

También aparecen codificadas otras clases de palabras como los adverbios, las partículas modales o las interjecciones.

En este sentido, también es de destacar la inclusión como entradas de otros elementos morfológicos tales como prefijos, *Zusätze* de verbos separables, así como los sufijos. La lematización de este tipo de términos resulta muy positiva, ya que pone en contacto al estudiante con la formación de palabras, fenómeno muy productivo y peculiar de la lengua alemana.

En cuanto a la estructura paradigmática, el diccionario incluye sinónimos en cada entrada. Éstos pueden servir tanto para conocer el significado del lema en sí,

como para ampliar vocabulario. También pueden aparecer, en algunos casos, antónimos así como compuestos a partir de la palabra base.

Entre los diversos tipos de informaciones que presenta una entrada, se pueden destacar los siguientes: en las indicaciones gramaticales resalta la denominación de cada clase de palabra: "Präp., Adj., Adv., Zus." Las indicaciones diatópicas o geográficas se refieren al alemán de Suiza, de Austria o a las variedades del sur de Alemania. Asimismo, aparecen indicaciones diastráticas y diafásicas que representan la diferenciación de la lengua por estratos sociales: el lenguaje juvenil, las jergas (*Jugendsprache*, *Jargon*); dentro de esta clase de indicaciones también se incluyen los niveles lingüísticos que diferencian la lengua culta (*geh.*) de la coloquial (*umg.*) o de la familiar (*fam.*), así como las diversas connotaciones: *scherzhaft*, *emotional*... La información diatécnica, que corresponde a las lenguas específicas de una materia determinada, queda igualmente expresada mediante abreviaturas fáciles de entender: *EDV*, *Med.* *Rechtspr.*, *Wirt.*, entre otras.

Como dicta la norma lexicográfica, este diccionario utiliza dos entradas para diferenciar los homónimos (*der Kiefer*, *die Kiefer*), mientras que las palabras polisémicas se incluyen en una sola entrada (*der Hahn*, *das Schloss*).

El diccionario presenta, además, información sobre los casos gramaticales que entrañan una dificultad especial, así como sobre diversos aspectos de la cultura. Tanto éstos como aquéllos están distribuidos en cuadros sombreados entre las entradas del diccionario. En el cuerpo de entradas no se incluyen nombres propios, aunque sí los topónimos que sirven para elaborar algunas definiciones o que se emplean en los cuadros de cultura, como *Deutschland*, *die Schweiz*, *Österreich*. No obstante, los países aparecen en su totalidad en la parte introductoria, junto con los gentilicios y los adjetivos a los que dan lugar.

En cuanto a aspectos puramente formales, hay que decir que la intercalación de colores, así como de tipos de letra y las ilustraciones posibilitan una lectura agradable de la obra lexicográfica. La parte final del diccionario presenta algunos ejemplos y consejos para utilizar el diccionario e incluso para aprender vocabulario. De esta manera se muestra cómo puede ser utilizado el diccionario de modo autodidacta para el aprendizaje de la lengua.

La concepción de la enseñanza del alemán como lengua extranjera está presente en la publicación de obras lexicográficas en los últimos años; este modelo intenta compilar el mayor número posible de informaciones útiles para un alumno, en este caso, en sus primeras etapas de aprendizaje. Resulta pues muy positiva la elaboración de este tipo de obras lexicográficas, que presentan un valor didáctico innegable, no sólo para el alumno, sino también para el profesor.

Paloma SÁNCHEZ