

BREUER, Ulrich/SANDBERG, Beatrice (eds.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band I: Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. iudicium: Múnich 2006. 368 pp.

Desde la década de los años sesenta, la literatura en lengua alemana ha sido escenario de una continua metamorfosis en los textos autobiográficos que ha obligado a cuestionar las definiciones que, hasta muy recientemente, habían determinado el estudio de este género literario<sup>1</sup>. Los escritos autobiográficos, lejos de ser la plataforma empleada tradicionalmente para la representación de un individuo que, hacia el final de su vida, recuperaba los hechos y recuerdos que, a su entender, habían determinado su personalidad y existencia, constituyen en la literatura contemporánea el vehículo para presentar a un sujeto que, convertido en una entidad discursiva, se construye a través del proceso de su narración<sup>2</sup>. La evolución experimentada por estos textos, paralela a la dirección tomada por diferentes corrientes del pensamiento occidental con respecto a conceptos como identidad o subjetividad, hacía necesario actualizar el debate en torno al género e impulsar nuevas líneas de investigación en el campo del estudio de la autobiografía. Con este objetivo, investigadores de diversas universidades escandinavas y finlandesas promovieron en 2004 un proyecto de investigación conjunto, cuyas conclusiones y resultados fueron presentados en dos conferencias –celebradas en Oslo y Helsinki en octubre de 2004 y mayo de 2005, respectivamente– y ven ahora la luz gracias a la publicación del presente volumen: un excelente estudio monográfico que resultará, sin duda, indispensable para cualquier persona interesada en el estado actual de la investigación en el marco de la escritura autobiográfica.

En los artículos que componen esta publicación –editada por Ulrich Breuer y Beatrice Sandberg–, los autores realizan un exhaustivo análisis de los temas que mayor repercusión han tenido en el ámbito de los estudios autobiográficos a lo largo de los últimos años, ilustrando sus tesis y teorías con ejemplos pertenecientes a la literatura en lengua alemana de las últimas décadas. Este primer volumen está divi-

---

<sup>1</sup> Entre otras, las establecidas por Georg Misch, quien consideraba este género «die Beschreibung (*graphia*) des Lebens (*bio*) eines Einzelnen durch diesen selbst (*auto*)» o Philippe Lejeune, cuyo «pacto autobiográfico», supone, indudablemente, uno de los principales pilares de la teoría autobiográfica del siglo XX. Lejeune, Philipp, «Der autobiographische Pakt» y Misch, Georg, «Begriff und Ursprung der Autobiographie», en: Niggel, Günter, *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, pp. 13-51 y pp. 33-54, respectivamente.

<sup>2</sup> Como expresa Wolf Wucherpfennig en el artículo contenido en el volumen que aquí se reseña: «Ich habe beim Niederschreiben dieser Erinnerungen eine merkwürdige Erfahrung gemacht: Es schrieb mich mehr, als dass ich selber schrieb». Wucherpfennig, Wolf, «Autobiographie und Identitätsarbeit. Ein Werkstattbericht» (p. 175).

dido en dos secciones: la primera parte aborda el problemático concepto de identidad y su construcción literaria, mientras que los artículos que componen la segunda parte exploran desde diferentes perspectivas la siempre imprecisa frontera entre ficción y realidad. Un segundo volumen de próxima publicación examinará la representación literaria del proceso del recuerdo, analizando la falibilidad del mismo y profundizando en el debate sobre el recuerdo individual y la memoria colectiva, si bien algunas de las contribuciones de este primer tomo introducen ya ideas en este sentido, como la cuestión de la autenticidad en los escritos autobiográficos.

Es conocida la extensa tradición que el género autobiográfico ha tenido desde su origen en los países de lengua alemana, en donde los estudios literarios se han hecho, a su vez, eco de este fenómeno con importantísimas aportaciones que han enriquecido enormemente la investigación en este ámbito. En las últimas décadas la presencia de escritos autobiográficos en el mercado editorial alemán, lejos de perder importancia, no ha dejado de aumentar, pues, como resulta evidente en las páginas de la presente obra, autores de todas las generaciones –desde Heinrich Böll hasta Judith Herrmann– han elegido este género como plataforma para sus relatos. En sus brillantes exposiciones, Ulrich Breuer y Wolf Wuchterpfennig revelan que, muy probablemente, la predilección de los literatos alemanes, austriacos o suizos por este tipo de escritos pueda explicarse partiendo de la necesidad del individuo de confrontar su pasado, tanto personal como colectivo, tras las cesuras presentes en la historia de estos países. A la brecha abierta tras el final de la guerra en 1945, siguieron los acontecimientos que, en mayo de 1968, provocaron en el mundo occidental un cataclismo social y un enfrentamiento intergeneracional sin parangón hasta hoy. En el caso particular de Alemania, resulta imprescindible mencionar asimismo la caída del Muro en 1989, un momento histórico que promovió la redefinición de estereotipos obsoletos y conceptos fosilizados, como establece Birger Solheim en el análisis de *Austerlitz* (W. G. Sebald, 2001) y *Aus der Geschichte der Trennungen* (Jürgen Becker, 1999) incluido en el volumen. El lector podrá encontrar asimismo valiosas y novedosas lecturas de textos que pretenden aproximarse y comprender el papel del individuo durante la dictadura nacionalsocialista, entre las que es preciso destacar el interesante artículo de Renata Pietrzycka-Isid sobre la recepción obtenida por la obra *Der Vorleser* (Bernhard Schlink, 1995) o la discusión de Benedikt Faber en torno a las figuras de Oskar Rosenfeld, Victor Klemperer y Jan Philipp Reemtsma.

Como demuestran los diferentes artículos, el género autobiográfico se presenta como una excelente plataforma para la dialéctica histórica, un medio para re-visitar el pasado colectivo o individual e interpretar la posición del sujeto frente a su entorno. Este diálogo con el pasado histórico constituye una estrategia empleada con frecuencia en el contexto de los escritos autobiográficos, a la que habría que sumar otras técnicas que se examinan con detenimiento en este volumen y que, en los últimos años, han sido utilizadas repetidamente con el objetivo de construir y definir el sujeto autobiográfico. Así, resulta muy revelador el artículo de Beatrice Sandberg, en el que la autora examina el diálogo intergeneracional entre padre e hijo que tiene lugar en obras de autores suizos publicadas en los últimos años, en las que, lejos de encontrar el amargo enjuiciamiento a la generación anterior, tan extendido en los años sesenta en Alemania y Austria, los autores se embarcan –en muchos casos con refinada ironía– en la liberación literaria de la dominante figura paterna. Igualmente,

el descubrimiento de otra cultura o nuevas formas de vida, que cuestionan o amenazan una identidad que se percibía como inalterable o única, supone un conducto para la (re-)construcción de la conciencia individual. La obra de Heinrich Böll, Feridun Zaimoglu o Emine Sevgi Özdamar es analizada desde esta perspectiva en las contribuciones de Thorsten M. Pöplow, Mirjam Gebauer y Martina Wagner-Egelhaaf, respectivamente. Precisamente el análisis que Wagner-Egelhaaf realiza de la obra de la escritora turco-alemana a la luz de las tesis del postmodernismo concluye el volumen. La autora realiza una interesantísima reflexión sobre la calidad eminentemente literaria de la autobiografía, género que en muchas ocasiones ha sido secuestrado, como mero documento testimonial, por los estudios de historiografía, subrayando la calidad simbólica de la verdad autobiográfica frente a la representación teóricamente objetiva de los hechos históricos y valorando, asimismo, la importancia del concepto de *autofiction* y la posición del lector, renovada por el postmodernismo, en el marco del texto autobiográfico.

En suma, el volumen ofrece una panorámica excelente de la situación actual de la teoría y los escritos autobiográficos, a la vez que pone de manifiesto la significativa presencia y actualidad del género en las letras y los estudios literarios en lengua alemana, siendo inevitable advertir entre sus páginas el gran número de artículos dedicados a obras de muy reciente publicación. Se trata, pues, de una obra de referencia de valor inestimable, cuyos artículos, de enorme calidad e interés, son, indudablemente, el resultado de un largo y riguroso proceso de investigación.

Lorena SILOS

CORNEJO, Renata: *Das Dilemma des weiblichen Ich. Untersuchungen zur Prosa der 1980er Jahre von Elfriede Jelinek, Anna Mitgutsch und Elisabeth Reichart*. Praesens Verlag: Viena 2006. 245 pp.

El estudio de Renata Cornejo *Das Dilemma des weiblichen Ich* tiene como objetivo analizar parte de la producción literaria de Elisabeth Reichart, Anna Mitgutsch y Elfriede Jelinek desde la perspectiva teórica que ofrece la escuela postestructuralista francesa de signo feminista, en concreto, desde las reflexiones de Luce Irigaray, Hélène Cixous y Julia Kristeva sobre el concepto de subjetividad. El trabajo va dirigido a especialistas en literatura alemana en general y a interesados/as en la producción escrita por mujeres en particular. Asimismo, la obra es de utilidad para los/as que buscan una forma de acercamiento a los textos de las escritoras desde una perspectiva teórica de género, dado que es un claro exponente de la dificultad que entraña la selección de una propuesta interpretativa viable.

Estructuralmente la obra se divide en nueve capítulos. En el primero, se especifican a modo introductorio el procedimiento metodológico y los objetivos del trabajo. En el segundo se intenta limitar el concepto «weibliches Ich», para lo cual la autora remite a las tesis del feminismo postestructuralista francés, partiendo concretamente de la idea de que lo femenino queda confinado en los límites del subconsciente, reprimido socialmente desde el principio y siempre repetido en lo psíquico. A continuación, la autora lleva a cabo un recorrido a lo largo de la biografía personal e intelectual de las escritoras elegidas haciendo hincapié en su grado de compromiso con el feminismo político. Asimismo incluye aquí un apartado sobre la recepción por parte de las escritoras de la obra de Ingeborg Bachmann, la cual considera paradigmática a la hora de reproducir un yo femenino disociado. En los capítulos cuarto, quinto y sexto, Renata Cornejo lleva a cabo un estudio de las obras *Februarschatten* y *Komm über den See* de Elisabeth Reichart, *Das andere Gesicht* y *Die Züchtigung* de Anna Mitgutsch y *Die Klavierspielerin* de Elfriede Jelinek.

El estudio, tal como se ha mencionado, es, a nuestro parecer, un intento honesto de interpretación textual a partir de las reflexiones teóricas del postestructuralismo francés, que, no obstante, no logra un mayor lucimiento dadas las limitaciones que le impone la teoría sobre la que se sustenta. El análisis es pormenorizado, claro y coherente aunque la poca generosidad de las herramientas de las que dispone para enfrentarse al texto, lo hagan en ocasiones poco original. De este modo, el comentario de las obras se hilvana sobre las sugerencias metodológicas diseminadas en los ensayos de las teóricas francesas. Ideas como la indecibilidad del sujeto femenino, su invisibilidad pública, su disociación individual o las imágenes especulares en las que el yo femenino reconoce su enajenación se reiteran, sin apenas mencionar un aspecto central en torno al cual discurren las últimas teorías sobre la identidad: la idea de su carácter performativo y construido. En nuestra opinión resulta insuficiente abordar la cuestión de la identidad sin tener en cuenta los últimos debates generados sobre el tema. De este modo y en este caso concreto, la consideración de la teoría butleriana de la sujeción podría haber abierto nuevos planteamientos de análisis textual, el cual se hilvana aquí sobre las siempre envolventes argumentaciones de la teoría francesa, en especial sobre algunas ideas de Cixous e Irigaray. En consecuencia y a nuestro modo de ver, el estudio es un claro ejemplo de la necesidad de

disponer de instrumentos sólidos desde el punto de vista metodológico para el análisis de los textos escritos por mujeres y de la dificultad que entraña encontrar una propuesta metodológica generosa a la hora de la praxis interpretativa.

Dolors SABATÉ

HERNÁNDEZ, Isabel/MARTI-PEÑA, Ofelia (Hrsg.): *Eine Insel im vereinten Europa? Situation und Perspektiven der Literatur der deutschen Schweiz*. Weidler: Berlin 2006. 200 S.

Die Frage, wie viele deutsche Literaturen es gibt, ist so alt noch nicht. Das 19. Jahrhundert hat sich trotz des vorherrschenden Nationalgedankens um diese Frage wenig gekümmert, und das 18. fasste weniger das Problem der Nationalität als das der Rationalität von Dichtung in den Blick. Gleichwohl macht auch der Titel des hier vorzustellenden Buches deutlich, dass die Frage nach dem Nationalcharakter der Literaturen eher eine gesellschaftliche, ja eine politische als eine literarische ist. Seit dem Zweiten Weltkrieg, der einen Riss durch Europa trieb, Deutschland und Österreich auf die eine Seite, die Schweiz auf eine andere Seite stellte und schließlich auch noch das kommunistische Deutschland der DDR abspaltete, tauchte die Überlegung auf, ob man die sozialistisch-östliche Literatur Deutschlands mit der freiheitlich-westlichen noch in einem Atemzug nennen könne, und zugleich fragte man sich, ob denn die neutral gebliebene Schweiz nicht eine andere literarische Szene präsentiere als das geteilte Deutschland und das plötzlich wieder selbständig gewordene Österreich mit seiner ebenfalls faschistischen Vergangenheit. Was ist das Schweizerische an der Schweizer Dichtung, was das Österreichische an der österreichischen und was dann denn wohl auch noch das Deutsche an der deutschen Literatur? Die Antworten waren und bleiben kontrovers und schwierig, weil man nach den Erfahrungen mit dem Nationalsozialismus einerseits, dem Kommunismus andererseits und mit der Demokratie der in mancher Hinsicht höchst konservativen Schweiz drittens unterschiedliche gesellschaftliche Prinzipien als das dominierende Unterscheidungsmerkmal ansieht.

Das Buch *Eine Insel im vereinten Europa?* gibt sich aber noch aktueller, indem es die europäische Neutralität der Schweiz gegenüber allen seinen in der Europäischen Union tätigen Nachbarstaaten zum Unterschiedskriterium erhebt und untersucht, wie es mit ihren literarischen Eigenheiten steht. Aber gibt es solche Spezifika denn überhaupt, fragt in dem einleitenden Aufsatz Beatrice Sandberg und deckt in ihrem materialreichen Beitrag das Schwanken zwischen einer Betonung des Gemeinsamen aller deutschsprachigen Dichtungen einerseits und den Differenzen angesichts landschaftlicher, gesellschaftlicher, mentaler und politischer Gegensätze auf. Ofelia Martí-Peña plädiert so wenig wie Sandberg mit allem Nachdruck für eine spezifisch schweizerische Literatur, wenn sie in ihrer Abhandlung *Literarischer Journalismus in der deutschsprachigen Schweiz seit den sechziger Jahren* an zahlreichen, auch durchaus prominenten Beispielen zeigt, dass die Schweiz keineswegs eine literarische Insel bildet, sondern sich durchaus auch in gemeineuropäischem Rahmen mit ihren Beiträgen zu allen Formen, Gattungen und Kategorien des literarischen Journalismus sehen lassen kann. Der Aspekt des Europäischen spielt in diesem Buch überhaupt eine gewichtige Rolle, auch beispielsweise bei Francesco Fiorentino, der unter dem paradigmatischen Titel *Wie die deutschsprachige Literatur der Schweiz europäisch wird* das Schweizerische weniger wichtig nimmt als das Europäische. Ähnlich Isabel Hernández, die unter der Frage *Der typische Schweizer?* die europäische Dimension der Werke von Silvio Blatter einer kritischen Durchsicht unterzieht (Untertitel: *Silvio Blatters Werk aus*

„europäischer“ Perspektive gelesen). Und Gonçalo Vilas-Boas zeichnet am Beispiel von Christoph Geiser und Christian Kracht den Weg nach, den die junge Schweizer Literatur auf ihrem Weg von einem kleinen, scheinbar isolierten Raum in die weite Welt zurücklegt (*Von der „Insel“ weg in die Welt. Schweizer Autoren auf der Reise nach Ost und West*). Man sieht, dass das Buch viel stärker das Entgrenzende als das Eingrenzende der Schweizer literarischen Provinz betont, wenn es die Schweizer Literatur der Gegenwart Revue passieren lässt. Gleich drei Mal rückt denn auch das Thema der Migranteliteratur in den Mittelpunkt und damit ein gemein europäischer und weniger ein spezifisch nationaler Sektor der Dichtung: Anne-Marie Gresser handelt von „Verpflanzung“ und Multikulturalität in der heutigen Schweizer Literatur, Juan-Antonio Albaladejo skizziert ebenfalls literarische Multikulturalität, konzentriert sich dann aber auf das Buch eines italienischen Immigranten: *Die Migranteliteratur der Deutschschweiz: Ausdruck einer neuartigen literarischen Realität am Beispiel des Romans „Musica Leggera“ von Franco Supino*. Jeroen Dewulf fragt sogar *Die Schweiz – ein Volk von Migranten?* und stellt *Überlegungen zu einer kreolischen Schweiz* an, was zumindest den Schweizer Leser alarmieren sollte. Denn es geht tatsächlich um die These, dass die Schweiz bereits in grauer Vorzeit durch Immigranten konstituiert wurde, was man beispielsweise Schillers *Wilhelm Tell* zweifellos entnehmen könne. So erscheint der Gedanke am Horizont, dass die Schweizer Literatur als ein eigenwilliges, besonderes Gemisch zu fassen ist und alles konservative Beharren auf alten, nationalen und meistens bloß behaupteten Mythen nichts als Geschichtsfälschung darstellt.

In diesen Kontext passen Abhandlungen, die die neue, junge Generation in den Vordergrund schieben. Dariusz Komorowski stellt dem Schweizer Konservativismus mit seinem starren Patriotismus und seinem von oben verordneten Tell-Mythos die junge Generation gegenüber, die die eng gezogenen Grenzen der schweizerischen Gesellschaft zu sprengen trachtet und neue Freiräume entdeckt: *Der Aufbruch zu freien Räumen. Vom Verhältnis der jungen Schweizer Autoren zur instituierten Vaterlandsvorstellung*. Teresa Martins de Oliveira wendet sich denn auch einer berühmten Schweizer Schriftstellerin zu: *Von den historischen Fakten zur Fiktion. „Tells Tochter. Julie Bondeli und die Zeit der Freiheit“ – der jüngste Roman von Eveline Hasler*. Sie tut es damit Gonçalo Vilas-Boas gleich, aber auch noch zwei anderen Verfassern von Aufsätzen in dem vorliegenden Band. Macolm Pender spricht über *Die literarische Aussage einer Generation: Hohler, Werner, E. Y. Meyer*, und Klaus Pezold hat sich *Die Literatur der deutschen Schweiz am Ende des „kurzen 20. Jahrhunderts“ – ihre veränderte äußere und innere Situation nach 1989/90 in literaturgeschichtlicher Sicht* vorgenommen und sich damit ebenso der literarischen Gegenwart zugewandt.

Das Buch versucht also weniger die schweizerischen Spezifika aufzudecken, als den Zusammenhang zwischen der Schweiz und den anderen, in der Europäischen Union verbundenen Ländern Europas aufzudecken. Und dabei fungiert die Literatur als Spiegel und Indikator für die europäische Dimension schweizerischen Denkens und Schreibens. Nur so ist im übrigen zu erklären, dass das Buch ausgerechnet aus Vorträgen hervorgegangen ist, die im Rahmen eines gleichbetitelt internationalen Seminars an der Universität Complutense

in Madrid und an der Universität Salamanca 2005 gehalten wurden. Es ist die europäische Internationalität, die dergleichen hervorbringt und die sich an jedem Ort Europas etablieren kann. Das spezifisch Helvetische an der schweizerischen Literatur ließe sich ja auch kaum untersuchen, ohne dass man außer dem Deutschen die italienische, die französische und die rätoromanische Literatur der Schweiz miteinander vergliche. Das Gemeineuropäische hingegen, von dem dieses lobenswerte Buch spricht, lässt sich in der Tat an der Literatur der deutschsprachigen Schweiz schon deshalb am eindrucklichsten dokumentieren, weil sie den umfänglichsten Sektor ihres geistigen Profils bildet.

Jürgen H. PETERSEN



LINÉS HELLER, Luis M<sup>a</sup>: *Thomas Mann*. Síntesis: Madrid 2006. 219 pp.

Lo primero que hay que decir de este libro es que se trata de la primera monografía sobre Thomas Mann escrita en España y dirigida a un público hispanohablante. Este público puede acceder a traducciones de conocidos estudios monográficos como los de Klaus Schröter o Hermann Kurzke, o de relatos biográficos del propio escritor y de otros miembros de la familia Mann, pero hasta ahora los únicos estudios de carácter monográfico en lengua española procedían del otro lado del Atlántico. Sin duda esta situación ya implicaba un gran reto para el autor, sobre todo porque este libro aspira a dar una visión completa de Thomas Mann, un escritor conocido, leído y de una talla excepcional. Sin embargo, Luis M<sup>a</sup> Linés contaba para ello con el bagaje de años de estudio y dedicación a Thomas Mann, que habían hecho de él posiblemente el mejor conocedor de la obra manniana en nuestro país, y aunque su temprano fallecimiento haya truncado esa trayectoria científica, este libro es buen testimonio de ese conocimiento y esa dedicación.

Linés nos presenta una visión global de la figura de Thomas Mann con una exposición cronológica de su vida y obra desde tres perspectivas que se mantienen a lo largo de toda la monografía. En lo biográfico, se destacan aquellos aspectos de la vida personal que pueden contribuir a entender la figura del escritor, ya se refieran a la herencia de los padres, las tendencias homoeróticas de Thomas Mann y su búsqueda de equilibrio en el matrimonio, o las relaciones familiares. Desde una perspectiva literaria, que es sin duda la dominante en el libro, se aborda el estudio de la producción literaria completa del escritor, con un análisis más detallado de las obras más relevantes, sobre todo de las grandes novelas desde *Buddenbrooks* al *Doktor Faustus*. Por último, se analizan los fundamentos teóricos del pensamiento del escritor, tomando para ello como base los ensayos y la correspondencia.

La monografía está dividida en trece capítulos de diferente extensión, aunque ninguno sobrepasa las veinte páginas, en los que se sigue la secuencia cronológica, aportando en cada uno de ellos los elementos necesarios para ir comprendiendo la evolución de la obra y el pensamiento de Thomas Mann a lo largo de su vida. Así, tras unos capítulos iniciales sobre los orígenes, la infancia y los comienzos literarios, se estudian detenidamente los fundamentos teóricos de la narrativa manniana, con especial atención a las figuras que en estos primeros años fueron determinantes para el pensamiento y la concepción literaria de Thomas Mann, la tríada Schopenhauer, Nietzsche y Wagner. También en este tercer capítulo se expone la influencia de Goethe y Freud, que después de la I Guerra Mundial se va haciendo más notoria en la adopción de presupuestos más humanistas y sociales, lo que se mantendrá hasta la última fase creativa de Thomas Mann a partir de 1947, en la que dejarán de invocarse dichos presupuestos.

Tanto aquí como en el capítulo siete, en el que se tratan el conservadurismo político anterior a la I Guerra Mundial y las *Consideraciones de un apolítico*, y por lo tanto se vuelve a hablar de cuestiones de pensamiento y fundamentos teóricos, Linés realiza un gran esfuerzo para acercarse al lector de lengua española no familiarizado con claves del pensamiento y la tradición intelectual alemana. El esfuerzo es tanto mayor si se tiene en cuenta que los planteamientos ideológicos de Thomas Mann se basan en una interpretación propia de conceptos claves como cultura, civi-

lización o democracia, así como en una visión personal de la tradición cultural alemana, y que sus reflexiones no siempre tienen la coherencia necesaria. De hecho, como bien señala Linés, las *Consideraciones* son un intento del autor por obtener claridad respecto a su propia posición no sólo ante la guerra, sino en general en el contexto político, social y cultural alemán –y europeo– anterior y posterior al conflicto bélico. Sabido es que tras la conclusión de las *Consideraciones* comienza el lento proceso evolutivo de Thomas Mann hacia planteamientos democráticos y republicanos.

Por lo que se refiere a los análisis literarios, Linés introduce al lector en la problemática de la narrativa de Thomas Mann desde el segundo capítulo, donde presenta las narraciones literarias de primera época, facilitando su comprensión al enlazarlas con el ya comentado capítulo sobre los fundamentos teóricos del escritor. De hecho, esta alternancia en los capítulos del libro entre las tres grandes líneas de la biografía, la creación literaria y el pensamiento de Mann produce un efecto mutuamente esclarecedor, lo que se pone especialmente de manifiesto en toda la fase creativa hasta la I Guerra Mundial –y hasta el capítulo séptimo central–, en la que se insertan obras de la importancia de *Los Buddenbrooks*, *Tonio Kröger* y *La muerte en Venecia*. En los capítulos que se dedican a cada una de las grandes novelas, *La montaña mágica*, *José y sus hermanos* y *Doktor Faustus*, además de *Los Buddenbrooks*, se parte con buen criterio de un acercamiento argumental para entrar después de lleno en aquellos aspectos que, siendo especialmente relevantes en cada una de esas obras, en su conjunto constituyen el universo temático y los elementos configuradores de la narrativa de Thomas Mann. Así, en el análisis de las novelas van apareciendo el tema de la burguesía y los burgueses, la problemática del artista, espacio y tiempo, técnicas narrativas como el leitmotiv, mito, religión y utopía, la teoría del fascismo, la culpa alemana, las diferentes estructuras narrativas, ironía y humor como elementos sustanciales de la narrativa manniana, etc., etc.

En general, Linés da cuenta de las principales líneas interpretativas de cada una de las obras, siendo en ocasiones demasiado escueto, o modesto, a la hora de enunciar la suya propia. En la misma tónica de quizás excesiva parquedad, se echa un poco en falta en esta segunda parte del libro un mayor detenimiento en la convulsa historia de la época y en las diferentes posiciones adoptadas por Thomas Mann ante los acontecimientos que le tocó vivir y que incidieron en su creación literaria. Pues aunque se enuncian los datos fundamentales, quizás habría sido conveniente ampliarlos de cara al lector menos familiarizado con el devenir histórico y la trayectoria de Thomas Mann.

Y es que este libro tiene dos objetivos fundamentales, ambos estrechamente vinculados a la dimensión pedagógica de quien fue un excelente profesor universitario y que, como tal, no sólo destina su investigación al ámbito estrictamente académico, sino que acerca generosamente los resultados de ese trabajo a un público lector culto e interesado, aunque no especialista. Pues, como él mismo declara, lo que Luis M<sup>º</sup> Linés pretende con esta monografía, es, en primer lugar, poner a disposición de ese lector interesado una información básica acerca de Thomas Mann que le permita forjarse una visión global de su vida y obra, tratando de evitar generalizaciones al uso y destacando algunas claves interpretativas biográficas y literarias. El segundo objetivo de Linés es ofrecer al lector universitario, al estudioso, un instrumento de

análisis e interpretación de la obra de Thomas Mann, incidiendo especialmente en los aspectos teóricos y de pensamiento que subyacen tras ella así como en la profundización en alguna de las obras. A ambos objetivos, sobre todo al primero, sirven el glosario de términos, el índice onomástico y la tabla cronológica, todos ellos pertinentes y acertados. Tan sólo en lo que se refiere a la bibliografía habría que señalar la omisión de traducciones de obras de Thomas Mann que, sin embargo, se citan a lo largo del libro, algo que además puede dar lugar a una cierta confusión en el lector, puesto que todas las obras se citan por igual por los títulos en castellano –la primera vez con el título en alemán entre paréntesis–, sin que se especifique si han sido traducidas o no. No obstante, este es un pequeño detalle fácil de subsanar en una posterior edición del libro.

En resumen, la monografía de Luis M<sup>a</sup> Linés sobre Thomas Mann es una obra que viene a cubrir con creces un hueco hasta ahora existente en los estudios literarios alemanes en lengua española. Linés ha sabido combinar en el planteamiento y desarrollo de este libro las exigencias científicas de los estudios especializados con la capacidad didáctica de acercar los resultados de su investigación al público no especialista, en una síntesis ejemplar de lo que fue su actividad investigadora y docente. En ese sentido, este libro puede y debe ser considerado su mejor legado.

Ana PÉREZ

MALDONADO, Manuel (ed.): *Dadá-Berlin*. Doble J: Sevilla 2006. 128 pp.

La editorial sevillana Doble J ha publicado recientemente, en su colección «Arte/Historia», el volumen *Dada-Berlín*, una antología de textos de carácter crítico y programático que ilustran las peculiaridades de la variante berlinesa de la vanguardia dadaísta europea. El responsable de la edición, el profesor Manuel Maldonado Alemán, especialista en literatura alemana del siglo XX, firma también la introducción, una exposición pormenorizada y contextualizada de los postulados estético-ideológicos de esta corriente.

A lo largo de las veinte páginas introductorias se nos brinda además un recorrido por los acontecimientos políticos que marcaron la época de entreguerras en Alemania: la proclamación de la República de Weimar, el establecimiento y posterior represión de la República Soviética en Baviera, etc. Es fundamental tener presente el clima político que se respiraba en Alemania y en Centroeuropa para comprender contra qué reaccionó el dadaísmo: frente a la gravedad de las circunstancias propone la ligereza del absurdo.

El dadaísmo representó un fenómeno tan influyente como efímero dentro de las vanguardias alemanas del periodo de entreguerras. Surgido en Zúrich en 1916, se extendió luego a diversas capitales europeas, manteniéndose vigente y operativo hasta el año 1923. La ciudad suiza era por aquel entonces, en una Europa azotada por una guerra de desgaste, un oasis de neutralidad que aglutinaba a refugiados y exiliados de la más diversa procedencia. Cuajó de esa manera un círculo de artistas marcado desde su misma constitución por una vocación antibelicista, internacionalista... e irreverente.

El Cabaret Voltaire era en aquellos convulsos años el epicentro de la vida cultural centroeuropea. Se dieron cita en él Hugo Ball, Emmy Hennings, Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco y Tristan Tzara, a los que se unieron más tarde Hans Richter y Walter Serner. La espontaneidad y el gusto por la improvisación presidían las veladas de este grupo. No obstante, una vez acabada la guerra, se disuelve el grupo en nuevas ramificaciones que lo extenderán por diversas ciudades: Berlín, Hannover, Colonia, Dresde y Karlsruhe, París o Ámsterdam. Huelsenbeck se desplazará con posterioridad a la capital alemana para fundar allí el Club Dada un año después de su llegada a Alemania, a comienzos de 1917. Entre los miembros integrantes del grupo se encuentran: Franz Jung, Wieland Herzfelde, John Heartfield, George Grosz, Hannah Höch, Raoul Hausmann, Walter Mehring y Johannes Baader.

El 12 de abril de 1918 se celebra la gran velada dadaísta en Berlín, a lo largo de la cual Huelsenbeck pronunció un discurso en el que, además, dio lectura al manifiesto dadaísta. A éste siguieron otros muchos eventos públicos, desarrollados entre los años 1918 y 1919. Todos ellos culminaron en la Primera Feria Internacional Dadá, celebrada en junio de 1920 y que supondría además el comienzo del declive del grupo. La muestra ilustraba a la perfección la idiosincrasia del movimiento: un nutrido colectivo de artistas, unidos por un mismo espíritu contrario a la burguesía, a la guerra y la concepción tradicional del arte. Las obras, ejecutadas con todo tipo de técnicas (*collage*, fotomontaje, etc.), reflejaban el rechazo que generaban en el grupo los principios artísticos y políticos imperantes.

Tras la muestra, en el año 1921, desaparece el grupo dadá-Berlín. Paulatinamente la formación irá derivando en dos líneas distintas, unidas, sin embargo, por un mismo radicalismo y espíritu provocador: una más próxima al partido comunista, integrada por Jung, Grosz, Heartfield y Herzfeld, y otra de signo anarquista, representada por Hausmann.

Entre las actividades que desarrollaba el grupo tenía especial relevancia la edición de revistas, con una maquetación absolutamente novedosa y peculiar. Sin embargo, la pervivencia de estas publicaciones periódicas (*Der Dada*, *Die Pleite* o *Der Gegner*) fue efímera, teniendo, en la mayoría de los casos, una andadura de sólo unos pocos números. Entre las editoriales que trabajaron para el movimiento dadaísta, se encuentran Malik, de ideología revolucionaria, y Erich Reiss, que en 1920 publicó *Dada Almanach*, retrospectiva del movimiento con la firma de Huelsenbeck, autor además de otros escritos –reproducidos en este volumen– y que constituyen un barómetro fidedigno de la evolución de este movimiento.

El Dada-Berlín, como el que tuvo por escenario la ciudad de Zúrich, posee un carácter anti-programático, anti-burgués y una vocación netamente internacional. Si bien el rasgo que lo diferencia del Cabaret Voltaire, y de las manifestaciones surgidas en Hannover (abanderada por Kurt Schwitters) o Colonia (auspiciada por Max Ernst) es el acento político, adhiriéndose a la izquierda y desarrollando un papel activo en los procesos revolucionarios habidos en Alemania entre 1918 y 1919. El traslado a Berlín marca en este movimiento un giro hacia el compromiso político con la convulsa realidad de la que emerge. Es evidente el distanciamiento ideológico del Dada Berlín respecto a la proclamación de la República de Weimar en febrero de 1919, presidida por Friedrich Ebert, acontecimiento que el grupo interpretaba como «la vuelta de los viejos poderes con nuevas máscaras» (p. X).

En lo artístico, el movimiento Dada rechaza los principios del expresionismo, con su afán por reducir el arte a la expresión de la subjetividad. Los dadaístas percibían el expresionismo como una *reacción* a la época, en cambio, se contemplaban a sí mismos como *manifestación* de la misma. Esas críticas aparecen formuladas en varios de los documentos recogidos en este volumen, como en *El pequeñoburgués alemán se enfada*, firmado por Raoul Hausmann, o *El artista sinvergüenza*, diatriba que Grosz y Heartfield dirigen contra el pintor Oskar Kokoschka y, en general, contra la posición privilegiada que el arte había ocupado, por encima de necesidades más acuciantes. En ese sentido deben entenderse las palabras de ambos autores: «¡Saludamos con gozo el hecho de que las balas pasen silbando por los museos y los palacios, entre las obras maestras de Rubens, en vez de hacerlo por las casas de los barrios obreros en medio de los pobres!» (p. 81).

Los textos que conforman la presente selección son 32 documentos, fundamentales y en su mayor parte inéditos, «imprescindibles para una correcta comprensión del dadaísmo berlinés» (p. XX) y ordenados de forma que el lector perciba con claridad cuál fue la evolución del movimiento dadaísta. Están fechados entre los años 1917 y 1921, con excepción de dos de ellos, escritos por Raoul Hausmann: *El dadá se subleva, se agita y muere en Berlín* y *Fiesta de Keller con Baader*, que datan de 1970 y 1972 respectivamente. La excelente traducción ha corrido a cargo del propio autor de la edición, así como de los profesores Miguel Ángel Albi Aparicio, José Juan Batista Rodríguez, Víctor Manuel Borrero Zapata y Juan Pablo Larreta Zulategui. Las notas

que los traductores han añadido a sus textos facilitan la comprensión de las numerosas referencias a personajes o acontecimientos de la historia cultural y política alemana de entreguerras. De no ser por esas explicaciones, el talante sarcástico de muchas de esas referencias quedaría sensiblemente atenuado o pasaría incluso desapercibido.

Los autores más representados en la presente antología son Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck y Johannes Baader, si bien hay también artículos periodísticos como los publicados por Kurt Tucholsky, quien, en la misma clave irónica inherente al dadaísmo, arremete contra sus actitudes: «Si le restamos a este grupo lo mucho que tiene de embaucamiento, no puede afirmarse que sobre demasiado» (p. 115). Entre los textos reunidos en esta selección destaca, como no podía ser de otra forma, el *Manifiesto dadaísta* del 12 de abril de 1918. Se incluye también la traducción de *En avant Dada*, retrospectiva firmada igualmente por Richard Huelsenbeck donde, dos años después, reafirma las valoraciones que ya había formulado en el *Manifiesto*.

Nos parece muy acertada la inclusión de un buen número de ilustraciones, reproducciones en blanco y negro de material gráfico diverso (fotografías de exposiciones, reproducciones de carteles publicitarios, portadas de las revistas señeras del movimiento, etc.), que ayudan al lector a conformarse una clara imagen de lo que de subversivo e iconoclasta tuvo este movimiento.

Esta edición es, sin duda, una contribución interesante, valiosa y necesaria a la investigación y el conocimiento de las vanguardias europeas. Pocas veces se encuentran estudios que sepan conjugar, a partes iguales, la brevedad y claridad expositiva con el rigor y la precisión. Éste es uno de ellos.

Marta FERNÁNDEZ

MALDONADO ALEMÁN, Manuel: *El Expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*. Madrid: Síntesis 2006. 254 pp.

Hasta la publicación de esta monografía y pese al enorme interés que suscita el Expresionismo, la lengua castellana ha carecido de un volumen que versara sobre su manifestación en la literatura producida en lengua alemana, circunstancia única por la que podrían disculparse flagrantes errores de la crítica literaria contemporánea al asignar autores a uno u otro -ismo o bien al adscribir postulados pictóricos a la escritura.

Tal carencia se advertía más clamorosa atendiendo al éxito popular de exposiciones pictóricas celebradas en el último decenio en torno al Expresionismo así como a la afluencia del término «expresionista», en muchas ocasiones, sin embargo, mal empleado. Lo mismo cabría señalar para las vanguardias en lengua alemana, y ello pese a la frecuente aparición de volúmenes recopilatorios de manifiestos, programas y otros textos programáticos publicados en castellano sobre la vanguardia europea.

No obstante, la época que aborda el presente volumen (1910-1923/25) es clave para comprender la producción literaria de los siglos XX y XXI en toda Europa. Expresionismo, Dadaísmo y demás corrientes vanguardistas han sido determinantes en la ruptura de la tradición estética heredada y en la configuración de una concepción moderna del arte, del artista y de la obra, así como de las relaciones habidas entre ellos. La búsqueda expresionista, tanto de un nuevo lenguaje artístico como de nuevos contenidos acordes a los cambios producidos en el entorno del ser humano y a la subjetividad preconizada por la disociación del individuo y por su afán de ruptura con todo lo anterior, desemboca en una experimentación que no conocía parangón alguno, no en último lugar a causa de la imbricación arte-vida. Así, ante la imposibilidad de la representación del mundo aparente a partir del «yo», el escritor expresionista, desde su única verdad posible, su subjetividad, concede a la palabra el poder de la transformación. Los primeros expresionistas, aun conscientes de persistir en la tradición literaria, recogen la clave anunciada por Hofmannsthal relativa al conflicto de la disociación del ser humano y el arte: libertad del lenguaje respecto de los objetos reales y sustitución del símbolo tradicional por la metáfora polivalente. La importancia del Expresionismo estriba precisamente en la continuación e incluso radicalización de esta tendencia, esto es, en el cuestionamiento de la creación y del proceso artísticos y la introducción de nuevos elementos, también experimentales, alejados de los modelos de la realidad y que los escritores han empleado de forma consciente. Lo indudablemente novedoso del Expresionismo es, pues, su modo de creación artística que penetra en la esencia de las cosas y las convierte en un producto real del espíritu, no visionario. Dadá podría asumirse, sin embargo, como la radicalización de la ruptura con el entorno que ya había iniciado el Expresionismo, radicalización que deriva en negación, irracionalidad. El espíritu carnavalesco que impregna la nada y el absurdo de los que se nutre esta vanguardia traspassa los límites de la palabra escrita hacia su concreción en el acto, mediante el que se manifiesta la tendencia inherente del Dadaísmo hacia un arte abstracto y hacia la provocación política. Dadá, un arte basado en la totalidad que se origina de la nada –puesto que en la nada es donde se oculta la libertad más despótica–, protagoniza una revolución del concepto de «obra» de arte en tanto que ésta surge a par-



tir de todo, lo que necesariamente concluye en la equiparación arte y vida, entendida, esta última, como la consecuencia última de su función performativa.

El presente volumen abunda en todo este complejo periodo de la literatura escrita en lengua alemana de una forma clara y amena sin que ello redunde en perjuicio de su exhaustividad. El autor trata todas y cada una de las cuestiones de interés relacionadas con el Expresionismo, además de ofrecer al lector un extenso recorrido por lírica, prosa y teatro, de innegable interés para todo tipo de públicos, más aún en tanto que las traducciones de textos teatrales y narrativos, sobre todo, son aún muy escasas. Otro de los logros de esta monografía reside en la traducción de textos inéditos en español así como de conceptos clave para el conocimiento tanto del Expresionismo como de las vanguardias europeas. La obra se complementa con una muy acertada selección de textos, imprescindible para la comprensión ya no de las manifestaciones artísticas que se produjeron en aquellos quince años, sino de la cosmovisión de toda la época. Quizá podría echarse en falta un análisis más profundo de otros prosistas del expresionismo como Georg Heym en perjuicio de las muchas páginas dedicadas a Kafka, teniendo en cuenta, sobre todo, que el escritor checo sí goza de una amplia repercusión en castellano que incluye abundante literatura secundaria. Asimismo se extraña una mención a Lothar Schreyer, a la relación del expresionismo con la Bauhaus y a la música dodecafónica, así como la inclusión de Dostoievski en calidad de escritor de enorme influencia sobre los jóvenes expresionistas.

Puede concluirse, sin embargo, que *El Expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana* es un estudio magnífico, de enorme utilidad y necesario en el panorama de las letras en lengua española, más aún cuando falta poco para que se cumplan cien años del inicio del movimiento: al lector de este volumen le sorprenderán las concomitancias habidas entre la época actual y el inicio de las vanguardias, en particular en lo que se refiere a la impotencia del individuo aislado frente a un entorno inaprensible, ajeno.

Carmen GÓMEZ GARCÍA



MALDONADO ALEMÁN, Manuel (coord.): *La narrativa de la unificación alemana*. Berna, etc.: Peter Lang 2006. 296 pp.

Thomas Mann se refirió en una ocasión a Alemania como a «un pueblo del siempre volver a comenzar de nuevo sin presupuesto alguno, un pueblo de la ahistoricidad»<sup>1</sup>; la legitimidad de esta afirmación, realizada en 1929, habría de hallar una nueva y trágica confirmación en los dos puntos de inflexión más importantes asumidos por la historia alemana con posterioridad a la declaración de Mann: la reconstrucción que siguió a la finalización de la Segunda Guerra Mundial, y el complejo y contradictorio proceso de reunificación emprendido a partir de la *Wende* de 1990. Si la historia política y económica está atravesada por quiebras y rupturas, también lo está –y en una medida acaso mayor– la historia de la literatura; la necesidad de recomenzar a partir de un punto cero, vívidamente sentida por los exponentes de la así llamada *Trümmerliteratur*, fue sufrida una vez más por la heterogénea variedad de escritores que procuraron dar cuenta, a través de sus obras narrativas, de la realidad posterior a la caída del Muro de Berlín. Ya por haber escogido una materia tan palpitante y significativa resulta merecedora de toda nuestra atención esta compilación editada por Manuel Maldonado Alemán; también por el hecho de desarrollar un tema, en sus detalles, tan poco conocido para el lector medio de habla hispana, empleando, a la vez, un lenguaje ameno y accesible para un público no especializado.

El libro reúne diez artículos, distribuidos en dos grandes secciones. La primera de ellas, que, al decir del compilador, «se ocupa de los presupuestos históricos y sociales, los antecedentes literarios y las características generales que definen a la nueva narrativa» (p. 7), se abre con una reseña histórica de Olga García («La caída del muro y la unificación de Alemania») sobre el proceso de unificación; en forma muy detallada y por demás prolija, y con abundancia de cifras y datos, la autora expone el curso asumido por dicho proceso, remontándose a las tentativas de democratización del socialismo soviético promovidas por Gorbachov a partir de 1985 (y sus repercusiones sobre la RDA), y avanzando luego hasta las condiciones contemporáneas de una Alemania que ha recorrido ya más quince años desde la unificación; la contribución se cierra con una pormenorizada y útil cronología. Un artículo de Manuel Maldonado Alemán («Un nuevo horizonte literario. La narrativa de la unificación») anuncia las cuestiones fundamentales que irán desarrollándose en los artículos que siguen; después de esbozar a grandes rasgos las líneas de evolución de la narrativa alemana a partir de la finalización de la II Guerra Mundial, el autor señala los rasgos específicos que definen la *Wendeliteratur*, entre los cuales se cuenta su apreciable diversidad. Anticipando puntos que se consideran luego más pormenorizadamente en un artículo posterior, Maldonado Alemán comenta los principales debates literarios sostenidos a partir de la unificación, y estudia el problema de la cada vez más difundida nostalgia –la denominada *Ostalgie*– que sienten muchos alemanes del Este a partir de las dificultades que generó en ellos el proceso de integra-

---

<sup>1</sup> MANN, Th., «Ist Schiller noch lebendig?». En: MANN, Th., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt: Fischer 1990, vol. X, pp. 909-910; aquí, p. 909.

ción con la RFA. El artículo ofrece, por último, una convincente tentativa de definición de la literatura alemana reciente, en la que se realizan sendas clasificaciones de los diferentes tipos de textos y de los temas y motivos más relevantes. Un artículo de Isabel Hernández («Antecedentes») analiza luego el modo en que la problemática de las dos Alemanias fue abordada por una serie de obras a las que hoy podríamos otorgar casi el estatuto de clásicas: *Der geteilte Himmel* (1963) de Christa Wolf, la extensa *Jahrestage* (1970-1984) de Uwe Johnson, *Der Mauerspringer* (1982) de Peter Schneider, y *Horns Ende* (1985) y *Der Tangospieler* (1989) de Christoph Hein. La autora llama la atención sobre la diversidad de reacciones que la posible –y, finalmente, real– unificación ha suscitado en los escritores alemanes, desde la actitud escéptica de un Peter Schneider hasta el firme optimismo de un Martin Walser; con todo, como señala Hernández, «con el paso del tiempo, una gran mayoría de los que en algún momento se expresaron de manera positiva sobre la unificación del territorio alemán ha ido rectificando sus ideas iniciales para concluir [...] que la unificación, más que un motivo de alegría, se ha convertido realmente en una pesadilla» (p. 53). Patricia Cifre Wibrow pasa revista, en el tercer artículo de la sección, a las «Controversias literarias» surgidas luego de la caída del muro; en particular, el *Deutsch-deutscher Literaturstreit* que surgió, durante los años noventa del siglo pasado, en torno a la participación de los escritores en la política de la RDA. El punto de partida cardinal para la iniciación del debate fue, como señala la autora, la aparición de *Was bleibt*, obra que promovió un inabarcable caudal de publicaciones a favor y –sobre todo– en contra de Christa Wolf. Cifre Wibrow destaca la esencial esterilidad de una polémica en la cual «en el campo de la literatura se dirimieron las cuestiones y se exigieron las responsabilidades que hubieran debido ser dilucidadas en un debate político y social mucho más amplio» (p. 92).

La segunda parte del libro se ocupa de temas y motivos pertenecientes a la narrativa de la unificación. Leonarda Trapassi («La Stasi y el control político en la RDA») se detiene a examinar la tematización del funcionamiento del Servicio de Seguridad del Estado en obras de Christa Wolf, Erich Loest, Wolfgang Hilbig y Jürgen Fuchs, a partir de las cuales resulta posible reflexionar «sobre la artificiosidad y lo absurdo de un sistema de control político basado en la delación y en la construcción de una realidad de ficción para poder sostener un sistema frágil» (p. 119). En «La caída del muro y la desaparición de la República Democrática», Víctor M. Borrero Zapata muestra de qué modo el episodio histórico mencionado en el título aparece configurado en las novelas *Helden wie wir* (1995) de Thomas Brussig, *Nox* (1995) de Thomas Hettche y *Nikolaikirche* (1997) de Erich Loest. Más allá de las diferencias formales que median entre el «realismo sobrio, casi documental de Loest, el otro realismo, el grotesco, hiperbólico y delirante de la sátira de Brussig, y la alegoría oscura y opresiva de Hettche» (p. 145), las tres obras coinciden en presentar una visión de la caída del muro, no desde la perspectiva del poder, sino desde el punto de vista del *Außenseiter*. En «La vida cotidiana en la Alemania del Este», Margarita Blanco Hölscher reseña dos novelas que han logrado plasmar con nitidez la experiencia diaria de los habitantes de la RDA: *Simple Storys. Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz* (1998) de Ingo Schulze y *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (1999) de Thomas Brussig. Juan F. Fernández y Eva Parra («Esperanza, miedo y decepción. Las dificultades de la unificación») indagan la forma en que la relación

del individuo con la realidad de la Alemania unificada aparece tematizada en un acotado *corpus* de obras narrativas. Las obras de Jakob Arjouni y Thorsten Becker, escritas desde la perspectiva occidental, desarrollan una visión distópica según la cual sólo «quienes se rinden al oportunismo y se olvidan de la individualidad logran sobrevivir» (p. 182). Compuestas desde el punto de vista oriental, las novelas de Helga Königsdorf y Gert Neumann revelan una débil esperanza utópica: «Mientras en la primera se ve surgir un arco iris de vivos colores sobre el escenario donde antaño se levantaba el muro divisor, aquí se siente la proximidad de las ruinas del monasterio» (p. 197). En el artículo de Asunción Sainz y Manuel Sánchez («La confrontación con el pasado»), el comentario de una serie de textos de Monika Maron, Kerstin Hensel, Jurek Becker y Jürgen Becker ofrece la ocasión para estudiar el modo en que la nueva narrativa se enfrenta con el pasado personal y el histórico «y forma un entramado inseparable de temas y motivos que abarcan desde el ámbito de lo privado (el individuo, la familia) hasta el de la vida pública (el grupo social, el Estado), todo ello enmarcado por acontecimientos determinantes en la historia alemana del siglo XX» (p. 199). Isabel Hernández y Miriam Palma («Destinos individuales») exploran la manera en que una serie de autores que comenzaron a escribir y publicar en la ex RDA ha ido generando una producción narrativa volcada hacia lo privado, a contrapelo de una sociedad en la cual «el individuo era concebido fundamentalmente como representación de fuerzas sociales, en menoscabo de su faceta como entidad subjetiva» (p. 223); el artículo se aplica a analizar minuciosamente obras de Brigitte Burmeister (*Unter den Namen Norma*, 1994), Monika Maron (*Animal triste*, 1996), Christoph Hein (*Willenbrock*, 2001), Wolfgang Hilbig (*Das Provisorium*, 2002) y Jens Sparschuh (*Der Zimmerspringbrunnen*, 1995). El artículo de Maldonado Alemán que cierra el volumen («La superación de la división de Alemania») se refiere a las controversias suscitadas en torno a la unificación; con vistas a ello, revisa las posiciones de tres intelectuales representativos: Günter Grass, Martin Walser y Günter de Bruyn. En tanto Grass mantuvo una posición sumamente crítica frente a la posibilidad de una pronta unificación –que sólo habría de implicar un renacimiento del viejo prusianismo, con todos sus componentes antidemocráticos y ultranacionalistas–, Walser cree que la unidad es la única solución posible para Alemania; a diferencia de ambos, de Bruyn se muestra partidario de una solución intermedia, centrada en la defensa de la unidad cultural, en la medida en que «solo la nación cultural» sería «capaz de salvaguardar lo que pone en peligro la unión estatal: el equilibrio de Europa y la variedad cultural de los pueblos» (p. 271).

Por la relevancia de los temas tratados, por la amplia gama de obras, autores y temas que comprende, así como también por la vasta información que brinda, el volumen que reseñamos proporciona un instrumento útil para el conocimiento de la literatura alemana más reciente y para la reflexión crítica sobre ella.

Miguel VEDDA

RADERS, Margit: *Martin Walser (1927-)*. Ediciones del Orto (Biblioteca de la literatura alemana); Madrid 2006. 96 pp.

La presente monografía sobre el «Proust del lago de Constanza», como H. M. Enzensberger lo denominó, viene a cubrir el hueco que demandaba en España la obra de Martin Walser entre estudiantes e interesados por la narrativa alemana contemporánea; además, constituye la primera que se realiza en español sobre el autor. Relegado a un innecesario segundo plano por otras figuras contemporáneas suyas convertidas en estrellas mediáticas, como Günter Grass, hacía falta un estudio monográfico y divulgativo sobre Walser, dirigido a un amplio espectro y no sólo al estudioso especializado. Raders realiza admirablemente esta tarea, que ha requerido el análisis de una obra tan extensa como controvertida y la máxima concentración para ceñirse al pequeño formato de esta edición. Presenta un análisis riguroso de la dilatada obra de Walser, enmarcado en la crónica de Alemania desde la segunda mitad del siglo XX y precedido por un cuadro cronológico, de la biografía del autor y un breve marco político y sociocultural. A continuación realiza el estudio en sí del autor como cronista y analista de su época.

Es el escritor alemán, tras Kopsch, que goza en la actualidad de mayor número de lectores; como figura pública ha adquirido un enorme peso, el llamado «fenómeno Walser». Su compleja, por extensa, producción literaria abarca desde novelística, narraciones, obras dramáticas a guiones radiofónicos, cinematográficos y para televisión. Al campo de la ficción sumaremos sus trabajos ensayísticos, así como las numerosas traducciones y ediciones, todo lo cual constituye una ingente producción que abarca ya casi 10.000 páginas. En el ámbito español la veintena larga de títulos publicados, con 10 novelas traducidas, dan prueba de que se trata de un autor conocido, aunque, como señala irónicamente Raders, algún crítico literario le siga confundiendo con el suizo Robert Walser. Su recepción debe ponerse asimismo en relación con la relevancia que otorga la opinión pública alemana a sus tomas de postura ya desde la década de los cincuenta.

Escritor prolífico ha publicado cada dos años al menos una novela, casi siempre en Suhrkamp. Se trata a menudo de novelas de extraordinaria extensión, con una continuidad temática de las obras que se entrelazan y que llevan a cabo una reelaboración de la realidad social de la República Federal Alemana desde la posguerra, lo que se ha denominado como «Seelenarbeit» con Alemania. En la mayor parte de su obra novelística el espacio narrativo se limita a la tierra donde nació y ha vivido siempre el autor, el entorno del lago de Constanza en Suabia; ahora bien, su valor referencial va más allá de este horizonte en apariencia limitado.

Al éxito de ventas hay que sumar el respeto con que es tratado por la crítica especializada; este reconocimiento a un trabajo se ha materializado en los premios de mayor prestigio en Alemania, como el Georg Büchner –otorgado en 1981–, que reconoce la aportación de Walser al enriquecimiento de la vida cultural alemana y en las numerosas traducciones y ediciones. Aunque este galardón y otros, que comparte con grandes autores contemporáneos en lengua alemana, no le han eximido de críticas acerbas, que, sin embargo, han solido deberse a razones al margen de lo literario; por poner un ejemplo que se repite, se le califica de «provocador» desde determinados sectores, pese a la unanimidad del jurado que le concedió en 1998 el

Premio de los Libreros Alemanes. Walser es un intelectual implacable en la crítica a la época que le ha correspondido vivir, que ha sabido captar en su obra poniendo al descubierto las relaciones de poder que rigen en todos los ámbitos. Y lo lleva a cabo descarnadamente, sin concesiones, golpeando duro y a la cabeza, como en el «Sauspiel» que, precisamente, da título a su pieza dramática *Das Sauspiel: Szenen aus dem 16. Jahrhundert* de 1975. Porque la obra de Walser es una implacable denuncia de la lucha despiadada por el poder; cronista de lo cotidiano, de las contradicciones y la búsqueda de identidad que marca al hombre de esta época, el anti-héroe intenta aquí abrirse paso en medio de una sociedad opulenta y frente a la que no posee referentes morales.

En la presentación de la dilatada producción de Walser, «escritor entre la literatura y la intervención social», se ha establecido en esta monografía una distribución analítica entre la obra narrativa, la dramática y la ensayística y de discurso publicista, lo que no es obstáculo para que en alguna ocasión, impuesto por la claridad en la exposición, sea sustituida por otra según contextos temáticos. Por considerarlos de interés secundario Raders deja fuera de su análisis los guiones radiofónicos, poemas y canciones, probablemente en una concesión a las reducidas dimensiones de la publicación.

La obra narrativa es sin duda la más relevante y, en consonancia con ello, Raders dedica a su presentación una mayor extensión. En sus comienzos muy asociada a la de Kafka, precisamente el tema de su tesis doctoral, sus primeras narraciones no obstante ya reflejan un estilo personal que quizá no supo ser captado por la crítica. Seguirían narraciones en las que, no sin tintes grotescos, pone de manifiesto la perversidad de una sociedad capitalista donde las relaciones de dependencia y sumisión marcan las reglas del juego. Estamos ante una constante de su obra, y probablemente por esta energía crítica obtuvo el premio del Grupo 47, al que pertenece Walser. Son estudios psicológicos finísimos de individuos que no pueden adaptarse a las condiciones que impone la sociedad para estar dentro del sistema. Luego, ya en su primera novela, *Ehen in Philippsburg*, de 1957 se desechan los elementos grotescos y surrealistas y se inclinará por la sátira para la presentación del pequeño burgués oportunista que intenta integrarse y ascender, lo que irremediamente le conduce a la pérdida de identidad. Sus personajes, a diferencia de los de Heinrich Mann, son conscientes de ser víctimas de las concesiones que hacen a una sociedad que exige su deshumanización; pese a estar dispuestos a pagar el precio. Todo esto se proyecta a menudo en la obra walseriana en el matrimonio, sus crisis y el recurso a la institución burguesa del adulterio. Las extensas novelas *Halbzeit*, *Das Einhorn* y *Der Sturz*, que publica entre 1960 y 1973, constituyen una trilogía en la que, con formas narrativas sorprendentes e inusuales, con asociaciones, saltos e interrupciones en el curso temporal, y la introducción de reflexiones a modo cervantino, desenmascara los abusos y engaños que se producen tras el espejo del éxito de la sociedad del bienestar, representada por Alemania Federal. La técnica empleada, de reflejo de lo cotidiano y recreación en el detalle, es deudora de Proust. A la citada trilogía sigue una novela muy breve, *Die Gallistl'sche Krankheit*, un ensayo novelístico totalmente alejado del detalle, casi minimalista y concentrado en lo esencial del interior del yo narrador.

Tras publicar en 1976 *Jenseits der Liebe*, el «pope» de la crítica alemana, Marcel Reich-Ranicki, escribió una crítica demoledora de la novela, a la que negaba todo



valor; se desató así un intenso y acalorado debate entre defensores y detractores. La novela narra el sentimiento de impotencia del protagonista, que se ve relegado en la esfera profesional por un competidor bastante más joven, y el derivado aislamiento de su familia; el enajenamiento gradual finalmente conducirá a la crisis que se desencadena en el interior del «perdedor». El personaje del protagonista volvemos a encontrarlo en *Brief an Lord Liszt* de 1982, ahora sufriendo acoso laboral por rivalidades asimismo del ámbito profesional. La presión del rendimiento, la crisis de la mediana edad, las relaciones matrimoniales y sus consecuencias sobre el individuo, tanto en la esfera privada como profesional, son de nuevo tema en una novela corta. Le seguirán novelas que satirizan el mundo de la cultura, y de cuya completa ausencia de solidaridad o de ética toma buena nota. En el año 2000 el escándalo vuelve a alcanzar a Walser con la publicación de *Tod eines Kritikers*, de nuevo intensa y violenta sátira de los manejos en los ambientes de la gestión cultural, esta vez complicada con el presunto asesinato de un crítico literario. Cierta crítica la entendió como la ejecución en la ficción de M. Reich-Ranicki, judío, lo que dio también pie a que se le atribuyera la intención de «trivializar el genocidio». Todo lo cual lo puso en el centro de un acoso mediático y de «la presión de la histeria de la sospecha», aún antes de publicarse. En 1987 y 1991 escribe un par de novelas que se ocupan de la necesidad de superar la división alemana con la reunificación. De nuevo presenta a unos personajes a la búsqueda de su propia identidad. Los antihéroes continúan siendo sus protagonistas, los que intentan rebelarse y se toparán siempre con un desarrollo imposible, privados de «realizar el propio imperativo». No carentes de rasgos autobiográficos, el sarcasmo, la ironía, el realismo en su pintura de lo cotidiano los aproximan a la caricatura. En un magistral ejercicio de estilo publica en 1998 *Ein springender Brunnen*, «una novela coral de la tragedia alemana entre 1932 y 1945», ejemplar en la recuperación de la propia historia vivida. Termina el análisis de la obra narrativa con el primer volumen de unos diarios de 2005, *Leben und Schreiben*, que buscan la captura del momento con sentencias, reflexiones y aforismos.

Walser inicia su obra dramática en los años sesenta de la agitación social y la revolución con obras que recogen esta temática en la inmediatez que proporciona el teatro. *Angora und Eiche* de 1962, *Der schwarze Schwan*, estrenada en 1964, marcaron nuevos caminos en la escena teatral de la Alemania Federal, aunque no lograran la repercusión mundial alcanzada por otros coetáneos suyos. En ellas hace una revisión crítica del presente y del pasado, del reciente y del más alejado, en un cuestionamiento de la generación de los padres con preguntas que desequilibran el idilio pretendido de la sociedad del bienestar; siempre incluyendo reflexiones sobre el poder en todos los ámbitos. Son piezas que incorporan elementos de lo grotesco, cercanos al teatro del absurdo. *Die Zimmerschlacht: Übungsstück für ein Ehepaar* de 1967, es con la que alcanzó un mayor éxito, y retoma el tema de la crisis del matrimonio. Destacan desde los setenta sus «dramas sobre autores», como *Das Sauspiel: Szenen aus dem 16. Jahrhundert*, contundente pieza de teatro realista y político, o *In Goethes Hand: Szenen aus dem 19. Jahrhundert*, de 1982, una crítica al culto del que fue objeto Goethe. En ellas plantea el papel del escritor en la sociedad y sus propios problemas de identidad. Con acidez realiza una inmisericorde denuncia de la brutalidad que el ansia de poder y su mantenimiento lleva implícito. Nadie se libra de su crítica feroz, menos aún los intelectuales y artistas.

En la última parte la autora dedica unas páginas a la labor de Walser como escritor de ensayos y discursos, actividad que lo sitúa a caballo entre la literatura y la intervención social. Estos escritos quedan agrupados en tres áreas: los de carácter crítico o teórico, en los que recoge sus modelos y preferencias literarias –aquí Walser incluye a escritores coetáneos–, además de monografías y antologías, la traducción de obras dramáticas en colaboración con sus hijas y sus «lecciones» dedicadas a la ironía vinculada con la historia. Un segundo grupo engloba los ensayos sobre recepción, la escritura como defensa ante las carencias, como autoterapia, reflexiones sobre el papel que corresponde al escritor en la sociedad y la cultura; el escritor no debe juzgar a la sociedad de la que él mismo es parte, como si pudiera reservarse para sí mismo un papel de mero observador. Por último, en su publicística política y sociocultural Walser no se ajusta a lo políticamente correcto, demasiado polémico para someterse a las expectativas sociales. Sólo en este tipo de textos, no así en sus obras literarias, nos permite ver su evolución desde posturas de izquierda radicales a otras más conservadoras. Walser se adelantó en la defensa de la reunificación antes de que se realizase, lo que le acarreó unas erradas calificaciones de patriotismo. A su fama de conflictivo se suma su disidencia con la presentación abusiva y manipuladora del holocausto, y su impugnación de la instrumentalización hipócrita del tema; se le llegó a acusar de «incendiario intelectual». Siempre polémico y controvertido, se ha manifestado en contra de la guerra de Irak o de la reforma ortográfica. Ha mantenido una lucha contra quienes pretendían encasillarlo, en una defensa valiente de las posturas personales, a riesgo de ser malinterpretado.

La monografía va acompañada de una breve selección de 15 textos de cada uno de los apartados tratados, cuidadosamente traducidos por Raders, y de una útil selección bibliográfica, que incluye las publicaciones de y sobre Martin Walser en español.

Nélida PAREDES

SAFRANSKI, Rüdiger: *Schiller o La invención del idealismo alemán*. Traducción de Raúl Gabás. Tusquets: Barcelona 2006. 568 pp.

He aquí una obra que ha sido saludada por los periódicos más importantes de Alemania, sin excepción, con elogios «preponderativos», como se decía antaño. Nos alegra poder decir que también nosotros los hacemos nuestros sin reserva alguna. La lectura nos ha confirmado los méritos sobresalientes de esta obra, y para señalarlos viene a cuento comenzar por un detalle. En la tapa de la edición española de la obra figura, a modo de subtítulo, la palabra «Biografía», ausente en el original. Por eso el término ha sido impreso sólo en la tapa, no en la portada, seguramente por una decisión comercial de la editorial, acaso para orientar o para atraer al lector. Lo cierto es que el término no está fuera de lugar, porque el libro de marras es precisamente una biografía del genial poeta teutón, publicada en su lengua original por la editorial Carl Hanser (Múnich / Viena) en 2004. Sólo que se trata de una biografía con características un tanto particulares, como se comprenderá por lo que sigue.

Sabido es que la biografía en cuanto tal, aun cuando puede gloriarse de una tradición dos veces milenaria y hasta de haber sido ya en la en la escuela Peripatética objeto de reflexión y análisis, nunca llegó a configurarse como un género literario sujeto a reglas fijas o a leyes formales y estilísticas claramente determinadas. Sin desmedro de lo cual, todo el mundo sabe que en una «biografía» –palabra griega que suplanta de manera algo tardía, hacia el siglo VI de nuestra era, el título simple y hasta entonces tradicional de *bíos, vita*– ha de encontrar la relación precisa, ordenada de manera cronológica, de las circunstancias concretas y de los hechos puntuales con que las etapas sucesivas de la existencia de un hombre, digno por algún concepto de memoria, se integran en un todo que va del nacimiento a la muerte. Otra cosa es el «retrato literario», que se limita a presentar los rasgos sobresalientes y característicos de una personalidad, sin descender a la arena de los hechos y a sus pormenores.

Quien tome en sus manos esta obra de Safranski bien podría preguntarse, ya sólo por sus dimensiones y por su *peso* –más de quinientas páginas de texto, sin contar los apéndices– si tiene realmente sentido embarcarse en la lectura de una «biografía» de semejante extensión, aun tratándose de una personalidad histórica tan descolante como la de Schiller. Y no carecería de sentido común el preguntárselo, en un mundo donde la «selva selvaggia» de los libros apenas si nos ofrece algún claro para poder leer los ensayos, las poesías, los dramas siempre admirables del propio Schiller. Pero tan pronto como uno recorre con la debida atención el «Índice» de esta obra, convenientemente desplegado de manera analítica para comodidad del lector, advertirá que la obra es algo significativamente más ambicioso que una biografía al uso.

Verá que Safranski, en efecto, ha obedecido al propósito, que supo cumplir con holgura, de desplegar, al par que los sucesos de la vida de Schiller, un amplio cuadro del mundo espiritual que le sirvió de marco en esa época de la civilización europea, fascinante como pocas, que media entre la aparición meteórica de Rousseau, ya entrada la segunda mitad del siglo XVIII, y la aparición no menos meteórica de Napoleón. Schiller tuvo la ocasión de alternar, a lo largo de una vida relativamente corta – no llegó a cumplir los cincuenta años – con personalidades literarias y filo-



sóficas cuya relevancia no ha quedado restringida, ni mucho menos, a la historia de la cultura alemana. Y Safranski ha tenido el buen tino de detenerse también en ellas, para iluminar, a medida que el lector las ve entrar en relación con Schiller, las facetas más interesantes de su personalidad y de su obra. Nos referimos a una larga serie de hombres ilustres, tales como Goethe, Herder, Wieland, Fichte, Guillermo de Humboldt, los hermanos Schlegel y aquel tímido Hölderlin que tanta veneración sintió por el autor del *Don Carlos*.

La biografía propiamente dicha está narrada de un modo objetivo y ameno a la par, con un dominio innegable de todas las fuentes disponibles, en particular de la caudalosa correspondencia schilleriana, y con una gran riqueza de detalles históricos cuidadosamente presentados. Safranski tiene a sus espaldas una bibliografía abundantísima que ha sabido utilizar con discernimiento y un loable sentido de la oportunidad, de modo que el lector puede ver con asombro, a medida que pasan las páginas, como ante sus ojos va agigantándose la talla espiritual del poeta. «Cada ocho días», decía Goethe de él, «le encontraba convertido en un hombre distinto, más acabado, más perfecto; y siempre que volvía a verlo me parecía haber ganado en erudición, en lectura y en buen juicio» (Eckermann, *Conversaciones con Goethe*, 18.1.1825).

En cuanto al *tono* general con que ha sido escrita, esta «biografía» de Schiller intenta mantener un prudente equilibrio entre los *petites faits* de la vida cotidiana del poeta, y la altura heroica de sus pensamientos, siempre grandes, siempre nobles. Resulta inevitable, de todos modos, que el lector deba dar más de un «salto» algo brusco, al verse llevado desde el plano de las reflexiones acerca de «la gracia y la dignidad», y de su relación con la filosofía kantiana, por ejemplo, al de los avatares de la «historia menuda», que no por serlo deja de ser contada con prolijidad y abundancia de detalles.

Pero para nosotros un mérito indiscutible de este libro, sobre todo si pensamos en los lectores del mundo hispánico, donde la obra de Schiller, durante años traducida de manera sólo muy parcial y deficiente, ha sido admirada sólo en círculos cultos relativamente pequeños, consiste en el hecho de ofrecernos, con el sucederse de los capítulos y a medida que Schiller va «escribiéndolas», por así decir, una valoración crítica, de carácter histórico, literario o filosófico, según corresponda, de cada una de sus obras, en prosa o verso, y hasta de sus empresas literarias: esas célebres revistas que fueron la *Talía renana* y *Las Horas*. Ni que decir tiene que todos los dramas de Schiller, desde *Los bandidos* hasta *Guillermo Tell*, e incluso el inacabado *Demetrio*, son objeto de consideraciones particulares, en capítulos perfectamente engarzados con el relato de la vida, por lo que nunca dan la impresión de algo postizo, caído de manera intempestiva de algún manual de historia literaria. En sus comentarios, Safranski hace valer un juicio personal siempre lúcido y lleno de buen sentido; ha sabido obtener el mejor partido de los estudios más importantes consagrados por los germanistas de ayer y de hoy a la obra del poeta, como de manera elocuente lo revelan las notas, sin que por ello el lector se vea en ningún caso importunado por el peso de una erudición indigesta.

Una única observación, de menor cuantía por lo demás, cabría hacer con respecto a la sección dedicada a los Epigramas (págs. 433-436), las famosísimas *Xenias* escritas al alimón con Goethe. Safranski, deteniéndose a citar sólo aquellas que los

«olímpicos» lanzaron a manera de dardos envenenados contra sus rivales literarios, pasa inexplicablemente por alto todas las otras, en las que cuajó una experiencia muy profunda de la vida y una sabiduría sublime a la estrechez de las modas y al paso del tiempo.

La exposición de Safranski, siempre sobria y rica en observaciones certeras, tiene la virtud de enseñar con sencillez y de hacernos comprender cosas que no todos logran ver siempre con claridad – véase, por ejemplo, lo dicho acerca de las posiciones de Shaftesbury, Rousseau y Herder (cap. 4), o el modo en que presenta las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (cap. 19) –, sin la menor pedantería y manteniendo siempre viva la atención del lector.

No faltarán algunos lectores, por cierto, cuyas expectativas se vean algo defraudadas por esta «biografía». Pensamos en aquellos que, procedentes del campo filosófico y atraídos por el giro de «La invención del idealismo alemán», esperen hallar en estas páginas alguna orientación conceptual al respecto, en sentido histórico o sistemático, o bien alguna tesis novedosa desde el punto de vista hermenéutico. En materia filosófica, la exposición de Safranski, siendo siempre clara y muy correcta, sorteja con habilidad los escollos especulativos que ofrece un tema tan espinoso como el del «idealismo alemán» –que no es ninguna invención de Schiller, por cierto, aun cuando hayan sido muy importantes sus ideas para el despliegue del mismo– y se mantiene en el nivel conceptual propio de un buen manual de historia de la filosofía, seguramente para no espantar a ese público culto no especializado, hacia el cual, como dijimos, apunta la obra. Por eso, a propósito de una cuestión como la de la relación entre el alma y el espíritu, Safranski se permite observar como algo obvio que ése es «un problema que no ha sido resuelto ni siquiera hoy» (pág. 92), o dice que «quizás el idealismo fue un sueño», o afirma, sin distinguir de colores, que «Schiller entiende la libertad tan radicalmente como Sartre lo hará después» (pág. 156). Juicios ante los que tendrá dificultades más de un lector entendido en la materia.

Repetimos: aunque eso de «la invención del idealismo alemán» lleve a suponer que la obra está destinada sobre todo a un público «filosófico», el *Schiller* de Safranski no ha sido escrito para especialistas, como tampoco el estupendo *Goethe* de Karl Otto Conrady (Munich / Zúrich 1994), con el que tiene tanto en común, y toda persona culta que desee conocer de cerca la vida, la obra y los supuestos históricos del complejo mundo espiritual donde transcurre la existencia del poeta lo leerá con satisfacción y provecho. A propósito de lo cual cabe señalar aquí que una de las razones por las que esta obra de Safranski ha sido recibida con tanto beneplácito por la gran mayoría del público culto alemán, ha sido, seguramente, además de los méritos ya señalados, el haber sabido valorar la vida y la obra de Schiller de un modo que algunos calificarán de «tradicional» o «conservador», cuando es, en rigor, simplemente «ecuaníme» o «sensato», porque, así como no lo mueve el propósito de ensalzar a Schiller –su «biografía» nada tiene de la «vetusta retórica encomiástica», que, siendo hoy desdeñada por doquier, tanto contribuyó a la fortuna de la que escribiera, por citar aquí sólo un caso característico, Carolina de Wolzogen, la cuñada del poeta –, y así como no se doblega ante el «antiplutarquismo» de los iconoclastas modernos, semejantes al «vulgo, que jamás dice lo bueno, / ni en decir los defetos tiene freno» (A. de Ercilla, *La Araucana*, VIII, 2), así tampoco hace suya la prácti-

ca submoderna de la «deconstrucción» –a propósito del adjetivo «submoderno» en lugar del habitual «posmoderno» remitimos a la obra de H. Boeder, *Die Installationen der Submoderne. Zur Tektonik des heutigen Denkens*, Würzburg 2006– que urge a mirarlo todo escrupulosamente y sin pararse en barras, «por detrás» y «por debajo». Safranski está persuadido, como Saint-Beuve, de que «la crítica debe ser una lente, no una palmeta».

Un párrafo aparte merece la labor encomiable del traductor. Y decimos esto en buena conciencia, aun habiéndonos encontrado de manos a boca, por acá y por allá, con algunos descuidos: «el Pfalz», por «el Palatinado» (pág. 108); «Helios» (pág. 285), «Ibycos» (pág. 457), en lugar de los correctos «Helio», «Íbico»; «Recuerdo Previo» [*Vorerinnerung?*] (pág. 217) en lugar de «Advertencia Preliminar»; algún galicismo de los de marca mayor, como «banal», «banalidad» (págs. 409, 436, 511); el inveterado «ciernes» (págs. 469, 510), en lugar del correcto «cierne», tan sabrosamente defendido por el maestro Cavia en una de las notas de su *Limpia y fija* (Madrid 1922, pág. 88). Pero estas inadvertencias, y alguna otra que anda por ahí, que no pueden ignorarse y que tendrán su enmienda, no son, si bien se mira, más que un puñado, y ello en una obra de tan largo aliento. En ningún caso bastan pues para afeár o menoscabar el reconocimiento incontestable a que se ha hecho acreedor Raúl Gabás por la pericia, por la responsabilidad, por el arte con que ha llevado a cabo su tarea como traductor. De principio a fin de la obra, sabiendo nosotros mismos por experiencia propia cuán grandes son las dificultades que debe sortear quien se propone trasladar a nuestra lengua una obra literaria escrita en alemán, hemos podido admirar en el trabajo de Gabás –quien ha tenido el arte y el buen oído necesarios para traducir en verso todos los pasajes poéticos citados en la obra–, esa propiedad en el uso de la lengua y esa fluidez y seguridad en el estilo gracias a las cuales el lector olvida, desde el comienzo mismo, que tiene delante una traducción.

Una «Cronología», una «Bibliografía» selecta, organizada temáticamente, y un largo «índice onomástico» contribuyen a realzar el valor y la utilidad de la obra, cuya edición, pulcra y elegante, ha sido financiada con una subvención del Goethe-Institut.

Deseamos muchos lectores para este hermoso libro sobre Schiller –uno de esos «hombres excelentes» que deberían ser para nosotros «como una patria a la cual vuelve uno siempre con vivo placer» (Goethe)–, ese poeta que enseñó al hombre el valor infinito de la libertad y la obligación moral de mirar siempre hacia lo alto, hacia el «ideal». Bien sabía él –Safranski no ha dejado de recoger la cita en su libro– que el solo contacto con lo mediocre produce en las almas un daño irreparable (pág. 255).

Martín ZUBIRÍA

SOSA MAYOR, Igor: *Routineformeln im Spanischen und im Deutschen. Eine pragmalinguistische kontrastive Analyse*. Praesens Verlag: Wien 2006. 452 S.

Die Phraseologieforschung behandelt Routineformeln seit langem als Sondergruppe mit unklaren Grenzen, die sich im Unterschied zu den Phrasemen meist nur aus einer diskursiven Situation heraus erklären lässt, also als Durchführung von bestimmten Sprechakten gilt: erotetische, assertive, exhortative, verdiktive, kommissive sowie insbesondere diejenigen, die von Austin als „behabitive“ beschrieben wurden, also Dankes-, Entschuldigungs-, Wunsch- und Willkommensformeln, und die für die vorliegende Studie relevant sind.

Schon 1981 wurden Routineformeln von Florian Coulmas zu den „verbalen Stereotypen“ gezählt, und auch Harald Burger (1982) und Rosemarie Gläser (1986) klassifizierten diese Einheiten als Phänomene der mündlichen Kommunikation mit phatischer Funktion, bei der die Bereitschaft der jeweiligen Gesprächspartner zur Höflichkeit ausschlaggebend ist. Einerseits teilen Routineformeln mit anderen phraseologischen Einheiten deren Polylexikalität (in den meisten Fällen handelt es sich um Konstrukte aus mehreren Komponenten) und Iterierbarkeit (die Formel wird in dieser oder ähnlicher Form in der gleichen Sprechsituation wiederholt), andererseits tritt bei ihnen jedoch eine starke illokutionäre Kraft als wesentlicher Faktor hinzu. Ob Routineformeln idiomatisch sind, ist weiterhin umstritten, denn dies hängt weitgehend davon ab, was man unter „idiomatisch“ versteht und wie dieser Begriff definiert wird. Unbestritten ist wohl, dass es sich um Erscheinungen der Universallinguistik handelt, deren Skopus, exakte Form und situationelle Bedingungen jedoch sprachspezifisch sind.

Igor Sosa rekapituliert in dieser Druckfassung seiner Doktorarbeit den derzeitigen Stand der Forschung mit seinen verschiedenen theoretischen Ansätzen, besonders, was die kontrastive Linguistik betrifft. So streicht er die fundamentale Rolle von Gloria Corpas Pastor heraus, die erstmals 1996 für den englisch-spanischen Sprachvergleich eine systematische Unterscheidung der verschiedenen Typen von Phraseologismen vorgenommen hat.

Sosas Fazit ist, dass Routineformeln innerhalb der Phraseologie eine periphere Stellung einnehmen: manche haben eine satzähnliche Struktur, andere wiederum liegen unterhalb der Satzgrenze. Sie sind jedoch innerhalb der Gesprächsdynamik erwart- und vorhersehbar. Durch ihren richtigen Einsatz weist sich, laut Sosa, „ein Sprecher als Mitglied einer Sprachgemeinschaft aus“ (S.87), denn „Etikettfehler sind bekanntlich gravierender als reine Sprachfehler“ (S.88). Insofern verstärken Routineformeln bestimmte sprachliche Konventionen, indem sie einen Code „innerhalb ganz präziser Koordinaten“ (S.91) verwenden. Beim Erlernen einer Fremdsprache sollte dieser Code mitvermittelt und seine Anwendungsgebiete sehr genau abgesteckt werden.

Angesichts der Heterogenität und enormen Vielfalt an Sprechsituationen, die Routineformeln hervorbringen, konzentriert Sosa seine Studie auf den Typus der Grußformeln in unseren beiden Sprachen, die er wiederum in Begegnungs-, Erkundigungs-, Überraschungs-, Vorstellungs- und Abschiedsformeln untergliedert. Des Weiteren macht er auch Wunsch- und Anlassformeln, Ess- und Trinkformeln, Dankes-, Entschuldigungs-, Beileids-, Entgegnungs- und Niesformeln zum

Gegenstand seiner Untersuchung, zunächst für das Deutsche und das Spanische getrennt. In einer letzten Phase vergleicht er diese Floskeln mit einander und stellt gegebenenfalls Äquivalenzen oder Diskrepanzen fest. So kommt er u.a. zu dem Schluss, dass beispielsweise weder die deutsche Formel „Viel Erfolg!“ noch die spanische «¡que te sea leve!» ein ebenso formelhaftes Äquivalent in der anderen Sprache kennen. Jedoch besteht für die Mehrzahl der untersuchten Routineformeln ein mehr oder weniger gleichwertiges Gegenstück in ähnlicher pragmatischer Umgebung. Sosa beschreibt adäquat die jeweiligen Kontexte und Restriktionen in allen Einzelheiten, und dies dürfte in der Zukunft unter anderem auch entscheidend dazu beitragen, dass solch linguistische Formeln für den DaF-Unterricht, aber auch für ELE (Español como Lengua Extranjera) genauer und eingehender didaktisiert werden können, als dies bisher vielleicht der Fall war.

Ausgehend von einem breiten und vielseitigen, wahrhaft repräsentativen Korpus, sowohl aus der geschriebenen als auch aus der gesprochenen deutschen und spanischen Sprache, bietet Sosa eine akribische Klassifikation der untersuchten Typen. Diese Gegenüberstellung ist vom theoretischen wie vom praktischen Ansatz her überzeugend. Allerdings bleibt dabei der Löwenanteil der Routineformeln (die Gruppe der emotiven, ponderativen oder psycho-ostensiven Formeln) unbeachtet. Sosa selber weist darauf hin, dass es ein Desideratum der Forschung sein sollte, auch Formeln der routinären Stellungnahme kontrastiv zu analysieren. Es liegt auf der Hand, dass solche Ausrufe im Deutschen wie „Irrtum vom Amt!“ oder „Lass das, ich hass’ das!“ und andere im Spanischen wie „¡Habrás visto!“ oder „¡Estaríamos buenos!“ unbedingt einer sprachvergleichenden Gegenüberstellung bedürfen. Lehrer, Lerner und Übersetzer wären der Forschung gewiss zu großem Dank verpflichtet, wenn diskurspragmatische Faktoren, die bei derartigen Floskeln eine Rolle spielen, ausführlich beschrieben und die einzelnen Floskeln kurz und bündig kontextualisiert würden. Möglicherweise müsste diese sehr umfassende Gruppe auch getrennt von den reinen Formeln der gesellschaftlichen Interaktion behandelt und genauer von diesen abgegrenzt werden.

Es handelt sich bei der vorliegenden Studie um eine in ihrer Empirie und Durchführung tadellose Pionierarbeit, der hoffentlich noch weitere dieser Art folgen werden. Es wäre allerdings wünschenswert, dass zukünftig gewisse Ungereimtheiten in der Formulierung wie die wiederholten Flexionsfehler (z.B. S. 81: „da sie sich keinem bestimmten Sprechakttypen eindeutig zuschreiben lassen“, [„der Typ/Typus“ unterliegt nicht der n-Deklination], S. 145: „...dass sie als Ausrufesätze klassifizieren werden können“, oder S. 186: „Die zwei wichtigsten situationellen Aspekten...“ und S. 172: „Es ist nicht einfach ein\_ Kompromiss zu finden“) ausgemerzt würden. Auf S. 111 findet man den Ausdruck „ein wastes Netz“, möglicherweise eine Entlehnung aus dem Englischen: „a vast net“; auf S. 113 steht ein „ansonstens“, für das selbst im österreichischen Sprachgebrauch keine Belege zu finden sind; auf S. 150 steht ein „sublimmiert“ mit Doppel-m; auf S. 159 fehlt eine Präposition: „Beide Sprecher haben gewissermaßen die Pflicht, die Routineformeln aus[zu]sprechen“, und „eine [zu] beachtende Rolle“ (S. 165), die vermutlich in Ermangelung eines deutschen Lektors oder Korrektors erfolgt sind. Auf S. 150 steht ein falsches französisches Femininum „bonne voyage!“ für das Maskulinum „le voyage“ / die Reise. Wiederholungsfehler sind vielleicht auf den

Zeitdruck zurückzuführen, der eine Zweit- oder Drittliesung des Manuskripts verhindert hat. Nur so lassen sich Nichttilgungen wie folgende erklären: S. 127: „so kann z.B. das Hin- und Herwinken der Hand kann als Synonym für die Abschiedsformel auf Wiedersehen angesehen werden“; S. 119: „Der erste Fall, den wir nach Coulmas zu Coulmas „symmetrisches Formelpaar nennen wollen...“, usw.

Alles in allem liegt uns für unser Sprachenpaar mit diesem Buch eine nützliche Gegenüberstellung vor. Ein im alltäglichen Sprachgebrauch weit verbreitetes Phänomen, dem häufig in den Lehrbüchern zum Zweitspracherwerb zu wenig Beachtung geschenkt wird, ist erstmals Gegenstand einer kontrastiven deutsch-spanisch / spanisch-deutschen Untersuchung, deren Originalität und didaktische Relevanz außer Frage stehen.

Berit BALZER

## **Nuevas traducciones**





BACHMANN, Ingeborg: *Ansia y otros cuentos*. Traducción de Ana María de la Fuente. Siruela: Madrid 2005. 123 pp.

El volumen de relatos *Ansia y otros cuentos* que la editorial Siruela pone al alcance de los lectores españoles recoge trece narraciones de la escritora austriaca Ingeborg Bachmann escritas en diversas etapas de su creación, algunas de ellas inconclusas y publicadas por primera vez póstumamente. Siguiendo un orden cronológico, el libro se inaugura con el relato «La balsa», la primera publicación literaria de la autora, escrita en 1945 y publicada en 1946 en la revista *Kärntner Illustrierte*, y concluye con «Ansia», el texto que da título al libro, originado a comienzos de la década de los setenta. Al periodo inicial de la actividad creativa de Bachmann, los años que van de 1945 a 1952, pertenecen, además del primero, otros seis cuentos que en la evolución de su escritura tienen una relevancia similar a la de la obra poética de esa misma etapa, pues contienen ya algunos de los temas determinantes de su producción posterior, tales como la cotidianeidad de la destrucción en las relaciones interpersonales o la necesidad de buscar otros caminos que remitan a un estado utópico.

El relato «La balsa» nos sitúa en un paisaje reflejo de la topografía social, de la diferencia de clases, en el que el río simboliza la frontera entre la existencia limitada de Josip y María y esa otra forma de vida inalcanzable para ellos que representa la casa señorial situada en la otra orilla. También el texto «En el cielo y en la tierra», de 1949, anticipa algunos de los motivos de la obra tardía de Bachmann en una historia que describe la destrucción de una mujer en una relación de pareja marcada por la dependencia y la violencia. Con la visión en el espejo de la marca que el golpe del marido ha dejado en su rostro, comienza un relato que inevitablemente nos remite a los textos del ciclo de novelas en los que están presentes las muertes inducidas de personajes femeninos. De 1949 es asimismo «El comandante», texto incompleto concebido como el principio de *Stadt ohne Namen*, novela que no llegó a publicarse, y el relato «La sonrisa de la esfinge». Mientras que el primero narra en forma de parábola las vivencias de S., un joven que parece buscar su camino al margen de los dictados de la sociedad en sus reiterados intentos de atravesar la frontera sin documentación, el segundo actualiza el mito antiguo del monstruo, mitad hombre, mitad animal, al que el héroe —encarnado en este relato por el soberano de un país que no se especifica— sólo puede vencer a través del conocimiento, de la respuesta correcta a los enigmas por él planteados. La escena final de destrucción provocada por la tercera tarea encomendada por la esfinge al soberano, indagar en los secretos del pensamiento humano, sitúa la crítica de la civilización realizada por la autora en el contexto directo del nacionalsocialismo.

«La caravana y la resurrección», «Yo también he vivido en Arcadia» y «Una tienda de sueños», publicados en 1952, son los otros tres relatos de la etapa creativa más temprana de Bachmann. El primero, un texto impregnado de la tradición cristiana, recoge el motivo de la caravana de los muertos que vaga por un paisaje desértico. La pérdida de la patria, del lugar en el que transcurre la infancia y juventud, y la añoranza y el deseo de recuperarla —un tema abordado por la autora en gran parte de su obra poética— está presente en «Yo también he vivido en Arcadia», en donde adquiere una dimensión diferente a través de la crítica a la sociedad capitalista de la década

da de los cincuenta. En una línea similar, en «Una tienda de sueños», versión en prosa del conocido guión de teatro radiofónico publicado el mismo año, lamenta Bachmann la ausencia de espacio para el desarrollo individual y la realización del amor en un orden social que concede preeminencia al pensamiento útil y al beneficio material.

De la segunda mitad de la década de los cincuenta son las tres narraciones siguientes que se insertan en el contexto del trabajo en *Das dreißigste Jahr*, la primera colección de relatos de la autora. Se trata de «Retrato de Ana María», «El soldador» y «El cojo», publicados por primera vez en las *Obras Completas*, cuyos editores son asimismo responsables del título de los dos últimos. Común a todos ellos es la representación de crisis existenciales derivadas de las contradicciones entre las exigencias individuales y las imposiciones sociales, así como entre la posibilidad de huida del orden establecido y la necesidad de integración. Mientras que «El cojo» –texto breve e inconcluso narrado en primera persona– está protagonizado por un perdedor, un marginado social que va tejiendo historias sobre sí mismo para huir de la asfixiante realidad en la que está inmerso, el personaje que da título a «El soldador» emprende, a través de la lectura de textos filosóficos, una búsqueda obsesiva de la verdad absoluta y del sentido de la existencia que lo llevará a descuidar sus obligaciones morales y sociales y, finalmente, al suicidio. El fragmento titulado «Retrato de Ana María» pone de manifiesto cómo los rumores y habladurías sobre una personalidad pública pueden adquirir una dinámica propia llegando a coexistir opiniones absolutamente contrarias sobre rasgos y cualidades esenciales de la misma. En el centro del relato se sitúa una famosa pintora, Ana María P., con quien la narradora ha tenido tres encuentros fugaces que conforman el punto de partida de numerosas anécdotas fantásticas sobre la relación entre ambas mujeres. La historia de este personaje sugiere la imposibilidad de conocer la verdad sobre una persona e incide en la problemática derivada del interés que suscitan los detalles íntimos de la vida de los artistas, a menudo considerablemente mayor que el que origina su obra.

El libro se cierra con tres relatos escritos entre 1965 y 1970, periodo que abarca la época en la que la autora trabaja intensamente en la conclusión de su proyecto narrativo *Todesarten* y de la colección de relatos *Simultan*. El primero, «Vendrá la muerte», es un texto inacabado que contiene en sus páginas el ajuste de cuentas más explícito y mordaz de Bachmann con toda concepción idealizada de la familia. Con sarcasmo e ironía describe el yo narrador a la suya –que incluye asesinos, ladrones y prostitutas, miembros de todos los partidos políticos, nazis y antisemitas, y también víctimas– como un monstruo sin cabeza que controla y espía, denuncia, juzga y todo lo critica, y cuya única ley tangible se manifiesta en sus muertos y sus recuerdos, en los álbumes de fotos, en el desigual pesar por los que ya no están presentes e incluso en los olvidados. «Visita a una ciudad vieja», concebido inicialmente como comienzo del tercer capítulo de la novela *Malina* y publicado después como relato independiente, narra en tono satírico un recorrido turístico por la ciudad de Viena.

Por último, la historia relatada en «Ansia» remite a un hecho acaecido en Roma en la noche del 31 de agosto de 1970: un presunto drama pasional que ocupó las páginas de la prensa italiana durante semanas. Las víctimas son Elizabeth Mijailovic (personaje que encontramos también en otros textos narrativos de la autora) y su amante; el asesino, que se suicida tras cometer el doble crimen, es Bertold Rapatz,

el esposo de Elizabeth. Los antecedentes de la historia, la paulatina destrucción de la personalidad de la protagonista que renunciando a una vida propia se convierte en una suerte de marioneta de su esposo, ponen de manifiesto el interés de la autora por representar la concepción distorsionada que el personaje tiene de su identidad y de la distribución de papeles entre los sexos, y sugieren asimismo la participación en su propio final trágico. Las semejanzas entre este relato y los textos que componen el ciclo *Todesarten* son evidentes, pero mientras los sutiles asesinatos psicológicos de las novelas del mismo se presentan hacia el exterior como suicidios o tendencias autodestructivas de las figuras femeninas, en este fragmento narrativo se trata de un verdadero baño de sangre.

A pesar de que algunos de los textos incluidos aquí, especialmente los pertenecientes a la primera etapa de la escritora, puedan desilusionar por imperfectos a quienes conozcan y admiren su obra narrativa de los últimos años, éstos no sólo dan cuenta de la evolución de su escritura, sino que contienen en germen las extraordinarias dotes de narradora de Ingeborg Bachmann. La publicación de *El ansia y otros cuentos* ofrece a los lectores españoles la posibilidad de disfrutar una vez más de la maestría narrativa de esta escritora, que en muchos de los textos aquí representados había alcanzado ya su auténtica voz literaria. Al placer de la lectura contribuye, sin duda alguna, la excelente traducción de Ana María de la Fuente.

Margarita BLANCO

FRISCH, Max: *Montauk*. Traducción de Fernando Aramburu Irigoyen. Laetoli: Pamplona 2006. 151 pp.

En 1975 se publicó la narración *Montauk* del escritor suizo Max Frisch. El título hace referencia a un lugar al norte de Long Island, donde un conocido escritor y su joven acompañante pasan juntos un fin de semana. Tal y como aparece en el texto, él cumple en esos días 63 años; ella tiene 31. El relato de este fugaz encuentro representa tan sólo una parte del contenido del libro. Otra parte importante del mismo está constituida por recuerdos y reflexiones del escritor, en los que evoca momentos compartidos con las mujeres que, durante más o menos tiempo, le acompañaron en la vida. También dedica un amplio capítulo a su amigo de infancia Werner Coninx, que aparece como W. en *Montauk*. Un amigo, procedente de una familia acomodada que le pagó los estudios de arquitectura, le puso en contacto con un mundo que era desconocido para el joven Max Frisch y con el cual no siempre fue fácil el entendimiento y la comprensión.

La cita de Montaigne con la que se inicia la obra es una declaración de principios que advierte a lector acerca del contenido del libro: «YO MISMO SOY, LECTOR, LA ÚNICA MATERIA DE MI LIBRO.» Esta afirmación puede constatarse en cada página de esta narración. Para todo aquel que conozca la biografía de este escritor suizo no le será difícil reconocer fechas, datos, nombres, lugares, citas de sus obras y otras circunstancias que corresponden a la vida del escritor Max Frisch. El fin de semana que el escritor pasa con la joven Lynn tiene su correspondencia en un hecho autobiográfico: en Abril de 1974 Max Frisch viajó a Nueva York para recoger dos premios. Uno de ellos el de socio de honor de la «Academy of Arts and Letters» y el otro, también el de socio de honor del «National Institute of Arts and Letters». A esta circunstancia se hace alusión en el texto: «AMERICAN ACADEMY OF ARTS AND LETTERS: me pongo de pie y doy las gracias.» (p. 16). La editora americana de Max Frisch, Helen Wolff le organizó una gira promocional por varias ciudades americanas y canadienses en compañía de Alice Locke-Carey que, en la narración *Montauk*, da vida a la figura de Lynn. Desde aquella fecha Alice Locke-Carey y Max Frisch no volvieron a encontrarse hasta 1980. Entonces retomaron la relación, que duró unos cuatro años.

No sólo es autobiográfica la historia del fin de semana, también lo son las experiencias y vivencias que constantemente son evocadas por el escritor en el transcurso de esos días. En esos recuerdos ocupan un lugar relevante las relaciones de Max Frisch con las mujeres que compartieron su vida a lo largo de los años. Relaciones complicadas y, hacia el final, siempre dolorosas. Si Max Frisch oculta el verdadero nombre de Alice Locke-Carey en esta obra, no lo hace con el resto de las mujeres que protagonizaron su vida en el pasado. En *Montauk* el escritor evoca a su primera novia Käte Rubensohn, que inspiró la figura literaria de Hanna en la novela *Homo Faber*, así lo cuenta en el texto: «La novia judía de Berlín (en tiempos de Hitler) no se llama HANNA, sino Käte, y no se parecen nada la muchacha de mi biografía y el personaje de una novela que él escribió.» (p. 121). En otros momentos de la obra se refiere a su primer matrimonio con Constanze von Meyenburg, (Trudy) y tampoco omite datos biográficos: «En 1942 me caso con una colega

arquitecta porque la amo, hija de una casa de la alta burguesía, Gertrud Constanze von Meyenburg. Que los amigos sospechen que me caso por dinero no me importa.» (p. 127). Los recuerdos de la tortuosa relación con Ingeborg Bachmann están presentes a lo largo de todo el texto. El poder de seducción que ejercían sobre él el atractivo de la escritora austriaca, su independencia y su carácter difícil e imprevisible se puede deducir de estas palabras: «¿Lo dejo o vuelvo con ella? A su lado sólo existe ella. A su lado empieza el desvarío. Todo eso yo ya lo sabía». (p.104) También hace alusión a la inseguridad y los celos que de ello se derivaba: «Su libertad es parte de su resplandor. Los celos son el precio por mi parte. Lo pago íntegramente.» (p. 109). En los momentos en los que Frisch estaba redactando *Montauk* estaba en marcha el proceso de divorcio de su segunda mujer: Marianne Oellers. Tenía unos veinte años menos que el escritor. La había conocido en Roma en 1962, se casaron en 1968 y se separaron en 1973. Marianne Oellers intentó obstaculizar la publicación de *Montauk*. Al final no lo consiguió pero, en opinión de la biógrafa de Max Frisch, Lioba Waleczek, estas discusiones aceleraron el divorcio que se produjo en 1979.

*Montauk* provocó sorpresa y desconcierto entre la crítica. Ninguna de las obras escritas por Max Frisch hasta este momento –tampoco los diarios–, desvelaban tantas experiencias autobiográficas, especialmente de su vida en pareja. Sin embargo, precisamente en este libro se muestra con más claridad que en ningún otro de este escritor la estrecha relación existente entre creación literaria y vida personal. Para Max Frisch escribir no es tan sólo una actividad creativa, sino una forma de comprender la realidad que le rodea y la suya propia. En *Montauk* se puede leer una reflexión sobre esa circunstancia vital del escritor: «WHITE HORSE: el escritor recela de los sentimientos que no se prestan a ser publicados. Él espera entonces su ironía. Supedita sus percepciones a la cuestión de si son dignas de ser escritas, y vive de mal grado lo que no puede en absoluto poner en palabras. Esta enfermedad profesional del escritor convierte a algunos en bebedores.» (17-18). En *Montauk* se transcribe una frase pronunciada, supuestamente, por Marianne Oellers que podría ser la confirmación a esa tesis: «NO HE VIVIDO CONTIGO PARA SERVIRTE DE MATERIA LITERARIA. TE PROHIBO QUE ESCRIBAS SOBRE MI.» (p. 79).

En realidad, la interacción entre vivencia personal y creación, así como la forma en que una y otra se retroalimentan, es la cuestión central de esta narración. Al comienzo de la obra leemos el siguiente pasaje: «MY LIFE AS A MAN se llama el nuevo libro que trajo ayer Philip Roth al hotel. ¿A santo de qué tendría yo que abrigar celos del título en alemán: Mi vida como hombre? Me gustaría saber qué alcanzo a averiguar acerca de mi vida como hombre escribiendo bajo la influencia del premio artístico». (p. 23). Algo más adelante hace otra interesante reflexión: «Me gustaría describir este día, nada más que este día, nuestro fin de semana y cómo ha sido posible, cómo continúa. Me gustaría poder contarlo sin inventar nada. Desde un sencillo punto de vista.» (p. 63). A primera vista, el deseo manifestado en esta cita parece contradecir el anterior, sin embargo, de alguna forma, ambos son ciertos.

Es cierto que el narrador-protagonista no incluye en el relato del fin de semana historias ficticias sino tan sólo experiencias autobiográficas, Sin embargo, el trata-

miento del punto de vista no es complejo. El escritor y narrador protagonista elige *la tercera persona* y el presente para contar todo lo referido a su fin de semana con Lynn, que, en realidad constituye el breve tiempo de historia. Desde un punto de vista objetivo y distante, exterior al suceder, anota y comenta todo lo que observa, ya sea un paisaje desértico o el mar. También hace anotaciones y comentarios sobre la joven, sobre él mismo, y sobre los dos. Aquél que busque detalles escabrosos no encontrará ninguno. Tan sólo encontrará algunas alusiones hechas con gran elegancia y discreción. También encontrará reflexiones objetivas y certeras del escritor mayor que es consciente de la relación ocasional que vive con su joven acompañante: «Sólo desea vivir el presente. [...] Sólo desea ver. [...] Los pequeños regueros en la arena, aquí y allá una concha. Él se siente a gusto. [...] Lynn reposa en su tumbona; su cuerpo, que él conoce, vestido. Él tiene necesidad de permanecer de pie.» (p. 73).

Por otro lado, el narrador-protagonista utiliza *la primera persona* y el tiempo presente cuando recuerda o evoca vivencias de su pasado. La utilización de la primera persona no refuerza el punto de vista de subjetivo –como cabría esperar–, sino que ofrece un terreno para el diálogo entre el «*erlebendes Ich*» y el «*erzählendes Ich*». Un diálogo entre el narrador y sus recuerdos. Un diálogo incómodo porque no persigue la autocomplacencia sino comprenderse y comprender para dar sentido a lo sucedido. En ese proceso, el narrador-protagonista nunca sale indemne, sino más bien lastimado. No es un ajuste de cuentas con la pareja y siempre se preserva el ámbito de lo íntimo. En realidad, las reflexiones y comentarios sobre su relación con las mujeres es la expresión de un desconcierto, quizá producto de su desconocimiento. En algún momento recuerda que su madre le recomendaba no escribir sobre las mujeres, puesto que las conocía.

El texto de la obra está dispuesto en fragmentos más o menos largos introducidos por un encabezamiento que a veces alude la contenido, por ejemplo MONEY, MY LIFE AS MAN, y otras se refiere a un lugar o a un nombre: LYNN, ARENA STAGE. Esta forma de composición recuerda a la empleada en los dos diarios anteriores de Max Frisch: *Tagebuch 1946-1949* y *Tagebuch 1966-1971*. La secuenciación de la historia no respeta la sucesión cronológica en lo que se refiere al fin de semana. Por otra parte, las vivencias que corresponden a diversos momentos del pasado irrumpen en el presente, a veces en medio de una frase. Tan sólo la utilización de la primera o de la tercera persona gramatical permite al lector reconocer el cambio de la dimensión temporal porque el tiempo verbal utilizado es, casi siempre, el presente. De esta forma se pone de relieve la vigencia y actualidad de sus experiencias pasadas en relación al momento presente.

La compleja elaboración artística a la que Max Frisch somete todas las experiencias vividas alejan esta narración de una autobiografía convencional o de unas simples anotaciones autobiográficas y la convierten en una obra literaria de gran calidad artística. Aunque no se cuentan historias ficticias, los contenidos de esta narración no podrían ser utilizados como documentos autobiográficos. El lector que no conozca la biografía de Max Frisch podrá interpretar esta obra como el proceso de clarificación sobre la vida en pareja que emprende un narrador sirviéndose de la escritura. Aquellos lectores que sí la conozcan, sabrán que ese narrador es también el autor de la obra.

En mi opinión, es un verdadero acierto la nueva traducción de esta interesante obra. El traductor ha sabido mantener los cambios de ritmo que imprimen a la prosa los diferentes cambios de perspectiva y punto de vista del narrador. Y no es tarea fácil. Al lector español se le brinda otra buena oportunidad para acercarse a uno de los escritores suizos que más innovación creativa, compromiso e inteligencia ha aportado a la literatura en lengua alemana de la segunda mitad del siglo XX.

Ofelia MARTÍ



KAFKA, Franz: *El proceso*. Traducción, notas e introducción de Miguel Vedda. Colihue: Buenos Aires 2005. 294 pp.

La edición de *El proceso*, publicada recientemente por Ediciones Colihue y a cargo de Miguel Vedda, podría ser considerada –aunque sólo desde una perspectiva estrecha de miras– una más dentro de las numerosas ediciones disponibles en castellano. Para evitar esta clase de malentendidos, conviene señalar algunas de las características que distinguen esta publicación. Una diferencia decisiva entre la edición de Vedda de *El proceso* y buena parte de las anteriores se encuentra ligada a las extrañas peripecias que caracterizaron las ediciones de los textos de Kafka. Como se sabe, Kafka murió en 1924 dejando inédita la mayor parte de sus escritos literarios y autobiográficos, así como la totalidad de su correspondencia. Los borradores de sus tres novelas (por orden de elaboración: *El desaparecido*, *El proceso* y *El castillo*), es decir, la mayor parte de su producción narrativa, sólo empezaron a editarse después de la muerte del autor y al cuidado de Max Brod. Hasta 1982 no comienza a publicarse la edición crítica de la obra original de Kafka, la denominada *Kritische Ausgabe. Schriften, Tagebücher, Briefe*, (editada por Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley y Jost Schillemeit), publicada en Fráncfort del Meno por la editorial S. Fischer. Dejando de lado la mención de empresas extravagantes (p. ej., una traducción de 1987 y 1988 de una edición inglesa no identificada –*Complete Works*– «al cuidado del Dr. Alberto J. R. Laurent»), cabe mencionar que la mayoría de las traducciones existentes en castellano de los textos de Kafka se basa en la fijación y edición de los mismos a cargo de Max Brod. No vale la pena insistir en exceso en el carácter discutible, desde el punto de vista filológico y de crítica genética, de los singulares criterios seguidos por Brod. Cabe subrayar, sin embargo, que la edición crítica permitió a los estudiosos de Kafka reparar en la enorme cantidad de falsas lecciones, omisiones voluntarias e involuntarias y otros defectos de las diversas ediciones de Brod (a uno de sus caprichos se debe que la novela *El desaparecido* sea más conocida bajo el título *América*). Milan Kundera, a raíz precisamente de la publicación de *El proceso* (*Der Proceß*) en la nueva edición crítica de Fischer, escribió un ensayo esclarecedor en el que señala el grave perjuicio a la obra de Kafka ocasionado por las intervenciones de Brod en los originales (cf. *Los testamentos traicionados*. Barcelona: Tusquets 1994, pp. 107-129). De las publicaciones castellanas de *El proceso* realizadas a partir de la edición de Brod, cabe mencionar la solvente traducción de Feliu Formosa (Barcelona: Lumen 1975) y la última y la más lograda de las ediciones previas a la edición crítica –y que siguen, por lo tanto, la «edición primigenia»–, la edición al cuidado de Isabel Hernández (Madrid: Cátedra 1989).

La edición de Vedda, en cambio, ofrece una traducción impecable de la edición crítica de *Der Proceß*, publicada en alemán en 1990. Las divergencias más significativas entre esta edición –utilizada por vez primera para la traducción de Miguel Sáenz incluida en la costosa edición de *Obras completas* (Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores 1999)– y la de Brod estriban en la desemejante distribución del texto en capítulos ligeramente distintos, en la omisión por parte de la edición crítica del capítulo VI («La amiga de la señorita Bürstner», que pasa a ser el primer fragmento), en la permutación en el orden de los fragmentos. Además, la edi-



ción crítica ofrece una lección sustancialmente distinta (respecto de la edición de Brod) del cuerpo textual de los manuscritos.

La edición de Vedda, además de contar con los «Pasajes tachados por el autor», está provista de un agudo y polémico estudio introductorio y una importante (pero no excesiva) cantidad de notas que, en parte, ofrecen explicaciones necesarias para el lector de habla hispana (p. ej. cuestiones semánticas en relación con los nombres), en parte, establecen relaciones temáticas con otras obras del autor (p. ej., la manzana en conexión con la culpa; «las posiciones inclinadas, con las espaldas dobladas, o boca abajo» en relación con el ámbito de la vida auténtica, etc.) y subrayan continuidades y relaciones dentro del propio texto (p. ej. la neblina y la oscuridad como características de los espacios vinculados con el proceso, la mentira como estrategia constitutiva de K., etc.).

En el estudio mencionado, Vedda aborda una cantidad de temas significativos en la obra de Kafka (y en *El proceso* en particular), y en torno a la misma: la lucha entre tipos humanos antagónicos; la oposición entre la vida como *fachada* y un modo de vida auténtico, antigregario y ascético; la escisión distintiva de los personajes; la transformación característica de los protagonistas; las problemáticas relaciones familiares; la función de los ayudantes, las mujeres y el parasitismo; la alienación como característica distintiva del escritor de Praga; el punto de inflexión que significa *El proceso* dentro de la totalidad de la obra kafkiana; la crisis del lenguaje característica de la literatura austríaca de comienzos del siglo XX, etc.

En cuanto al aludido carácter polémico del estudio, cabe señalar que Vedda no nos ofrece una ligera lectura de manual de literatura –tal sucede con numerosos prólogos e introducciones– sino un sólido y peculiar análisis que se opone a algunas de las interpretaciones más prestigiosas (p. ej. Vedda subraya –y sostiene con argumentos consistentes– el carácter problemático y culpable de K., en contraste con otras lecturas –como la de Hannah Arendt– que ofrecen una interpretación de *El proceso* claramente determinada por una empatía con los pensamientos de K. que insisten en su inocencia).

Román SETTON

LEDIG, Gert: *Represalia*. Traducción de Rosa Pilar Blanco. Posfacio de Volker Hage. minúscula: Barcelona 2006. 232 pp.

Cincuenta años después de la primera edición alemana de *Vergeltung* (1956) la editorial minúscula publica dentro de su Colección Alexanderplatz la primera versión en castellano de la novela de Gert Ledig, con el título de *Represalia*, cuya traducción ha sido realizada por Rosa Pilar Blanco (Premio de Traducción de la Fundación Goethe 2004).

Ledig –nacido en Leipzig en 1921 y fallecido en Landsberg am Lech en 1999, pocos meses antes de que la editorial Suhrkamp reeditase esta obra en Alemania– creció en Viena y a los dieciocho años se alistó como voluntario en la *Wehrmacht* con el fin de combatir en la II Guerra Mundial. En 1942, tras haber resultado herido de gravedad en Leningrado, fue trasladado al sur de Alemania, donde estudió peritaje naval. Durante la guerra Ledig fue testigo tanto del temible poder del lanzacohetes llamado «órgano de Stalin» en el frente oriental, así como de diversos ataques aéreos en Alemania, una experiencia que llegaría a marcarle profundamente. Al finalizar la guerra se vio obligado a subsistir como instalador de andamios en un Múnich en ruinas, fracasando en los diferentes negocios que emprendió. Posteriormente, en 1950, el ejército estadounidense le proporcionó un puesto de trabajo en Austria, donde Ledig comenzó a escribir la primera de sus novelas, *Die Stalinorgel* (1955), en la que recreó la atrocidad de la guerra basándose en sus vivencias en el frente. Esta obra fue acogida de forma muy positiva tanto por el público como por la crítica, que llegó a calificar al autor como la gran esperanza de la literatura alemana del momento. Pronto se agotó la primera edición y se realizaron traducciones a otros catorce idiomas. Alentado por este inusitado éxito y con la esperanza de conseguir, quizás, nuevos contratos en el extranjero, el autor publicó *Represalia* en 1956, obra que, sin embargo y contra todo pronóstico, cosechó unas críticas devastadoras. Tras publicar una tercera novela, *Faustrecht* (1957), Ledig terminó por alejarse de la literatura y a partir de los años sesenta se dedicó al periodismo.

A comienzos de 1998 diversos periódicos alemanes se unieron al debate sobre «Guerra aérea y literatura», iniciado por el escritor W. G. Sebald (1944-2001) con un ciclo de conferencias mantenidas el año anterior en Zúrich, despertándose entonces de nuevo el interés por *Represalia*, ya que se trata de una de las escasas obras literarias que se centran específicamente en la guerra aérea, un ámbito que parece haber quedado excluido de las letras alemanas de posguerra. En el libro que recoge estas conferencias, publicado en 1999 con el título de *Luftkrieg und Literatur –Sobre la historia natural de la destrucción* (Anagrama, 2003)–, Sebald destaca la relevancia de la obra de Ledig en este contexto.

*Represalia* –el título alude a la respuesta de los aliados a las devastaciones producidas por la aviación de Hitler– describe con crudo realismo sesenta y nueve minutos de un ataque aéreo a una ciudad alemana sin identificar en julio de 1944, enfrentando al lector con el terror de la guerra de bombardeo, sin suavizar en momento alguno las minuciosas descripciones de las imágenes, que pretenden acabar con cualquier intento de idealizar la guerra. Con verismo fotográfico el autor recrea el ataque minuto a minuto, entrelazando, a modo de mosaico, una serie de his-

torias simultáneas con personajes anónimos desde distintas perspectivas: en el plano superior los pilotos de los aviones aliados ejecutan su orden tratando de no ser alcanzados por la defensa antiaérea; en un plano inferior caen bombas, las casas arden, el asfalto se derrite, los búnkeres y los sótanos se llenan y reina el caos entre una marea humana, que, ante todo, trata de ponerse a salvo. Con la parquedad de sus frases, el narrador, que se abstiene de realizar comentarios, no distingue entre culpables e inocentes. Soldados y civiles, alemanes y estadounidenses, un sargento que salta en paracaídas desde su bombardero para caer en campo enemigo, un sacerdote, un anciano matrimonio que espera que le llegue la muerte mientras juega a las cartas en casa, varias personas atrapadas en un búnker, una chica violada por un desconocido en la soledad de su encierro, padres angustiados y deshechos por la muerte de sus hijos: todos experimentan la amargura y la locura de la guerra.

Si la crítica de los años cincuenta fue capaz de soportar la crueldad en el frente a la que Gert Ledig hacía alusión en su primera novela, la descripción de la matanza de civiles, en especial de mujeres y niños, fue demasiado para un público que en aquellos años del «milagro alemán» anhelaba olvidar y proseguir con su vida. La lectura de *Represalia* resulta aún hoy difícil, pues no deja de causar estupor y tristeza, pero no debe olvidarse su gran valor testimonial, que el lector español tiene ahora la oportunidad de conocer.

Bárbara VALDÉS

Lernet-Holenia, ALEXANDER: *El joven Moncada*. Traducción de Adan Kovacsis. minúscula: Barcelona 2006. 148 pp.

Alexander Lernet-Holenia (Viena, 1897–St. Wolfgang, 1976) –en realidad Alexander Maria Norbert Lernet– es un autor todavía bastante desconocido en el panorama literario hispano, si bien *El joven Moncada* no es la primera de sus obras que se traducen al español. Anteriormente los lectores españoles ya han tenido la oportunidad de conocer algunas de sus numerosas obras, como *El Conde Luna*, *Las dos Sicilias* o *El Barón Bagge*. Se trata de uno de los mejores narradores austríacos del siglo XX, cuyo renombre viene mercedamente avalado por los prestigiosos premios que recibió a lo largo de su trayectoria profesional: el Heinrich-von-Kleist-Preis (1926), el Johann-Wolfgang-von-Goethe-Preis der Stadt Bremen (1927), el Würdigungspreis der Stadt Wien für Literatur (1951), el Großer Österreichischer Staatspreis des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst für Literatur (1961), el Adalbert-Stifter-Preis des Landes Oberösterreich (1967) o el Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst Erster Klasse (1968). Además, entre 1969 y 1972 presidió el PEN Club austríaco.

Su nacimiento estuvo rodeado de cierta polémica, ya que existía el rumor de que el verdadero padre del niño era, en realidad, un archiduque de la Casa de Habsburgo, una cuestión que inquietaría al escritor durante toda su vida. En 1915 comenzó a estudiar la carrera de Derecho, pero poco después abandonó la universidad con el objeto de combatir en la I Guerra Mundial. Al final de la misma decidió convertirse de forma profesional en escritor y traductor y en 1921 publicó su primera obra, un recopilatorio de poemas titulado *Pastorale*, con el apoyo de Rainer Maria Rilke, que fue su modelo literario junto con Hugo von Hofmannsthal. Debido al éxito que cosechó pudo permitirse emprender diversos viajes durante la década de los años treinta. Amigo de importantes literatos como Leo Perutz, Stefan Zweig, Ödön von Horváth y Carl Zuckmayer, Lernet-Holenia cultivó todos los géneros literarios. Aunque el valor de su prosa es innegable, su renombre lo adquirió, en especial, gracias a su labor como autor teatral, si bien él siempre se consideró, por encima de todo, un poeta.

La labor de difusión llevada a cabo por la editorial minúscula es, sin duda, encomiable. Continuando la línea ya emprendida de divulgar la producción literaria de habla alemana, en el año 2006 hace llegar una nueva traducción al mercado editorial español. *El joven Moncada*, cuyo original fue editado por vez primera en 1954, aparece dentro de la colección Alexanderplatz, que reúne traducciones de novelas y ensayos en torno a la realidad de habla alemana y a aquellas zonas geográficas que en algún momento de la historia han estado bajo su influencia.

La historia que cuenta esta breve novela se sitúa entre Argentina y España, sorprendiendo lo bien que Lernet-Holenia parecía conocer nuestro país y sus costumbres. Un joven y atractivo aventurero, Juan Moncada, procedente de una familia andaluza, acude en Buenos Aires a una empresa para solicitar empleo, no sin antes confesar que carece de conocimiento profesional alguno, pues hasta el momento se ha dedicado a una vida de ocio. No obstante, el director de la empresa, conmovido por la inusual franqueza del joven, decide contratarle. Juan termina enamorándose de la secretaria, Rafaela Andrade, que aspira a ser actriz, y que supondrá el primer

eslabón en la cadena de divertidos embrollos que tendrán lugar en el transcurso de la novela. Tras prometerse la pareja, el embajador de España en Buenos Aires recibe una carta de Burgos escrita, supuestamente, por don Guillermo de Moncada, conde de Osona, padre de Juan, que suplica al diplomático que haga lo imposible por impedir el enlace, dado que la novia no sería digna de la noble estirpe de los Moncada. Deshecho el compromiso, Juan embarca rumbo a España y durante el trayecto vuelve a prometerse en matrimonio, esta vez con la joven y adinerada Beatriz Pereira. Con la intención de obtener el beneplácito de don Guillermo los jóvenes acuden a su mansión. Será durante esta visita cuando el lector descubra que, en realidad, el conde –que está financieramente arruinado– no es el padre de Juan, es más, ni siquiera era conocedor de su existencia. Para averiguar el desenlace de esta divertida historia nada mejor que adentrarse en su lectura y disfrutar de esta forma del constante y vivaz diálogo, así como de la sutil ironía de Lernet-Holenia, que el traductor Adan Kovacsics –Premio de Traducción Ángel Crespo (2004)– ha sabido trasladar al castellano con gran acierto.

Bárbara VALDÉS

MUSCHG, Adolf: *Eikan, llegas tarde*. Traducción de Carmen Steinhauer. rd editores: Sevilla 2006. 334 pp.

Han pasado muchos años desde la última traducción al español de una obra de Adolf Muschg. Es evidente que la importancia y el significado de este gran escritor suizo son comprendidos en nuestro país, pero ello no parece ser suficiente para que su producción literaria cuente en España con un nutrido grupo de lectores que la sitúen en el lugar que a todas luces le corresponde. Es evidente, pues, que la obra de Muschg no acaba de encontrar en el ámbito hispano la recepción que merece y que desde hace ya tiempo viene teniendo en otros países de Europa. Como explicación del fenómeno, tal vez sirva de ejemplo el hecho de que el último intento de traducir una novela suya a nuestra lengua ha resultado frustrante, y ello a pesar de la expectativa suscitada en todos los medios gracias al despliegue de una pequeña editorial, que consiguió ni más ni menos que traer al escritor a España para presentar la traducción. Ello despertó, evidentemente, la atención de los grandes periódicos del país, que presentaron la noticia en primicia alentando la idea de que por fin Muschg iba a tener la acogida que merecía en nuestro entorno. Aun con todo, la lectura de la traducción resulta, como se ha dicho, frustrante y esta frustración se debe exclusivamente a dos cuestiones dispares, pero en sí relacionadas, y que influyen de manera decisiva en la recepción de un escritor en un ámbito de otra lengua: en primer lugar, el hecho de que ninguna editorial de prestigio haya sido capaz, a lo largo de estos años, de editar la obra de este excepcional escritor en su totalidad. Si bien Muschg ha sido un autor relativamente traducido a nuestra lengua, la dispersión editorial a la que se ha visto sometida su obra en nuestro país no responde a la categoría de este pensador, heredero directo de las dos grandes voces de la conciencia suiza –y europea– del siglo XX: Max Frisch y Friedrich Dürrenmatt. Sirva un recuento de las traducciones publicadas en España como constatación de esta afirmación: *Las razones de Albissers* [sic]. Madrid: Alfaguara 1982; *Baiyun o la Sociedad de la Amistad*. Madrid: Grupo Libro 88 1982; *Cuerpo y vida*. Madrid: Alfaguara 1986; *La veleta y otras historias de amor*. Barcelona: Península 1989; *Desnudarse era lo que ella no quería*. Barcelona: Tusquets 1996. Excesivamente poco para un autor que ha publicado más de una treintena de títulos, aparte de un buen número de volúmenes de ensayos.

Tal dispersión se deba tal vez al hecho de que las editoriales no apuestan de manera decidida por nombres que pueden resultar aún poco conocidos al grueso del público lector, pero también es posible que la mala –o escasa– recepción tenga su origen, y con ello entro en el segundo motivo de la frustración, en el hecho de que, en muchas ocasiones, las traducciones no hacen justicia a los originales, con lo cual, el lector no llega a tener nunca la sensación de estar leyendo un texto de calidad. Éste es de nuevo el caso aquí: la traducción de Carmen Steinhauer es confusa y está plagada de errores, tanto tipográficos como sintácticos y semánticos, ya desde el mismo principio de la novela, cuando la traductora no es capaz de traducir al español el adjetivo toponímico de la ciudad de Zúrich, dejando al lector ante la expectativa del descubrimiento de una ciudad en la toponimia suiza, que hasta ese momento desconocía: Muschg abre la obra con una cita de un antiguo ensalmo, el famoso *Zürcher Milchsegen* («wola wiht, / taz tu weist, / taz tu wiht heizist»), que forma

parte del acervo cultural alemán, tal como puede constatarse en uno de los cuentos populares más famosos, *Rumpelstilzchen*, y que aparece en la traducción como «antiguo ensalmo de la ciudad de Zürcher», localización geográfica verdaderamente difícil de establecer.

A partir de ahí el uso incorrecto de las preposiciones («Los himnos nacionales pueden ser interpretados libremente [...], pero cada pueblo está obligado a respetar al suyo propio, [...]», p. 111), el abuso del posesivo («Isabel, ya ebria, se sentó sobre sus rodillas de forma que sus muslos parecían explotar bajo su minifalda roja. / Profesor, usted dice que odia su chelo, pero en cambio lo sujeta entre sus piernas, lo presiona contra su pecho y palpa su cuello», p. 31), la ausencia de algún que otro verbo («En Francia, sí, dijo el funcionario, y sus ojos, inexpresivos y muy juntos, como los de un pájaro.», p. 81), la falta de concordancias («El vacío, *Le Vide*, ahora comenzaban a vibrar», p. 107; «[...] miraba fijamente al chelo, que estaba apoyada sobre el escritorio.», p. 124), las grafías erróneas de las interjecciones españolas («Aha, dijo Leuchter», p. 125), el uso de mayúscula después de dos puntos («[...] aquello que Einstein siempre había rechazado: La relación existente [...]», p. 107; «[...] le contestó también de pie: La señora japonesa [...]», p. 125) y otras incongruencias varias como una llamada a nota en la página 79 que tiene el texto correspondiente en la 73, o la aclaración incorrecta de las siglas «KZ» en una nota a pie de página (p. 28), se unen a otros errores de interpretación en el texto que terminan por convertirse de este modo en una constante que dificulta una lectura seria de la novela.

Para los interesados en la literatura suiza es una auténtica lástima que el esfuerzo de editar en nuestra lengua a uno de los mejores autores del panorama helvético actual haya supuesto más una pérdida que una ganancia para nuestro ámbito cultural, pues la novela es, en realidad, un compendio de la producción literaria y del pensamiento de este gran escritor contemporáneo que se ha convertido con el tiempo en la conciencia crítica no sólo de una Suiza cerrada al exterior, sino de una Europa anclada en demasiados prejuicios, así como en precursor del diálogo Oriente-Occidente, otro de los grandes núcleos temáticos de su producción, presente también en esta novela.

Aquí el protagonista, Andreas Leuchter, un virtuoso del violonchelo, se ve obligado a interpretar la partitura imposible de su amigo y contrincante, que le ha pedido que la ejecute antes de morir a causa del sida, enfermedad que le ha sido diagnosticada recientemente. Leuchter y Enders llevan veinte años sin verse y, mientras que este último se ha convertido en un mito de la vanguardia parisina, Leuchter, a pesar de su virtuosismo, no ha conseguido tener éxito en la vida. No obstante, a pesar del desagrado inicial ante la propuesta, Leuchter acepta el reto y será precisamente este desafío el que lo enfrente de golpe a su pasado y a los fantasmas que había aparcado con él, dado que, en realidad, todos ellos están relacionados con la tortuosa amistad que unió a los dos jóvenes durante sus años de internado, así como con las relaciones amorosas que Leuchter mantuvo con diferentes mujeres, entre las que se encuentra Sumi, la única a la que ha amado de verdad, y a la que abandona tras el fracaso del concierto de Enders.

No tanto la crisis de identidad que se manifiesta en el personaje protagonista como la crisis de identidad que atañe a la colectividad europea, en general, es el



tema que domina la novela de principio a fin. Para Muschg «Europa tiene demasiadas estrecheces» (*El Mundo*, 07/04/2006), y ello queda demostrado en la novela a través de las reflexiones sobre la música –que no tiene fronteras– y las constantes referencias a escritores y obras de todas las épocas (desde el pensamiento radicalmente romántico de los hermanos Brentano, hasta los desconcertantes aforismos de Lichtenberg o los inquietantes diarios de Kafka, pasando por autores y pensadores de otras latitudes europeas como William Blake o Paul Claudel), en las que se pone de manifiesto la insatisfacción continua del ser humano y su infatigable búsqueda de la perfección. De ahí que al individuo –y no sólo al artista, sino al individuo en general– no le quede más remedio que esconderse entre la ficción y la mentira de su propia vida en un intento desesperado de evitar el más estrepitoso fracaso.

La novela es, seguramente, una más de las múltiples llamadas de atención sobre el devenir del ser humano anclado en una sociedad que determina unas pautas de comportamiento erróneas, a las que ya nos tienen acostumbrados los escritores suizos. Esta sociedad no es otra que la occidental –puesta constantemente en tela de juicio a través del personaje de Sumi y de su mirada oriental–, la cual no vive precisamente uno de sus mejores momentos. La ambición, la constante necesidad de superación y la competitividad, han convertido al europeo en un individuo incapaz de mirar más allá de sus propias fronteras, algo que no deja de resultar ridículo en un mundo globalizado, en el que las fronteras han perdido ya su razón de ser. Éste y no otro es el mensaje de Muschg en una novela que completa el ciclo iniciado en 1965 con *Im Sommer des Hasen*, en la que el autor enviaba a un grupo de suizos de viaje a Japón, y que se ha venido repitiendo como *leitmotiv* en la práctica totalidad de sus textos en prosa.

Es evidente que los años vividos en Japón –y Oriente en general– han dejado en el autor una huella legible en la mayoría de sus textos. Pero la isla del Sol Naciente no es en ellos más que la proyección de otra «isla», la isla europea que Muschg entiende como núcleo, punto de partida y de destino de su preocupación literaria, política y, en definitiva, existencial: Suiza (constante única y absoluta, en torno a la que gira toda su producción literaria y ensayística). Japón, sin embargo, se constituye en la metáfora de «lo otro», «lo distinto», «lo desconocido», frente a «lo uno», lo «propio», «lo conocido», una dicotomía característica también del conjunto de la literatura suiza de la segunda mitad del siglo XX. Tal vez porque Muschg viera ya entonces en Oriente todo aquello de lo que Occidente carece y que se ha convertido en la gran lacra de nuestra civilización: que el futuro de cada individuo no está en el entorno que lo rodea, sino en sus «propias manos vacías» (*El Mundo*, 07/04/2006).

Isabel HERNÁNDEZ



ROTH, Joseph: *Crónicas Berlinesas*. Edición, notas y posfacio de Michael Bienert. Traducción de Juan de Sola Llovet. minúscula: Barcelona 2006. 291 pp.

Antes de su muerte Joseph Roth (Brody, 1894–París, 1939) declaró que su marcha a Berlín a principios de la década de los años veinte había sido provocada por la difícil situación económica que se vivía entonces en Viena, lugar donde el autor había residido hasta ese momento: la lenta recuperación económica tras la guerra, unida a una muy alta inflación, hacía apenas posible la supervivencia en la ciudad. Sin embargo, la motivación de Roth es cuanto menos cuestionable: también la capital de la joven República alemana se encontraba en aquellos tiempos sumida en una gravísima depresión económica visiblemente agravada por la inestabilidad política que había provocado el reciente intento de golpe de Estado planeado por Kapp, Lüttwitz y Ehrhardt. A pesar de ello, en comparación con la Viena de provincias, anclada todavía en sus sueños del pasado, el Berlín de los años veinte suponía un destino mucho más atractivo para el joven periodista: vanguardista e intelectual, la capital se erigía como el núcleo de la industria cinematográfica, artística y editorial, además de constituir la sede de un enorme número de periódicos y revistas.

En estas *Crónicas Berlinesas*, publicadas ahora por la editorial minúscula, se recogen algunos de los numerosos artículos publicados por Joseph Roth en estos diarios y semanarios entre 1920 y 1933, años en los que el autor residió en Berlín. La editorial ha decidido integrar el presente volumen en su colección «Paisajes narrados», lo que supone un gran acierto, ya que, indudablemente, la obra podría catalogarse como narrativa de viajes. La lectura de los diferentes artículos constituye un enriquecedor paseo para el lector, que descubre, a través de la satírica pluma de Joseph Roth, el Berlín más contradictorio: la ciudad de los más miserables tugurios y más elegantes cafés; el Berlín de las rutilantes candilejas y de los pasajeros de tercera, «cargados de bártulos», en busca de un destino; el Berlín de los judíos sin hogar, de los primeros «rascacielos», de las vanguardias artísticas y de las terribles amenazas políticas. Cada una de las descripciones, anécdotas y personajes presentes en esta antología contribuye a crear el retrato de una metrópolis que se debatía entre la decadencia a la que la arrastraban sus propios fantasmas y la atronadora llegada del progreso.

En los primeros años tras su llegada a la capital, con la intención de «dibujar el rostro del tiempo», Joseph Roth escribía principalmente para el *Neue Berliner Zeitung*, de tinte sensacionalista, y el *Berliner Börsen Courier*, diario económico de tendencia liberal que contaba entre sus páginas con una extensa sección cultural de la que Roth se hizo cargo. Sin embargo, su actitud escéptica ante las esferas artísticas, que tendía a ridiculizar en sus escritos, lo empujaban paulatinamente fuera de estos círculos, al tiempo que adquiría una postura más comprometida con el entorno político y social que le resultaba más cercano. Por esta razón es comprensible que, con el tiempo, decidiera abandonar ambas publicaciones, para pasar a engrosar las filas de *Vorwärts*, cuyo ideario se encontraba muy cercano al partido socialista (SPD) y, más adelante, del prestigioso *Frankfurter Zeitung*, donde fue nombrado corresponsal de la página cultural o *Feuilleton*, alcanzando, como apunta Michael Bienert en su interesantísimo posfacio, «la cima para un periodista con ambiciones literarias» (p. 250). Desde esta plataforma, Roth podía desempeñar la función de

cronista de su tiempo, pero también de juez y fustigador de una sociedad que, anestesada todavía por el dolor de la guerra y abrumada por la miseria circundante, se dejaba llevar por las hordas que buscaban refugio en los deslumbrantes grandes almacenes, en multitudinarios eventos deportivos o en el constante murmullo del tráfico. Una sociedad que adoptaba, sin apenas oponer resistencia, las nuevas consignas políticas que amenazaban con destruirla.

El lector familiarizado con las novelas de Joseph Roth descubrirá fácilmente entre los protagonistas de estas crónicas a los personajes que más adelante poblarán sus obras de ficción: aburguesados industriales, escritores de tercera, almas desarraigadas, fauna de sórdidos burdeles, traidores y traicionados, etc. Caricaturizados con la misma ironía y afán de crítica social que se adivina en la obra de Otto Dix o Georg Grosz, todos ellos habitan un mundo que al lector actual le resulta sorprendentemente cercano: una ciudad gobernada por la técnica, el tráfico y el hormigón, en el que el fenómeno del nacionalismo o de la especulación y la falta de entendimiento entre los pueblos comienzan a ser ya desgraciadamente habituales. Se trata de un excelente retrato sociológico del Berlín de entreguerras, en el que Roth deja entrever el escepticismo y el desprecio con el que contempla los supuestos avances de la modernidad y la atmósfera, pretenciosa y ridícula, de los cafés literarios de una ciudad que los estudiosos afirman que el autor aseguró odiar.

Minúscula ha realizado con gran esmero una traducción al español (firmada por la correcta pluma de Juan de Sola Llovet) de la edición publicada hace tan sólo diez años por la editorial alemana Kiepenheuer & Witsch y que llevaba por título *Joseph Roth in Berlin. Ein Lesebuch für Spaziergänger* (Colonia, 1996). El volumen complementa así la labor iniciada en España por El Acanalado en 2004 con la publicación de *La filial del infierno en la tierra. Escritos desde la emigración*, donde se recogen muchos de los artículos que Roth publicó tras su llegada a París como exiliado en 1933. Gracias al esfuerzo de estas dos editoriales, elogiado en más de una ocasión en estas páginas, el lector español tiene ahora a su disposición una magnífica selección con la que disfrutar de la producción periodística de este gran autor y acercarse, a través de la sagaz e intuitiva perspectiva de Roth, a un momento histórico que nunca perderá interés y atractivo para el público europeo.

Lorena SILOS

SAID: *Paisajes de una madre lejana*. Traducción de Carlos Fortea. Salamanca: Tropismos 2005. 99 pp.

Said, nacido en Teherán en 1957, autor de la obra *Landschaften einer fernen Mutter*, es un claro exponente de la literatura multiétnica y multicultural. Aquí, el autor expone un relato personal e íntimo que retrata el exilio por «partida doble». En primer lugar, Said deja su país para estudiar en Alemania, en Múnich, donde reside actualmente. Los acontecimientos políticos, con la caída del sha de Persia en 1979, hicieron que Said se convirtiera en un exiliado. Considerado por la crítica alemana como un exponente de la literatura de exilio, ha sido galardonado con varios premios, entre los que destacan el *Literaturpreis der Stadt München* (1986) y el *Adalbert-von Chamisso-Preis* (2002).

La publicación de este breve pero intenso relato constituye una muestra más de la literatura de exilio con la consecuencia de la pérdida de la patria que genera en el autor un sentimiento ambiguo que se debate entre la rabia y el dolor. La experiencia literaria de Said en un espacio tanto topográfico como culturalmente ajeno al propio, para expresarlo de alguna manera, representa un exponente más de la literatura intercultural, debido a que su trayectoria literaria se ha formado dentro de la cultura germana. Es un ejemplo más de la proliferación de autores en otros espacios culturales ajenos al suyo propio. Para Said el exilio origina un sentimiento de carácter dual: por una parte un espacio de libertad, donde el autor se maneja con el sentimiento de lo propio en lo ajeno, y, por otra, el sentimiento de carencia y de pérdida.

En la obra, el narrador da forma literaria a un sentimiento carente de relación filiomaternal, este sentimiento y esta desazón nos acompañan a lo largo del relato. La pérdida de la *Heimat* y la pérdida de la madre, debido a la imposición de la familia, generan en el protagonista un sentimiento ambiguo que va del desarraigo al choque de culturas.

El protagonista es separado de su madre al poco de nacer como consecuencia del divorcio de los padres acordado por la familia. El niño crece al lado del padre carente de toda relación con la madre, acrecentándose en él sentimientos ambiguos de ausencia, pérdida y dolor condicionado por las costumbres sociales y religiosas de su país. Después de un breve encuentro con la madre a los 13 años, no volverá a verla hasta después de varias décadas. Este encuentro tiene lugar en Toronto en casa de un hermanastro:

[...] en medio de estos dioses, revolucionarios, hermanos y sus fuentes de sangre... yo. solo. sin partido, sin un credo claramente definible. sin casa. sin trabajo. históricamente confundido, espiritualmente diezmado paralizado en la práctica, y con mucho miedo. no al futuro. sino al presente. solo, con una nota en el bolsillo. en ella, el nombre de un desconocido que va a llevarme hasta ti... hasta una madre jamás conocida (p. 13).

Después de pasar varias peripecias en el aeropuerto de Riem, en Múnich, para poder conseguir un visado, resulta ser, utilizando el lenguaje actual un «sin papeles», desposeído de patria, exiliado desde la caída del sha de Persia y a su vez un proscrito de Jomeini desde «la primavera de la libertad» de 1979, año en que éste

tomó el poder en Irán. Agravado por un sinfín de revoluciones que reducen a personas como Said a la humillación, al desarraigo, es esto precisamente lo que se convertirá a partir de ese momento en su modo de vida.

El protagonista no sólo desarrolla un sentimiento de *Heimatverlust*, sino otro mucho más importante para la vida de un niño que es el de *Mutterverlust*, una madre que existe, pero que por conveniencias familiares y perjuicios culturales no puede ver, hecho que nos resulta prácticamente incomprensible e inadmisibile en nuestra concepción de estructura familiar, en definitiva, un auténtico choque de culturas. A través de sus sentimientos confusos, Said desvela el sentimiento de la pérdida y la ausencia, pero sin desmoronarse; consciente de la realidad, transmite un recorrido vital y afirma sobre el resultado de algunas revoluciones que «las revoluciones son erupciones extrañas, lo mismo que las patrias son extrañas construcciones» (p.12).

En la última parte del relato titulado *epilogo para una madre*, Said rememora el encuentro con su madre: han pasado diez años de su encuentro en Canadá, una despedida aplazada, tanto de la madre como de su patria, ya que ambas se han vuelto inaccesibles y lejanas con el paso del tiempo, «ahora, quizá lo único que sirva sea la serenidad del vencido. para un nuevo amor, esta vez sin madre y sin patria» (p. 99).

Se trata, pues, de un texto íntimo y cercano y, como siempre, con una fiel traducción de Carlos Fortea, con un estilo claro y ameno. El relato está estructurado en frases cortas, pero contundentes, con una prosa muy característica, con carencia de mayúsculas y enfatizada por una infinidad de signos de puntuación que hace que el relato se lea rápido; no obstante, no pierde ni un momento en intensidad, convirtiéndolo de este modo en una crónica familiar conmovedora y dolorosa, pero de total actualidad. Sin ir más lejos, en nuestra ciudad, en nuestro entorno, en cualquier estación de metro o de autobús, esperando en la cola de un cine o en la caja de un supermercado, podemos apreciar por un ínfimo detalle, en un saludo, en el cruce de una mirada e intuir sin más que muchas veces nos encontramos ante un «paisaje de una madre lejana».

Isabel SERRA

SCHILLER, Friedrich von: *Los bandidos. Un drama*. Edición de Berta Raposo Fernández. Traducción de José A. Calañas Contiente. Cátedra: Madrid 2006. 248 pp.

Por primera vez disponemos en castellano del texto dramático original –y no la refundición escénica– de una obra cumbre de la dramaturgia alemana, la primera y la más polémica de Schiller, que a punto estuvo de llevar por predecible título el de *El hijo pródigo*, pero que quedó inmortalizada con el turbulento y sugestivo nombre de *Los bandidos* (*Die Räuber*). La colección ‘Letras Universales’ de la editorial Cátedra suma así una segunda pieza schilleriana al *Don Carlos, infante de España*, que publicara exactamente diez años atrás; y la demora ha valido la pena. Al sólido aparato crítico, típico de la serie, se integran en este caso verdaderos aportes filológicos, como es el caso de algunos fragmentos suprimidos en su momento o esbozados con posterioridad, e incluso algunas cartas y comentarios del autor que esclarecen el problemático contexto de redacción y de estreno del drama. La introducción de Berta Raposo Fernández, sintética y muy bien documentada, junto a la presencia predominante de paratextos y glosas schillerianas, indican a las claras que, como bien lo aclaran las «Observaciones preliminares», la acertada decisión editorial ha sido la de dejar hablar lo más posible al propio autor, respetándolo incluso filológicamente, al punto de reproducir la primera versión («Man nehme dieses Schauspiel für nichts anders als eine dramatische Geschichte, die die Vorteile der dramatischen Methode [...] benutzt») y no la segunda, rescrita con importantes autocensuras y *ad hoc* para su estreno en el teatro. La traducción de Calañas Contiente, por su parte, sortea con fluidez y buena dicción el lenguaje un tanto altisonante –ya que no arcaizante– del drama, de lo que son por igual responsables el idiosincrásico estilo personal del suabo como la época de composición, a más de dos siglos distante de nosotros (recuérdese que la pieza data de alrededor de 1780); a veces, por cierto, se advierten ligeros excesos de celo ‘modernizante’ o normalizador, como cuando leemos que «Ich hab damals bei meiner Seel geflucht – fahr hin Meuchelmörder!» se transforma en el exabrupto hispánico «Entonces maldije mi estampa... ¡A la mierda, asesino!» (Acto IV, esc. 5). El abuso de las pausas suspensivas en el que el texto original por momentos recae (y que permite pensar que la firme renuncia inicial a toda representación escénica era insincera) es un problema inherente a la redacción, por otra parte, y tanto los guiones en alemán como los puntos en castellano constituyen artificios retóricos únicamente reprochables a la obra en sí, que el traductor –felizmente sobre todo para el castellano– ha moderado en más de una ocasión. De modo que sólo cabe un cuestionamiento menor a la legibilidad del volumen: el de que acaso hubiera convenido colocar las oportunas notas al pie en vez de un glosario final. A la explícita pregunta que la edición se plantea, en cambio, de si no se podrían haber integrado los dos textos –la «historia dramática» y su adaptación teatral–, acaso reuniéndolos en uno y aclarando las eventuales supresiones y disimilitudes, podemos coincidir en que una decisión tal hubiera significado sacrificar la naturalidad del texto «para el gran público» en aras de una minuciosidad académica que sólo a quienes estudian la obra en su lengua original podría interesar, sumando a ello el criterio de «la voluntad del autor»; no obstante, no dejamos de lamentar la falta de indicaciones en este sentido, que quizá se podrían haber incorporado mediante notas o aclaraciones. Por lo demás, es cierto, quien desee encarar en idio-

ma castellano un estudio genético de *Los bandidos* (o, como lo quería la decimonónica traducción de E. de Mier, *Los ladrones*), podrá acudir a las versiones previas –de las cuales las últimas se remontan a la década de 1970– en pos de constatar las diferencias puntuales.

Es sabido que las ediciones críticas de textos, rebosantes de datos que legitiman su relevancia histórica, a veces resultan contraproducentes y conspiran contra la viva actualidad de los mismos. El bicentenario de la muerte de Friedrich Schiller acarrió tantas reediciones de sus obras como discusiones acerca de la vigencia de las mismas, y *Die Räuber*, como origen absoluto del corpus schilleriano, mereció un lugar destacado en las disputas, corroborando que su vigor radica mayormente en esa polisemia: desde la temprana interpretación política (forzada ya por el epígrafe «*In tyrannos!*» que figuraba en la edición de 1782 sin el consentimiento del autor) hasta la refinada lectura teológica («*bezeichnend für Schiller ist hier nicht die politische, sondern die theologische Auseinandersetzung*», Benno von Wiese *dixit*), esta pieza, indudablemente escrita por un joven apasionado, ha sido objeto de permanentes resemantizaciones, y no hay motivo para pensar que una nueva y lograda versión en nuestra lengua no suscitará las reactualizaciones –críticas o no– del caso. Como todo auténtico clásico, este drama en 5 actos siempre podrá ser visto a la vez como un estudio ejemplar de tipos y problemas humanos (la rebeldía, la traición, el amor, la incomprensión) y como una ventana por la que asomarse a su época, signada por la tensa calma previa a la Revolución Francesa (cuyos líderes, significativamente, vieron en Schiller –y justamente más que nada por esta obra– a un auténtico prohombre y un *Wegbereiter*). Para los estudios específicamente literarios, además, el debate sobre la calidad de *Schauspiel* o de *Trauerspiel* (indefinición genérica que las sucesivas reediciones de la propia pieza promovieron explícitamente), sobre la pertenencia al *Sturm und Drang* o a la *Spätaufklärung*, sobre la inserción o no en la serie del ‘drama burgués’, seguirá siendo consustancial a la Germanística, una disciplina que al menos desde 1960-1970 se ha visto a sí misma con una necesaria y productiva autocrítica.

En un mundo de incesante producción intelectual y editorial como el nuestro, llamar ‘definitiva’ a una edición siempre es pecar de profeta fallido. Más aún en este caso, en el que la edición no reproduce, insistimos, el texto del drama tal como oportunamente se lo representara en Mannheim, lanzando con enorme éxito –que a la vez fue *succès de scandal y d’estime*– la formidable carrera de Schiller (que pagó con el autoexilio ese suceso); para la recepción hispanoparlante, que siempre vio en él a un dramaturgo por encima de cualquier otra cosa, esta apuesta filológica –por cierto, a tono con la edición alemana más reciente y reconocida, la de la *Deutscher Klassiker Verlag*– podrá parecer cuestionable, aun sin fundamentos. Pero es difícil imaginar que ya sea a los fines de la consulta escolar o académica, ya a los de la lectura por placer, alguien pueda pensar en alguna de las versiones anteriores accesibles en castellano antes que en ésta. El lenguaje del ‘poeta filósofo’ es aquí por demás legible, y el aparato crítico es un más que eficiente marco de contención para cualquier tipo de duda, incluso especializada.

Marcelo G. BURELLO



SCHMIDT, Arno: *El brezal de Brand*. Traducción y notas de Fernando Aramburu. Laetoli: Pamplona 2006. 142 pp.

En la narrativa de la denominada era de Adenauer destacan tres grandes escritores pertenecientes a la llamada «generación intermedia»: Hans Erich Nossack, Wolfgang Koeppen y Arno Schmidt. La narrativa de este último se distingue por su inmensa erudición y la utilización de un estilo muy particular, caracterizado por la asociación de pensamientos, los neologismos, los juegos de palabras, la experimentación o el rechazo de la ortografía tradicional, a la que Arno Schmidt considera un obstáculo que impide mostrar el verdadero significado de las palabras. Consecuente con ello, desarrolla una teoría atomista de la palabra, una «PontillierTechnik», que otorga unas características muy peculiares a su narrativa. En el ensayo «Berechnungen 1» de 1954, Arno Schmidt explica su técnica: «man rufe sich am Abend den vergangenen Tag zurück, also die «jüngste Vergangenheit» (die auch getrost noch als «älteste Gegenwart» definiert werden könnte): hat man das Gefühl eines «epischen Flusses» der Ereignisse? Eines Kontinuums überhaupt? Es gibt diesen epischen Fluß, auch der Gegenwart, gar nicht; Jeder vergleiche sein eigenes beschädigtes Tagesmosaik! Die Ereignisse unseres Lebens springen vielmehr. Auf dem Bindfaden der Bedeutungslosigkeit, der allgegenwärtigen langen Weile, ist die Perlenkette kleiner Erlebniseinheiten, innerer und äußerer, aufgereiht. Von Mitternacht zu Mitternacht ist gar nicht «1 Tag», sondern «1440 Minuten» (und von diesen wiederum sind höchstens 50 belangvoll!)» (Bargfelder Ausgabe der Werke Arno Schmidts, vol. III/ 3, p. 167). La intención es plasmar, como el mismo autor manifiesta, «eine konkrete Abbildung von Gehirnvorgängen». Así ocurre en sus narraciones más importantes: *Leviathan* (1949), *Brand's Haide* (1951), *Das steinerne Herz* (1956) y *Die Gelehrtenrepublik* (1957).

Arno Schmidt (1914–1979), que desde 1958 vivió retirado en la campiña de Lüneburg, en la aldea de Bargfeld, al norte de Alemania, donde encontró la tranquilidad que tanto ansiaba, es un escritor singular con fama de intraducible. Individualista pertinaz, obstinado solipsista, ateo, tuvo que hacer frente en los años cincuenta a unas acusaciones de blasfemia y obscenidad por su narración *Seelenlandschaft mit Pocahontas*. Las experiencias que vivió durante la II Guerra Mundial le marcaron de tal manera que de por vida se opuso con vehemencia al militarismo. El negativismo fatalista y el pesimismo radical que caracterizan su obra, que adereza con un sentido del humor ácido y una sátira mordaz, se derivan de esas vivencias. En los años cincuenta se opuso al rearme de la República Federal de Alemania.

La obra *Brand's Haide* (1951), traducida recientemente al castellano por el destacado novelista Fernando Aramburu con el título de *El brezal de Brand*, constituye, junto con *Schwarze Spiegel* (1951) (*Espejos negros*, Minotauro, 2001) y *Aus dem Leben eines Fauns* (1953) (*Momentos de la vida de un fauno*, Fundamentos, 1978), la trilogía *Nobodaddy's Kinder* (1963), de la cual es su segunda parte. La trilogía evidencia la falta de esperanza en una humanidad que avanza hacia su propia destrucción. Mientras que *Aus dem Leben eines Fauns* registra con precisión comentarios, ideas y comportamientos de unos personajes durante el nacionalsocialismo, que experimentan el dominio nazi y las atroces consecuencias de la guerra, y *Schwarze Spiegel* presenta la horrenda visión de un mundo que en 1955 ha sido



devastado en el transcurso de una guerra nuclear, *El brezal de Brand* se centra en la posguerra, cuando Alemania se encuentra ocupada por los aliados, un periodo en el que predominan la miseria, la escasez y la precariedad.

*El brezal de Brand* es una novela de condición autobiográfica, narrada en primera persona, que aparece dividida en tres partes y que está impregnada de pesimismo, pero también de un agudo sentido del humor y sarcasmo. La obra se compone de breves instantáneas surgidas de la conciencia del narrador, un antiguo soldado alemán llamado Schmidt que, en 1946, tras haber pasado un tiempo en un campo de prisioneros y una vez liberado por los ingleses, llega a la población de Blakenhof –cercana a Cordingen, donde Arno Schmidt vivió durante cinco años– con la intención de examinar en el archivo parroquial unos documentos sobre el escritor romántico Friedrich de la Motte Fouqué, del que está escribiendo una biografía. En la novela, se intercalan fragmentos extraídos de las obras de Fouqué. En Blakenhof, el narrador/protagonista traba amistad con Grete y Lore, dos refugiadas con las que convive. Con Lore, inicia una historia de amor, que finalmente fracasa ante la incapacidad de la amada para adaptarse a la absoluta precariedad material en la que viven. Lore opta por huir con un adinerado latinoamericano, que le ha prometido matrimonio. A lo largo de los numerosos fragmentos que estructuran la obra se refieren los paseos nocturnos del protagonista por los bosques del brezal de Brand para recoger setas, los seres sobrenaturales que pueblan el brezal, las conversaciones con los habitantes de Blakenhof, la búsqueda de alimentos, la historia de amor con Lore o la lectura de documentos sobre Fouqué. Y sobre todo la inmensa soledad del protagonista, que es su punto de partida y a la que vuelve finalmente.

*El brezal de Brand*, una novela fragmentaria que documenta los comienzos como escritor de su autor, es un ejemplo magistral de la prosa experimental de Arno Schmidt, en la que predominan los juegos de palabras, los neologismos, el monólogo interior de corte joyceano, el lirismo, las referencias culturales o la reflexión erudita, unas características que hacen de su traducción una labor ardua, minuciosa, llena de dificultades, y que acrecientan el mérito de la espléndida versión realizada por Fernando Aramburu. Debido a la complejidad del texto, su traducción le ha exigido un esfuerzo de investigación ímprobo, «equiparable al de los detectives empeñados en el esclarecimiento de un caso», que le ha obligado a hacer un uso creativo, muy imaginativo, del castellano, que incluye el recurso al dialecto. La edición cuenta con un amplio, imprescindible y bien documentado aparato de notas, que facilita la lectura, sin duda recomendable, de esta destacada obra de Arno Schmidt.

Manuel MALDONADO

SCHMITTER, Elke: *La señora Sartoris*. Traducción de Carlos Fortea. Salamanca: Tropismus 2005. 132 pp.

La editorial Tropismos de Salamanca muestra una vez más su interés por editar textos fundamentales de la literatura alemana contemporánea, tal como pone de manifiesto la reciente publicación de la novela *La señora Sartoris* de Elke Schmitter.

Elke Schmitter (nacida en Krefeld en 1961) fue redactora jefe del periódico alternativo *Taz* y actualmente colabora como crítica literaria en los periódicos *Die Zeit*, *Süddeutsche Zeitung* y en el semanario *Der Spiegel*. De su creación literaria cabe destacar el ensayo sobre Heinrich Heine *Und grüß' mich nicht unter den Linden* (1997) y el poemario *Windschatten im Konjunktiv* (1981); además de una segunda novela, *Leichte Verfehlungen* (2002), también ha publicado algunas policíacas y recientemente *Kein Spaniel* (2005), un segundo volumen de poemas. En 2000 fue galardonada con el *Niederrheinischer Literaturpreis* (2000).

*Frau Sartoris*, publicada en 2000, ha sido traducida con un éxito considerable a 17 idiomas. Relata la historia de una mujer de mediana edad, cansada de vivir en provincias, hastiada del entorno cotidiano y de un marido aburrido. Busca en el recuerdo de la figura de su antiguo novio al amante ideal como nueva forma de vida. A través del amante intenta recuperar el tiempo de su juventud perdida; por medio de encuentros fugaces y pasionales, la protagonista decide fugarse con él, tratando de dejar atrás su vida pasada. Pero como su idea es una utopía, y como sucede en tantas historias de amor, la deseada fuga con el amante no sucede en la novela. Así, la protagonista, decepcionada y desesperada, descarga su ira con un acto violento con un trágico final.

La novela se sitúa en el espacio temporal de los años cincuenta, época de la posguerra en Alemania, en que las mujeres estaban especialmente marcadas por una educación severa y con escasos recursos tanto económicos como existenciales, y vivían un ambiente sofocante tanto a nivel personal como profesional, circunstancias que se hacen visibles a lo largo de toda la novela.

*La señora Sartoris* nos introduce en primer lugar en el elemento personal y afectivo. A medida que transcurre el relato, la protagonista va cambiando su jerarquía de valores, anteponiendo la pasión y el erotismo ante cualquier conveniencia social de su época. Rechaza la sociedad que le ha tocado vivir y libera su identidad femenina de cualquier traba social. La idea de la huida con el amante lejos de su mundo son las piezas clave para empezar con una nueva identidad, lejos de una sociedad hermética, en la que predomina el parecer por encima del ser.

La pulsión femenina recorre el texto desde el principio hasta el fin: la protagonista decide ser dueña de su vida y romper con los trabas sociales pero sus planes se desmoronan al primer percance. Decepcionada y sumida nuevamente en la soledad, actúa como si no fuera dueña de sus actos, de manera que decide vengarse provocando un accidente con consecuencias trágicas, dejando un final abierto a criterio del lector.

*La señora Sartoris* escrita en primera persona, utiliza el recurso de la memoria y los sentimientos más íntimos fluyen libremente en la novela. Según el crítico literario Marcel Reich-Ranicki está escrita con una prosa fascinante y a su vez es un homenaje a la heroína de todos los dramas, una heredera directa de la tradición de

Madame Bovary. Se trata de una novela con matices feministas escrita con contenido femenino. Como es habitual la traducción de Carlos Fortea es brillante y supone una nueva aportación a la divulgación de la literatura alemana.

Isabel SERRA

SCHNITZLER, Arthur: *El teniente Gustl*. Traducción de Juan Villoro. Acantilado: Barcelona 2006. 60 pp.

En su continua edición de la prosa –y lamentablemente no de la dramaturgia– de Schnitzler, era inevitable que la editorial Acantilado diera, tarde o temprano, con esta inefable obra maestra. Y es que aún quedaba mucha obra narrativa y ensayística del genio vienés por darle al idioma castellano, pero este clásico era irresistible... A la pregunta de si valía la pena lanzar al mercado una enésima versión de este relato, sobre todo estando todavía disponible la edición de M. Á. Vega en Cátedra (1995), puede responderse argumentando que si bien aquella era más completa (una introducción y numerosas notas, más la compañía de otros dos narraciones, le daba el estatuto de auténtica edición crítica, habida cuenta de que la misma casa y el mismo editor habían ofrecido un tomo con piezas teatrales y prosas ensayísticas de Schnitzler al año siguiente, a modo de *pendant*), ésta, en muy lograda versión castellana del mexicano Juan Villoro, reconocido autor y traductor, es de lectura más fluida y orientada a un público en principio ajeno a intereses académicos y no tan insularmente hispánico («tíos», «chavales» y «majas» se sucedían sin tregua en la versión de Vega). Un par de objeciones, no obstante cualquier argumento editorial, son de rigor: primero, la de que se podría haber procurado acompañar este *Gustl* con algún otro relato (el ideal, por su cercanía formal, hubiera sido *La señorita Else*, que el mismo sello publicó en traducción de Miguel Sáenz en 2001), o siquiera con algún paratexto –prólogo o epílogo– que lo enmarque; y en segundo lugar, la de que por las características altamente referenciales de la pieza, que como efecto de realidad va cartografiando puntillosamente la Viena finisecular (sus nombres, sus calles, sus circunstancias), se harían precisas diversas notas aclaratorias –¡y no sólo una!– para el actual lector de habla hispana, bastante ajeno al mundo austrohúngaro del 1900.

Sobre los valores intrínsecos del texto, poco nuevo hay para decir. Hito fundacional del modernismo europeo, en tanto introdujo tempranamente la técnica del «monólogo interior» –poco antes ensayada por Dujardin– en lengua alemana y la popularizó gracias al escándalo, *El teniente Gustl* (1900) sigue siendo una piedra angular de la narrativa de la *Wiener Moderne*, una microcultura cuyas ambigüedades psicológicas quedaron repetidamente al desnudo ante la mirada glacial de Schnitzler (en quien Freud reconocía, no sin angustias, una especie de *alter ego*). Es difícil decir qué es más representativo de su momento, todo un punto de inflexión en la historia de occidente, en este cuento magistral: si el aspecto formal del *stream of consciousness* o los temas expuestos, empezando por el antiheroico protagonista, un militar pusilánime y paranoide (la paranoia y la pusilanimidad, como se sabe desde Joyce, son temas predilectos del flujo de conciencia). En todo caso, es la feliz unión del registro presuntamente objetivo del discurrir mental y la focalización del itinerario mínimo (por no decir anti-épico) de un personaje mediocre lo que han conferido a esta breve pieza la persistente calidad de clásico, aun a pesar de haber sido escrita por un autor todavía inexperto en la narrativa y aun a pesar, también, de su extensión reducida (recordemos que fue publicada en el folletín literario de la *Neue Freie Presse*) y su estructura *sui generis* por donde se la mire. En el fondo, con todo su corrosivo humor, *Leutnant Gustl* aborda un tópico típicamente austriaco y pro-

fundamente humano: el antagonismo entre el ser y el parecer, la dialéctica de *Sein und Schein*. El oficialito protagonista tiene un alto concepto de lo que debe aparentar ser en la buena sociedad, pero carece de toda virtud con la que sustentarlo: ni valentía, ni destreza, ni espontaneidad, ni modales, ni –¡mucho menos!– ideales. Su única cualidad, diríamos, es la autoconciencia: «eres demasiado limitado para empezar algo distinto» se dice a sí mismo (p. 40), mientras se enfrenta a la posibilidad de tener que batirse a duelo, un problema que aquejaba a la maquinaria violenta y a la vez decadente del pomposo Imperio habsbúrguico («Lo único que hay que hacer: apretar el gatillo... ¡no se necesita mucha ciencia!», p. 48).

Lo dicho: esta nueva versión del célebre relato es especialmente apta tanto para el público que profesionalmente está fuera de los estudios académicos como para el que lingüísticamente está fuera de la península ibérica. El alemán de Schnitzler, tan nítidamente vienés (abundante en contracciones coloquiales, giros locales, préstamos del francés, etc.), alcanza aquí una legibilidad, y sobre todo, una actualidad que lo vuelve familiar a nuestra lengua como pocas veces. Si la ausencia de todo comentario aclaratorio refuerza o debilita esa impresión, en última instancia tocará decidirlo al eventual lector.

Marcelo G. BURELLO

STAMM, Peter: *En jardines ajenos*. Traducción de María Esperanza Romero. Barcelona: Acantilado 2006. 149 pp.

Si, además de por su alto grado de crítica social, por algo se ha caracterizado la narrativa escrita en la Suiza alemana durante el siglo XX ha sido por presentar un abanico de autores que han evolucionado en su quehacer literario desde las formas mayores de la prosa a las menores, tan caras a este ámbito geográfico y a sus escritores en general, convirtiéndose con ello en unos auténticos maestros de la prosa breve. Esta «técnica de la reducción» de la que tanto gustan los prosistas helvéticos no cesa de deparar sorpresas al público lector y de poner de manifiesto con ellas la gran calidad de las manifestaciones literarias que tienen lugar en el entorno de la Confederación. Un nuevo ejemplo de ello es el volumen de narraciones *En jardines ajenos*, que Peter Stamm publicara en su versión original (*In fremden Gärten*) en 2003. Con tres años de retraso llegan estas piezas maestras, de nuevo en la editorial El Acantilado, que se está encargando de presentar al público de habla hispana el conjunto de la obra de este autor, celebrado ya en numerosos países.

La colección comprende un total de once relatos de similar extensión y también de similar estructuración. Al igual que en las historias mínimas de autores más conocidos por el lector español, como Robert Walser o Peter Bichsel (en la cinta de portada se lee «Chéjov, Carver, Ford, Stamm. Uno de los maestros del relato breve», sin referencia alguna a estos grandes suizos), en las historias de Stamm, al contrario de lo que cualquier lector avezado y conocedor del género podría esperar, no ocurre absolutamente nada, de ahí su singularidad. Stamm no narra sucesos, no narra acontecimientos ni acciones, tan sólo estados, instantes. Sus personajes no están en movimiento, sino estáticos, fijos, pegados al lugar y al momento en que se desarrolla la historia, anclados entre los escenarios posibles de un acontecimiento, de una acción que podría ser posible, pero que nunca llega a serlo. O lo que es lo mismo, anclados entre un punto de partida y un destino, un final utópico, esto es, anclados entre el pasado y el futuro, entre el ideal y la realidad.

Tal vez al lector le parezca extraño que pueda haber una historia sin acción; no obstante, no tardará en comprobar cómo la mencionada técnica de la reducción consigue abreviar hasta el mínimo unas descripciones que, en su inexcusable brevedad, contienen sin embargo no sólo instantáneas, sino toda una vida, o toda una historia, aunque todas ellas comienzan en un momento crítico de esa vida o de esa historia, en un momento en el que ya no es posible volver atrás. Todo lo que los individuos consideraban como válido, como un fundamento de sus estructuras vitales, se ha demostrado como algo frágil, quebradizo, en lo que es muy fácil fracasar, sobre todo cuando de relaciones humanas se trata. Sus personajes son nómadas en el universo de la humanidad –de ahí la diversidad de localizaciones geográficas en un intento de transmitir una idea de globalidad acorde con nuestra sociedad actual–, individuos solitarios en los que la comunicación ha fracasado. Incomunicación sería, pues, la palabra clave en los textos de Stamm, como lo es en los de Bichsel y otros muchos prosistas helvéticos. Sus personajes son seres solitarios en una situación concreta de su vida cotidiana, esperando algo que nunca llegará a hacerse realidad, como en el caso de los viajeros que, bajo un sol inclemente, esperan un tren que no acaba de aparecer. La espera no es otra cosa que tiempo, y el tiempo es aquí precisamente el

elemento aglutinador de la narración: el tiempo transcurre «en jardines ajenos» y también fluye por las vidas, ajenas y propias, de los personajes. En este fluir ellos andan en paralelo con él sin darse cuenta apenas, dejando pasar sus vidas inmersos en un universo de incompreensión.

No obstante, y a pesar de la falta de comunicación y de descripciones de personajes y espacios, el autor es capaz de crear unos cuadros completos, perfectos, a través de un lenguaje muy particular en el que se pone de manifiesto la mencionada técnica de la reducción. Sus recursos literarios no son los convencionales: en él tan sólo hay lenguaje cotidiano, el lenguaje que, aunque en un tono un tanto lacónico, utilizan en el día a día sus personajes, sacados ellos también de la más pura cotidianeidad. Es justamente este recurso, que a simple vista podría parecer sencillo, el que hace de los textos de Stamm unos textos que, al contrario de lo esperado, resultan enormemente complejos y elaborados, pues lo básico, que es suficiente en la comunicación cotidiana, da aquí como resultado una reducción en el plano lingüístico que omite en el texto todo lo que en narrativa se refiere al nivel de la descripción. El proceso de descodificación de los textos de Stamm ha de ser por tanto doble, al igual que ocurre en otros textos de similares características: la historia no se encuentra únicamente en el texto narrado, sino en todo aquello que el autor omite, en lo no narrado. La sencillez no es más que un recurso para decirlo todo sin decir mucho. No se describe, se alude, por lo que el lector ha de ser capaz de leer no sólo en las frases, sino en los vacíos que éstas dejan. Ahí es donde realmente se encuentran las tramas de todas sus historias.

A través de estos personajes y de estas instantáneas sacadas de la sociedad contemporánea, a través de estas biografías cargadas de momentos de soledad e incompreensión, el lector será capaz de reconocer situaciones y biografías de gran vitalidad, así como un mundo literario propio y enormemente atractivo, que contribuye a que la narrativa breve de la Confederación Helvética continúe consolidándose como la más vital dentro del ámbito de las literaturas en lengua alemana.

Isabel HERNÁNDEZ



VETERANYI, Aglaja: *Warum das Kind in der Polenta kocht*. Deutsche Verlags-Anstalt: Stuttgart 1999. 190 S.

VETERANYI, Aglaja: *Por qué se cuece el niño en la polenta*. Traducción de Stefan Schläfli. Lengua de Trapo: Madrid 2002. 183 pp.

Im Jahr 2000 besuchte die Schriftstellerin und Schauspielerin Aglaja Veteranyi mehrere spanische Universitäten, um in einer Art „literarischer performance“ ihren Erstlingsroman *Warum das Kind in der Polenta kocht*, vorzustellen. Zwei Jahre später, am 3. Februar 2002, begang sie Selbstmord. Auch im Jahr 2002 wurde das Buch *Warum das Kind in der Polenta kocht*, das ich hiermit besprechen möchte, ins Spanische übersetzt. Aglaja Veteranyi besuchte damals die Universität Santiago de Compostela. Jetzt möchte ich sie und ihr wertvolles Werk in Erinnerung rufen.

Der Polenta-Roman zeichnet in großen Zügen das Leben eines Mädchens und seiner Familie in der Welt des Zirkus und im Ausland nach; eine Welt, die der Autorin übrigens gut bekannt war.

Aglaja Veteranyi wurde in Bukarest als Kind einer Zirkusfamilie geboren. Auf der Flucht vor dem Regime Nicolae Ceausescus, bereiste sie mit ihrer Familie zahlreiche Länder Europas und ließ sich schließlich in der Schweiz nieder. Seit 1982 arbeitete sie als freischaffende Schauspielerin und Autorin. Sie veröffentlichte in Anthologien, Zeitschriften und Zeitungen. 1993 gründete sie mit René Oberholzer die literarische Experimentier-Gruppe *Die Wortpumpe* und 1996 mit dem Schauspieler und Schriftsteller Jens Nielsen die Theatergruppe *Die Engelmaschine*.

*Warum das Kind in der Polenta kocht* weist zahlreiche autobiographische Züge auf und beschreibt auf sehr poetische Weise die Geschichte eines Mädchens zwischen zwei Welten: der fantastischen und verklärten Zirkuswelt einerseits und der wirklichen Welt andererseits, jener Grenzwelt des Umherirrens auf der Suche nach dem Glück, nach dem verlorenen Paradies. Alle sehnen sich nach einer besseren Zukunft, doch diese entpuppt sich als reine Illusion. Mit den einfachen und aufrichtigen Augen eines Mädchens betrachtet, das sich der Tatsache nicht bewusst ist, selbst Opfer dieser rauen Wirklichkeit zu sein, stellt sich diese noch bitterer dar.

Der Tod und die Angst davor spielen schon im Polenta-Buch eine wichtige Rolle, wo auch über das Nomadenleben, die Auswanderung, die Ankunft in einem fremden Land und der Kontakt zwischen verschiedenen Kulturen reflektiert wird.

Das Märchen vom Kind, das in der Polenta – einem Breigericht aus Maismehl – kocht, flößt dem Mädchen trotz der Grausamkeit Beruhigung ein. Es zu hören hilft ihm, die Angst zu ertragen, seine Mutter an den Haaren im Zirkuszelt hängen zu sehen. Jedoch ist diese Taktik nicht immer von Erfolg gekrönt, und die Angst wird schließlich zum treuen Begleiter des Mädchens im Ausland. Seine Fragen und Überlegungen, voller Ernsthaftigkeit und Phantasie, weisen einmal mehr die Kinder als kleine Philosophen aus. Und zwischen diesen Gedanken, die nicht immer der Perspektive einer Kindergeschichte folgen, lässt die Autorin oft Stellen frei, die die nötige Stille zum Nachdenken und Weiterlesen schenken.

In diesem Werk überrascht die ungewöhnliche Einfachheit der Sprache, die möglicherweise darauf zurückzuführen ist, dass Aglaja Veteranyi erst im Alter von

17 Jahren schreiben lernte. Gerade dieser Umstand ermöglichte ihr, sowohl eine gewisse Distanz zu wahren als auch zahlreiche Spiele mit der Sprache anzustellen. Ihre kurzen Sätze verleihen dem Werk einen energischen und gleichzeitig sehr lebhaften Ton, der oft mit schwarzem, absurdem oder surrealistischem Humor kombiniert ist.

Das Buch, das ins Spanische von Stefan Schläfli –*Por qué se cuece el niño en la polenta*, Lengua de Trapo, 2002– übersetzt wurde, hievt den Leser aufs Trapez und lässt ihn die Welt verkehrt sehen.

Rosa Marta GÓMEZ PATO

WALSER, Robert: *Escrito a lápiz. Microgramas I (1924-1925)*. Trad. de Juan de Sola. Siruela: Madrid 2005. 338 pp.

WALSER, Robert: *Escrito a lápiz. Microgramas II (1926-1927)*. Traducción de Rosa Pilar Blanco. Siruela: Madrid 2006. 251 pp.

La recuperación de la obra de Robert Walser (1878-1956) en nuestro país, iniciada por la editorial Siruela hace ya un par de décadas, continúa con la edición de uno de los textos más complejos de este escritor, no sólo por lo que a la forma se refiere, sino por todo lo relativo a la historia de su composición. Escritos entre los años 1924 y 1932, poco antes de que Walser abandonara definitivamente la escritura, los «microgramas» –denominación escogida por los estudiosos de su obra para definir un tipo de escritura minúscula (los signos no exceden nunca de los 3 mm.) e ilegible a primera vista– constituyen uno de los fenómenos literarios más curiosos de todos los tiempos. El conjunto de más de cuatro mil hojas sueltas –casi todas ellas papeles en sucio escritos en los márgenes y en los espacios libres– que a muchos críticos pareciera en un principio un mero garabateo indescifrado, resultó ser, tras los análisis y el metódico trabajo iniciado por Jochen Greven y continuado posteriormente por Werner Morlang y Bernhard Echte durante más de quince años, un conjunto de reflexiones, diálogos, textos breves en prosa, poemas y dramas en verso, además de una peculiar novela.

Sin ir más lejos, esta última, conocida como *Der Räuberroman* y publicada póstumamente en 1976, es una obra curiosa, moderna, autorreflexiva y ejemplo del alto nivel artístico de Walser, en estrecha relación con el resto de su producción (recuérdense las tramas que configuran las novelas *Jakob von Gunten*, *Geschwister Tanner* y *Der Gehülfe*), pero compuesta, a diferencia del resto de sus novelas, en dos niveles temáticos: la relación entre el individuo y su entorno, y los misterios del arte, la personificación artística de la realidad. Como trama argumental Walser escoge la historia del amor desdichado del protagonista, «el ladrón», un individuo sin nombre, por la camarera Edith. Para no perecer ante la sociedad y las normas por las que ésta se rige y poder conseguir su objetivo, el individuo inadaptado tiene que desempeñar un doble papel: el del hombre corriente y el del delincuente.

Todos los «microgramas» fueron escritos a lápiz tras la crisis del autor con la pluma, y suponen lo que podría denominarse como testamento literario del autor. Y es que durante todo el decenio de los años 20, Walser, tras la mencionada crisis, había comenzado a utilizar el lapicero como útil gráfico, dado que ya no era capaz de dominar la pluma. Aunque continuó escribiendo narraciones cada vez más breves, en las que no se percibe en absoluto el más mínimo rasgo de la esquizofrenia que padecía, dio comienzo también a la redacción de unos textos para los que utilizó una variante en miniatura de su propia letra, que a simple vista no daba la impresión de ser un conjunto de textos descifrables.

Este periodo de composición de los «microgramas» coincide con un periodo de su vida marcado por el agotamiento existencial: cuando en 1929 decidió su ingreso voluntario en la clínica para enfermos mentales de Herisau, en un intento desesperado por sobreponerse a este agotamiento que lo dominaba y por acabar con el insomnio que lo acosaba, tratando con ello de poder volver a una vida normal, no

sabía que ya nunca dejaría la institución. Desde allí continuó colaborando con diversos periódicos y revistas que publicaron sus textos hasta 1933, año a partir del cual se negó rotundamente a escribir, cansado de combatir en una batalla, cuyo final él ya conocía de antemano.

Los volúmenes publicados ahora por Siruela recogen las primeras 117 y las segundas 156 hojas respectivamente del conjunto de los 526 microgramas editados por Morlang y Echte. Los microgramas del segundo volumen fueron escritos aprovechando las hojas de un calendario, partidas por la mitad, y compuestos entre la primavera de 1926 y el otoño de 1927. En el primero, agrupados temáticamente, el lector encontrará una colección de textos breves en los que se revelan todos los núcleos temáticos que constituyen el conjunto de la producción de Walser: el gusto por el paseo y las reflexiones que éste suscita respecto de los temas más diversos, lo absurdo de las imposiciones sociales, las dificultades para encontrar un lugar en el entorno social, la lucha entre el individuo y el entorno, el amor y su sinrazón, y un largo etcétera, unidos todos ellos por un tipo de escritura detallista y detallada, minuciosa y metódica, en la que destaca el gusto por lo pequeño, hecho que pone de relieve uno de los rasgos definitorios de la literatura suiza frente al resto de las literaturas escritas en lengua alemana: el gusto por el uso del diminutivo y por la descripción de todo lo que es pequeño, lo que conlleva una clara reducción lingüística, rasgo estilístico éste, del que Walser demuestra un dominio exquisito en todos sus textos, pero de manera muy especial en los microgramas.

Si esto es así en el primer volumen, el segundo, redactado en un formato aún mucho menor, presenta una escritura de rasgos excesivamente minimalistas, aparte de una clara tendencia a deformar o a abreviar palabras, a lo que hay que añadir la peor calidad del papel, el uso de un lápiz más blando y el descuido del autor en su propia disciplina caligráfica. A través de ello se pone de manifiesto el enorme escepticismo lingüístico del autor, al que el propio lenguaje le resultaba fútil y artificioso y tan ridículo como sus propios intentos por superar esa artificiosidad. Y a pesar de ello, los textos que se recogen en este conjunto de microgramas son de una belleza que recuerda en todo momento a las hermosas reflexiones y a las detalladísimas descripciones que se recogen en sus volúmenes de narraciones breves.

No es de extrañar, pues, que Franz Kafka, que gustaba también de descripciones detalladas y minuciosas, así como de reflexiones propiciadas por la visión de un minúsculo detalle, de las cuales dan buena cuenta sus diarios, tuviera en Walser a uno de sus grandes modelos literarios. Y tampoco que el conjunto de su obra, poco comprendida durante años, se entienda en la actualidad como uno de los ejes en torno a los que gira la producción literaria de la Confederación Helvética, no sólo en lo que se refiere a la forma y al uso de técnicas literarias muy concretas, sino también al contenido: a la eterna lucha entre el individuo rodeado por una sociedad absolutamente hostil.

Isabel HERNÁNDEZ

WIDMER, Urs: *El libro de mi padre*. Traducción de María José Díez y Diego Frieria. Salamandra: Barcelona 2006. 189 pp.

Tras la publicación de *El amante de mi madre* (Siruela, 2001), Urs Widmer recupera la figura paterna, que en esta primera novela se había omitido por completo, dentro de una de las tendencias que están revelándose ahora como enormemente productivas dentro de la narrativa suiza: los denominados «Vaterbücher», continuación de los numerosos «Mütterbücher» que han visto la luz en los últimos decenios en el marco de la prosa helvética. El intento de recuperar el pasado y de enfrentarse a él a través de las biografías –ficticias o no– de los progenitores supone un paso más en el despliegue de una manifiesta apertura temática que está llevando a la narrativa de la Confederación a convertirse en una de las más vitales del actual panorama literario europeo, y ello a pesar de ser Suiza aún un país que no forma parte de la Unión, acentuando con ello su condición de «isla» en medio de una Europa unida. Esta diferenciación de Suiza en el terreno político y económico encuentra su reflejo también en el terreno literario; no obstante, una buena parte de la producción literaria de este país se orienta ya de manera decidida hacia temáticas que no se centran única y exclusivamente en la cuestión suiza como eje central.

Cierto que la novela de Widmer es, con todo, un retrato más de la sociedad suiza. Pero un retrato en el que los elementos de ficción se combinan de una manera muy diestra con elementos autobiográficos, y que, junto con la novela precedente, han convertido a Widmer en un autor que maneja la escritura memorialística de una forma más que peculiar. A pesar de que ambas novelas son absolutamente independientes y de que no se establece ninguna relación directa entre ellas, ambas conforman desde todo punto de vista un panóptico de la sociedad suiza de los años inmediatamente posteriores al final del conflicto bélico, de la II Guerra Mundial: una sociedad emergente, pero altamente conservadora, en la que las tradiciones se transmiten de generación en generación sin que sean puestas nunca en tela de juicio. Es precisamente una costumbre bien arraigada lo que da pie a la obra: al cumplir doce años, Karl debe cumplir con la tradición e ir hasta el pueblo a pie, solo, para participar en una ceremonia en la que se le hará entrega del libro blanco en el que a partir de ese momento deberá reflejar su vida para que sus descendientes puedan leerlo después de su muerte. Su hijo –el narrador– observa años más tarde cómo su padre va dando forma a las páginas del libro con su meticulosa caligrafía, lo que da pie al relato de su vida: lector empedernido, traductor, melómano y comunista declarado, es un hombre incapaz de hacer frente a la realidad que lo rodea, que vive encerrado consigo mismo y con sus libros, alejado de un mundo que entiende cada vez más fijado en valores en los que resulta imposible creer, porque él mismo, desengañado, tampoco cree en una parte de la vida que está viviendo.

Como el resto de novelas publicadas en estos años en torno a la figura del padre, Widmer trata aquí de construir una biografía para dar respuesta a una parte de la propia existencia, tratando en todo momento de comprender el porqué de determinadas actuaciones, tal como ya hiciera también con la figura de la madre. El resultado es un texto en el que se unen recursos estilísticos a menudo difíciles de combinar, pues a pesar de que el autor se mueve formalmente única y exclusivamente en el terreno de lo ficcional, en lo relativo al contenido la autobiografía, la historia, el mito y la

fantasía se funden entre sí para dar lugar a una historia en la que el elemento humano adquiere un enorme valor dentro del entorno social que lo rodea. Tanto es así que Karl descubre el mismo día de su muerte que ha desperdiciado su vida en una relación que ha sido meramente artificial, que hubiera podido vivir un amor de verdad y que no supo cómo hacerlo –algo, por otro lado, muy similar a lo que el narrador describía respecto de la figura materna en *El amante de mi madre*–. Es precisamente la muerte del padre y la reflexión que su desaparición provoca en el narrador la que lo obliga a escribir de nuevo su biografía en un intento de restituir la figura del padre al lugar que se merece, hecho que a su vez despierta en él la capacidad para escribir, para narrar.

A diferencia, pues, de un buen número de opiniones expresadas hasta hoy en diversos medios de prensa, ambas novelas se complementan entre sí y ponen al descubierto una red de relaciones que en la vida cotidiana se sumergen bajo el velo de la pasividad, de la desidia, de la no resistencia ante situaciones creadas de las que resulta doloroso salir. Las páginas vacías del libro de cada individuo se van llenando a veces de cosas que uno mismo no hubiera deseado nunca tener que leer, de ahí la necesidad de una nueva rescritura que ayude a comprender y a determinar el porqué de una biografía. De este modo, e igual que hiciera ya con la figura de la madre, Widmer construye aquí una pieza maestra en la que reivindica una vez más la figura paterna, esa figura indispensable en la biografía de cualquier individuo y que está presente en la literatura suiza desde que Gottfried Keller dedicara el primer libro de la segunda versión de *Der grüne Heinrich*, su gran novela de formación, a reconstruir la figura del padre al que prácticamente no conoció, cuya carencia determinó desde su infancia su errada formación y a la que construyó con esas páginas un monumento literario de primer orden.

Isabel HERNÁNDEZ

ZÜRNL, Unica: *Primavera sombría*. Traducción de Ana María de la Fuente. Madrid: Siruela 2005. 83 pp.

Unica Zürn (Berlín 1916-París 1970) no es una desconocida para el público, desde que en los setenta, pero, sobre todo, en la década de los ochenta fuera rescatada su figura como escritora y pintora y convertida casi en un mito por su personalidad y su singular vida. Hasta tal punto han sido relevantes para su recepción, que es ya un lugar común que todo acercamiento a su obra, incluido éste, comience hablando de dichas circunstancias vitales. En el ámbito hispano no es tampoco una recién llegada, dado que *Dunkler Frühling* (1969) fue publicada en 1986 por Seix Barral (*Primavera sombría; El hombre jazmín*) y aparece ahora en Siruela de manos de la misma traductora, Ana María de la Fuente, y con prólogo de Menchu Gutiérrez, junto a otras de sus obras como *El trapecio del destino y otros cuentos* (2004) y *El hombre jazmín* (2006). Todas ellas son narraciones que se consideran de corte autobiográfico por lo que la crítica se ha centrado habitualmente en una interpretación biográfica que ha intentado verlas a la luz de la esquizofrenia que padeció, de la violencia sexual en la infancia, de su relación sentimental y artística con el artista surrealista Hans Bellmer o de su suicidio en París.

Se lea o no como un relato autobiográfico, *Primavera sombría* parece estar configurado con la materia de recuerdos infantiles expuestos sin tapujos, que, no obstante, son relatados en un tiempo presente y no pasado, creando así a la vez un efecto de extrañeza y distanciamiento en el lector. Este efecto se debe también a que la instancia narradora en tercera persona focaliza a través de la mirada infantil de la protagonista, a la que llama «ella» o «la niña», pero alterna a la vez con la perspectiva de dicha voz omnisciente que realiza un análisis casi clínico de los momentos conservados en ese presente inmóvil y observados desde fuera con una asombrosa distancia. Las impresiones y sensaciones infantiles se presentan de tal manera que evocan la forma que han adquirido cuando se almacenan en la memoria y no hay apenas transiciones entre ellas, aunque estén ordenadas cronológicamente en ese desarrollo de la niña hacia la pubertad.

El acercamiento al entorno desde la perspectiva infantil permite la inmersión en un mundo aún no reglado por la moral convencional, donde la interpretación de los sucesos de la realidad se da con otras claves, donde el juego y las fantasías imaginarias como parte de la experiencia diaria están permitidos. Una fórmula con la que se corresponde el lenguaje de Unica Zürn, que parece despojarse de toda falsedad del lenguaje adulto. Pero no ha de entenderse este transitar por la infancia como una idealización típica, de las que sesgan con un velo de ternura la realidad de la supuesta 'inocencia' infantil, sino que se adentra en la «impureza» de los pensamientos infantiles, en la ambivalencia de sentimientos y sensaciones: entre el horror y el deseo, el sufrimiento y el placer, la fascinación y el miedo.

La primavera del título hace referencia al despertar de la naturaleza y de la (auto)conciencia en la infancia, que implica a su vez el descubrimiento y (re)conocimiento de la vida, y por ende de la muerte. Un proceso de aprendizaje, en ningún momento ausente de dolor, que es descrito mediante variaciones que giran en torno a un motivo central, indispensable, precisamente, como principio de la vida: el sexo. Escoge especialmente este aspecto como fundamento que explica la configuración de la identidad como mujer y ante el mundo, y para ello se sirve de aquellos episodios en los que la protagonista se va descubriendo frente a los otros y en contacto con los otros,



desde un punto de vista tanto biológico como genérico-cultural. Episodios estos que a menudo parecen ser ejemplos del desarrollo sexual femenino siguiendo un tratado de psicoanálisis (lo cual muestra la fascinación por el psicoanálisis de U. Zürn, sobre todo, a partir de su vinculación con los surrealistas franceses en los cincuenta). No son por tanto piezas aleatorias e inconexas, sino un engranaje que sirve a la deconstrucción y al ejercicio de interpretación psicoanalítica que realiza la voz adulta sobre ellas. Estas situaciones aparecen a veces en forma de imágenes impactantes que describen las pulsiones internas, el despertar del deseo sexual y masoquista o la percepción del propio cuerpo femenino desde una condición creada mediante la violencia ejercida por el otro: por el hombre. Pero el otro es también objeto de fascinación erótica, que, cuanto más ajeno y exótico, cuanto más diferente, más atractivo resulta, y son esos hombres exóticos, imaginarios o reales, los únicos que servirán como sustituto de la figura paterna (cuyo gusto por lo exótico, precisamente, lo vincula a ellos). El exotismo lleva consigo una parte inalcanzable, radicalmente ajena y fascinante, que se materializa en la figura del amado prohibido. El tabú y la imposibilidad conceden al sentimiento erótico-amoroso por este extraño un valor de intensidad y elevación casi místicas, que se colma mediante el rito de comunión simbólica con él al comerse su fotografía, su fetiche. La unión con lo inalcanzable va acompañada de la destrucción y se produce así la conjunción de la tensión básica freudiana entre amor y muerte, entre Eros y Tánatos, que van de la mano a lo largo del libro y confluyen especialmente al final.

Al abrigo de la oscuridad temida, pero que se desea por esconder lo que se está descubriendo, transcurre todo ese mundo oculto e íntimo: un despertar primaveral que está plagado de momentos iniciáticos y ritos de sacrificio doloroso, que se sitúan en una encrucijada de lo sensorial y corporal con el sentimiento y el pensamiento. El ritmo se basa en una alternancia entre momentos de descubrimiento y de decepción, de placer y de sufrimiento, o en los que ambas cosas se dan simultáneamente y la mezcla de sentimientos opuestos resalta la complejidad de la realidad. Lo oculto muestra bajo el tabú social, como en el mito edípico, la mentira de la realidad. Y así con frialdad y sin dramatismos U. Zürn desvela el dolor y el horror de la existencia humana, sin los cuales para mayor paradoja terrible, la vida, que se ha revelado vacía, decepcionante y monótona, se hace insoportable. Como escapatoria a esa realidad sólo quedan las fantasías imaginarias.

Su prosa, poética y paratáctica, condensa en cada oración una extraordinaria fuerza visual y expresiva y las imágenes pueden resultar a veces irreverentes, cargadas de agresividad e incluso grotescas. Y, pese a que nos hallamos en una época en la que todo afán subversivo parece ya repetición de un discurso conocido y aparentemente integrado y superado, las obras de Unica Zürn siguen produciendo un efecto impactante por su franqueza y su forma contestataria respecto a los corsés de un mundo burgués falso y heredado. Fórmula que, por otro lado, la vincula a las tendencias vanguardistas del París de los años cincuenta que se aventuraban también por los espacios de la psique humana que pueblan las entrañas de la sociedad y ahondaban en las fisuras de la cubierta para indagar en vivencias íntimas, deseos, sufrimientos, miedos, pensamientos y sensaciones inconfesables.

Miriam LLAMAS

ZWEIG, Stefan: *La curación por el espíritu (Mesmer, Mary Baker-Eddy, Freud)*. Trad. de J. Fontcuberta. Acantilado: Barcelona 2006. 453 pp.

Como toda invención de un mundo comercial cuyo problema ya no es la producción, sino la distribución, el denominado «año Freud» —una orgullosa faja nos lo recuerda en este tomo— trae muchos y variopintos productos consigo, desde exotismos en los que el padre del psicoanálisis es apenas una mera excusa hasta la necesaria reedición de algún clásico, pero pocos libros más interesantes que éste habrá en ese tumulto, en el que inevitablemente se harán sombra entre unos y otros y al final ninguno asomará la cabeza según su mérito. Escrita en 1931, y por lo tanto en el pináculo de la fama personal e inmediatamente antes del fatídico ascenso del régimen nazi, esta nueva trilogía de biografías intelectuales —un subgénero predilecto de Stefan Zweig— casi seguramente no supone un aporte bibliográfico significativo (aunque sobre Mary Baker, e incluso sobre Mesmer, no se pueda decir que abundan los materiales en castellano). Pero si bien es difícil leer este largo estudio haciendo abstracción de las máximas y últimas referencias sobre el tema, desde las infinitas biografías freudianas a los muy documentados trabajos de la disciplina conocida como «historia de las ideas» (por ejemplo, el estudio sobre Mesmer de R. Darnton), nada es más fácil que dejarse cautivar por la fluidez de su estilo impecable, perfectamente captado por la traducción, y por la convicción que alienta a la brillante hipótesis subyacente y que une los tres esbozos biográficos, a saber: la de que estos «tres personajes [...], cada uno por caminos distintos e incluso opuestos, han llevado a la práctica el mismo principio de la curación por el espíritu» (p. 27), recuperando así una perspectiva terapéutica de antigua prosapia y poniendo en evidencia una «crisis de la medicina» de cuya certeza a principios de la década de 1930 casi no podemos dejar de sorprendernos hoy, cuando sabemos que el conflicto y la polémica son la signatura de la práctica médica. En este sentido leemos la tesis del autor: «es probable, incluso seguro, que desde los comienzos de toda medicina la humanidad enferma se haya curado mediante la sugestión mucho más a menudo de lo que suponemos y de lo que la ciencia médica está dispuesta a confesar» (p. 57). El estilo clásico —y a la vez entusiasmado— de Zweig y la actualidad de esa crisis son los atractivos principales del volumen, que aunque escrito bajo los auspicios de Paracelso y en aras de la producción espiritual *tout court* («quienquiera que enseñe al mundo una nueva ilusión, enriquece a la humanidad», p. 153) es en verdad un alegato —si no un desagravio— a favor de un Freud que aún vivía (de hecho, intercambiaba correspondencia con el propio autor y ya había recibido el reconocimiento de éste) y aún era resistido denodadamente por gran parte del mundo.

En efecto, además de una pequeña joya de la prosa, *La curación por el espíritu* constituye un canto al auténtico espíritu científico en tanto ímpetu investigador y «arte detectivesco»: rebelde, curioso, y denostado por las instituciones. La dedicatoria a Albert Einstein y su mención como ejemplo ilustre (cfr. p. 130) son un dato clave para encuadrar la obra, que *prima facie* podría pasar por ser una colorida galería de pseudo-ciencia y escándalos antes que por un tratado de interés general. Con este ánimo pro-científico, que sin embargo nada tiene de positivista, Zweig pasa revista a los tres casos elegidos sin ocultar sus preferencias personales: en la serie, Mesmer es el incomprendido visionario que se quedó en el umbral de su propio

hallazgo, Mary Baker es la voluble enferma que fundó la *Christian Science* en un arrebatado de devoción espiritual e interés material, y el doctor Sigmund Freud es el héroe que actúa «sin la más mínima consideración por la voluntad de disimulo del siglo» (p. 329). Vistas de cerca, más aun, es evidente que las primeras dos biografías están claramente escritas *desde* Freud, por así decirlo: Mesmer es prácticamente el descubridor de la sugestión y Mary Baker, una «auténtica histérica» (p. 212). Pero como es fama, «el novelista es el abogado de sus personajes» (Albert Camus *dixit*) y el novelista nato que es Stefan Zweig sabe cómo insertar en el sentido relato de una trayectoria intelectual sus agudas observaciones, propias del gran ensayista que también era.

Es sabido que los fallos retroactivos son considerados injustos e ilegítimos, en tanto violan principios jurídicos elementales. A esta categoría pertenece el rótulo de *best-seller* –con todo lo que eso implica– aplicado a escritores que en su momento gozaron de un enorme éxito comercial pero que jamás alzaron la pluma con esa denigrante etiqueta en la mano, como es el caso de Stefan Zweig. Y al lector moderno, atribulado con un exceso de ofertas, es más fácil persuadirlo de que se arriesgue con un desconocido absoluto que con alguien a quien presupone –¡craso error!– demasiado conocido. Así, la mácula de ex «consagrados» y «taladores de bosques» de la industria editorial sigue impidiendo que autores como Anatole France, G. K. Chesterton y el propio S. Zweig (otrotra favoritos de la colección Austral) se reincorporen al panteón activo de la literatura del siglo XX, dentro de la que continúan siendo la vieja y buena retaguardia de los venerables autores ya no leídos. De aquí el encomiable papel que la casa editora Acanalado ha venido desempeñando en los últimos años a la hora de (re)descubrir a este olvidado maestro de la riquísima literatura austrohúngara, un acervo de tesoros entre los que la misma editorial ha sabido rescatar también a otros grandes como Arthur Schnitzler y Joseph Roth. Si sirve para ganar lectores para la causa de Stefan Zweig, bienvenido sea el pretexto del aniversario de Freud, invocado en este caso, siquiera, más para saber cómo lo veía un prestigioso compatriota e intelectual de su época que para entenderlo o conocerlo habida cuenta de Lacan, Jones, Pontalis y Ricoeur. Esta edición, tan cuidada como es tradición en este sello, cuenta además con una valiosa «Nota del editor alemán» a modo de apéndice, la que ilumina mejor todavía el turbulento contexto espacio-temporal de la obra.

Marcelo G. BURELLO

## **OBRAS DE CONSULTA**



LOSTER-SCHNEIDER, Gudrun / PAILER, Gaby (eds.): *Lexikon deutschsprachiger Epik und Dramatik von Autorinnen (1730-1900)*. Francke: Tübingen 2006, 492 pp.

La conocida editorial Francke, una de las más prestigiosas en el ámbito de la germanística, decide sumarse a la investigación de las raíces históricas de la escritura femenina con este diccionario de obras épicas y dramáticas que abarca la producción literaria femenina de casi dos siglos, desde inicios del siglo XVIII hasta finales del XIX. Tal como las editoras mismas apuntan en la introducción a este texto, no es la primera vez que se elabora un diccionario de similares características en los últimos años, pues, por fortuna, el importante desarrollo de los estudios de género ha ido acompañado también de un interés creciente por el pasado literario de la mujer. Mas, como Loster-Schneider y Pailer oportunamente observan, las investigaciones publicadas hasta la fecha suelen centrar su atención prioritariamente en las autoras, aportando, desde luego, datos fundamentales acerca de su trayectoria biográfica y su consideración social, pero prescindiendo de un análisis más exhaustivo de aquello que las convierte precisamente en dignas de ser recordadas desde un punto de vista filológico: sus textos. *Lexikon deutschsprachiger Epik und Dramatik von Autorinnen* intenta cubrir esta deficiencia con un éxito más que notable.

Muy positivamente hay que destacar el ingente trabajo de los más de cien investigadores, procedentes de diversas universidades de todo el mundo, y entre los cuales agrada encontrar participación española en la persona de Dolors Sabaté de la Universidad de Santiago de Compostela. Aunque las editoras no lo mencionan, sin duda esperando que sea el impresionante resultado de su trabajo el que hable por ellas, a diferencia de otras obras de concepción semejante, que nunca idéntica, el número de obras analizadas es inmenso, hasta el punto de que le será dificultoso al interesado en la materia encontrar alguna ausencia. No sólo las autoras más conocidas, como Marie von Ebner-Eschenbach, por ejemplo, o quizá Bettina von Arnim—precisamente, esta última, analizada por Dolors Sabaté— pueden ver estudiadas sus obras, sino también mujeres con toda probabilidad desconocidas para el público no especializado, y habitualmente marginadas en los manuales literarios más convencionales, como lo son Amalie Froriep o tal vez Elise Henle se benefician aquí de una atención particularizada a su producción poética.

El principal mérito de este ambicioso proyecto, sin embargo, se encontrará en el enfoque que se ha decidido dar a cada una de las entradas. En lugar de limitarse a un mero reflejo descriptivo de los diferentes argumentos—una labor que tampoco hubiera sido desdeñable— los autores de este diccionario realizan una interpretación, en el sentido filológico, muy completa de cada uno de los textos originales de las autoras, sumando a la clara exposición y descripción de los contenidos un análisis de las técnicas dramáticas o narratológicas empleadas, un estudio de los principales motivos e innovaciones temáticas, así como una indicación de los rasgos relevantes que pudieran identificar al texto como escrito femenino o feminista, siendo estos últimos, no se olvide, los que le proporcionan su valor para los estudios de género. Una presentación de la recepción de cada una de las obras—que no sorprenderá comprobar que fue por lo general, y evitando las autoras clásicas de siempre, bastante pobre— completa el cuadro presentado. Las principales ediciones de cada uno de los textos y bibliografía básica cierran cada entrada y auxilian a quien desee ocuparse

más detenidamente de algún título recién descubierto a continuar por cuenta propia su investigación.

Dada la concepción textocentrista de la obra, se comprende a la perfección que quienes diseñaran este estudio decidieran marginar el género lírico. Aunque algunas composiciones poéticas hubieran encontrado con poca dificultad un lugar entre estas páginas, la mayor parte probablemente se hubiera enfrentado a problemas importantes en el marco de un análisis como el propuesto. Sin embargo, quizá sí que hubiera sido saludable la inclusión de un índice cronológico. Los índices tanto de autoras como de obras estudiadas respectivamente, así como el registro de investigadores participantes en esta magna tarea se han realizado en exclusiva por orden alfabético. Aunque son muy rigurosos e incluyen información muy detallada, como el seudónimo de la autora, dado el caso, o también la fecha de nacimiento y muerte, una relación cronológica hubiera sido muy interesante, pues hubiera podido ayudar a encontrar y agrupar con mayor facilidad aquellas mujeres que escribieron en fechas próximas o bajo condiciones históricas semejantes. Igualmente podría haberse descubierto con una mirada rápida qué períodos cronológicos saben aportar un mayor número de nombres y textos. Es cierto que el lapso temporal estudiado es comparativamente breve, pero en él surgen movimientos estéticos tan dispares entre sí como el Romanticismo y el Naturalismo, por ejemplo, que sin duda merecen ser distinguidos.

En este sentido, hay que destacar en algunas entradas el positivo aporte que supone el intento de interpretación de la obra no sólo dentro del marco temporal en el que surge, sino también en relación con el movimiento literario imperante por entonces —es el caso, por ejemplo, del texto *Zur Geschichte der deutschen demokratischen Legion aus Paris. Von einer Hochverräterin*, de Emma Herwegh, que se integra dentro del movimiento de la «Junges Deutschland»—. Por desgracia, esto no es la tónica habitual, quedando en frecuentes ocasiones el lector o lectora en duda si el texto estudiado puede entenderse como producto de una línea literaria concreta o no. No obstante, esta omisión no desmerece en absoluto esta obra de gran valor científico y que sin duda se convertirá en una referencia imprescindible dentro no sólo de los estudios de género, sino de la germanística en general.

Un añadido igualmente positivo lo supone el CD-Rom que se integra y que supone una herramienta muy eficaz tanto para marcar, cortar y citar con más facilidad en trabajos científicos, como para reunir, comparar e imprimir en proyectos didácticos avanzados.

Eva PARRA



NÚÑEZ, Diego: *Viaje Cultural por el Viñedo Alemán*. Vision Net: Madrid 2007. 172 S. [auch als PDF-Version erhältlich].

Mit seiner „Kulturreise durch den deutschen Weinberg“ hat der Autor ein vielschichtiges Buch vorgelegt. Zum einen handelt es sich um die erste in Spanien und auf Spanisch erschienene Monographie über die wichtigsten und international bekanntesten deutschen Weinbaugebiete (unter Einbezug der österreichischen Weinregion Burgenland), mit fachkundigen Informationen über Weinanbau und -ausbau im deutschsprachigen Raum. Schon der Buchtitel suggeriert, dass wir es nicht ausschließlich mit einem Kompendium der Önologie zu tun haben und es dem Verfasser nicht nur um die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs „Wein-Kultur“ (mlat. *cultivare* für „den Boden kultivieren“, also „Rebkultur“ bzw. Weinbau betreiben) geht, sondern gleichzeitig um eine andere Dimension von „Kultur“. Ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis bestätigt dies: die meisten Überschriften der zwölf Kapitel des Buches verraten die doppelte Intention. So folgt auf einen informativen Haupttitel mit dem Namen des behandelten Anbaugebiets jeweils ein expressiver, aus einer Metapher oder einem Epitheton bestehender Untertitel: „El palatinado: la bodega del Imperio“; „Baden: un viñedo mimado por el sol“; „Rheingau: la plenitud del Padre Rin“; „Mosela: un viñedo dramático“; „Franconia: el apogeo del vino y del barroco“; „Vinos del Nahe: el alimento del alma“; „Rheinhessen: mucho más que *Liebfraumilch*“.

Die Absicht des Autors, die Wechselbeziehungen zwischen Wein- und Kulturgeschichte darzustellen, wird bereits im Klappentext unmissverständlich zum Ausdruck gebracht: „El autor considera ante todo el vino como un producto cultural; de ahí que lo ubique decididamente dentro de la historia de la cultura. A lo largo de las páginas del libro, se pueden contemplar con claridad las relaciones del vino con otras manifestaciones culturales de tipo artístico, literario, histórico y religioso. Los grandes nombres de la cultura alemana aparecen citados en este contexto. Asimismo, se analiza el papel que juega el vino en la vida cotidiana de los alemanes.“ Groß-K-Kultur und Alltagskultur also.

In vielen Passagen des Buches finden sich Anspielungen auf den Protagonisten „Wein“ in der deutschen Literatur, sei es in Goethes *Faust* oder in Carl Zuckmayers Lustspiel *Der fröhliche Weinberg* (1925); daneben stehen jedoch auch Verweise auf die bildende Kunst und Architektur (besonders in Kap. 7, „Franconia, el apogeo del vino y del barroco“) und den religiösen Bereich (so im Rheingau-Kapitel „Kloster Eberbach o la cultura total“) sowie philosophische und kulturhistorische Reflexionen deutscher und europäischer Denker bzw. des Verfassers selbst.

Außerdem zeigt der Autor in Kapitel 2 („Los alemanes ante el vino“), aber auch in anderen Zusammenhängen immer wieder auf, wie sich bestimmte kulturspezifische Verhaltensweisen und Handlungen der Deutschen – das, was Thomas Alexander im *Handbuch Interkulturelle Kommunikation und Kooperation* (2003) als „Kulturstandards“ bezeichnet hat, also die für eine bestimmte Kultur typischen Ausprägungen menschlichen Wahrnehmens, Fühlens, Denkens und Handelns – auch in ihrem Umgang mit dem Wein und im Weinkonsum spiegeln. So schlägt sich z.B. die „Trennung von Lebensbereichen“ – rationale Handlungsweise im Berufsleben gegenüber einem entspannteren Verhalten in der Freizeit – in den von Diego Núñez

beschriebenen Bräuchen, Institutionen und Events der deutschen Alltagskultur nieder: Zusammensein bei einem Glas Wein, Stammtisch, Besenwirtschaften, Winzerfeste, Wahl der (regionalen und der deutschen) Weinkönigin usw.

Auch die den Deutschen zugeschriebenen Kulturstandards der „Wertschätzung von Struktur und Regeln“ und der „Internalisierten Kontrolle“ lassen sich beim Thema „Wein“ nachweisen: Wie der Verfasser in den Kapiteln 1, 11 und 12 darlegt, existiert in Deutschland und Österreich ein differenziertes System von Qualitätsklassifizierungen: so gibt es z.B. sechs Gruppen von deutschen Qualitätsweinen mit Prädikat: Kabinett, Spätlese, Auslese, Beerenauslese, Trockenbeerenauslese und Eiswein. Diese und zahlreiche weitere Daten zu Rebsorte, Lage und Erzeuger erschweren potenziellen Konsumenten aus anderen, vor allem romanischen Ländern wie Spanien oder Italien den Zugang zum deutschen Wein. Dankenswerterweise hat der Autor im Anhang seines Buches beispielhaft ein deutsches Weinetikett mit einer ausführlichen Legende beigelegt, was die Interpretation der im Vergleich etwa zu spanischen Weinetiketten sehr detaillierten Angaben auf diesem „Geburtsausweis und Aushängeschild“ deutscher Weine erleichtert.

Solche didaktischen Hilfestellungen zeigen, dass der Verfasser bei der Beschreibung der fremden Realität nicht in der Phase des Kulturschocks und stereotyper Fremdbilder stecken bleibt, sondern im Sinne der interkulturellen Hermeneutik durch Humor und Ironie, aber auch Empathie gewissermaßen „nebenbei“ den Abbau von Vorurteilen und Heterostereotypen bewirkt.

Schon die Umschlaggestaltung – ein impressionistisches Aquarell mit einem steilen Weinberg vor einer mittelalterlichen Burg und einem goldgelb-orange changierenden Hintergrund, welcher die Goldtöne der großen deutschen Weißweine evoziert – kollidiert mit dem Erwartungshorizont der spanischen Leser, welche mit Wein die Farbe Rot assoziieren. Von den ersten Seiten des Buches an hält der Autor derartige natur- und kulturgeographische Überraschungen bereit, z.B. Feigen-, Pfirsich- und Mandelbäume im mediterranen Klima des südlichen Rheintals sowie eine zweitausendjährige Winzertradition im romanisierten Tal des Pater Rhenus.

Dem Protagonisten eines Bildungs- und Entwicklungsromans vergleichbar durchläuft der Leser – als bloßer Lehnstuhlreisender oder als Önotourist – an der Hand des Verfassers einen Lernprozess: er erfährt auf der Reise durch die verschiedenen deutschen Weinlandschaften immer mehr von diesen fremdartigen Gefilden, und allmählich erschließt sich ihm die vielfältige und kulturhistorisch interessante Welt des deutschen Weins.

Was der Triester Germanist und Schriftsteller Claudio Magris in seinem faszinierenden, zwischen Roman und Essay, Tagebuch und Autobiographie, Kulturgeschichte und Reisebericht angesiedelten Werk *Danubio* (1986, dt. 1988: *Donau: Biographie eines Flusses*) exemplarisch vorgeführt hat – dass Flusstäler nicht nur naturgeographische Räume sind, sondern auch kulturgeographische Einheiten bilden –, findet der Leser in Diego Núñez' Buch bestätigt. Er stellt dar, wie sich in der Umgebung der beiden anderen großen Flüsse des deutschen Sprachraums, am „Vater“ Rhein mit seiner 2000-jährigen Geschichte und damit der ältesten Kulturregion in Mitteleuropa, und seinen großen und kleineren Nebenflüssen Mosel, Main, Neckar, Nahe und Ahr sowie deren Einzugsgebiete Saar

und Ruwer, in geringerem Maße jedoch auch an der Elbe und ihrem Nebenfluss Saale mit Unstrut, unverwechselbare (Wein-)Kulturräume entwickelt haben (s. dazu die dem ersten Kapitel vorangestellte Karte der dreizehn deutschen Weinbaugebiete, auf der die Flüsse wie Lebensadern oder Koordinatenachsen die verschiedenen Regionen strukturieren und diesen ihre Namen verliehen haben).

„Rheinland ist Weinland“, im Gegensatz zu den kulturell anders gearteten deutschen Schnaps- und Bierregionen. Auf derartige Unterschiede weist Diego Núñez genauso hin wie auf Staatsgrenzen überschreitende kulturelle Gemeinsamkeiten, z.B. im alemannischen Sprachraum (Elsaß, Baden, Nordschweiz). Diese gemeinsame kulturelle Identität, die zum Teil durch naturgeographische Gegebenheiten bedingt sein mag (man denke an die spiegelgleiche Beschaffenheit der Landschaft am linken und rechten Rheinufer), findet neben dem gemeinsamen alemannischen Dialekt bezeichnenderweise auch beim Wein ihren Niederschlag, z.B. in der identischen Sortenbezeichnung „Gewürztraminer“ im französischen Elsaß und im deutschen Baden, wie der Autor in Kapitel 4 ausführt.

Sogar die derzeit in der Politik wie in den Kulturwissenschaften herrschende Debatte zwischen Globalisten und Regionalisten findet in diesem Buch ihren Niederschlag: Mit seinem Plädoyer für das „terroir“, also die Pflege regionaler Besonderheiten im Weinanbau und -ausbau statt globaler Standardisierung, nimmt der Verfasser Stellung für die Potenzierung der jeweiligen Identität, ohne die ein interkultureller Dialog auch im Weinbereich nicht möglich ist.

Um der Gefahr einer Generalisierung bei der Beschreibung der einzelnen Weinregionen zu entgehen, wird die Information jeweils ergänzt durch eine kurze Geschichte der Winzerdynastien, seien sie bäuerlicher, bildungsbürgerlicher oder aristokratischer Abstammung. Dabei kommen auch die Akteure – Winzer und Kellermeister – in Interviews selbst zu Wort: ein bodenständiger Weinbauer wie Heinrich Männle aus Durbach (Ortenau/Baden), der feinsinnige Kunsthistoriker und Winzer Dr. v. Bassermann-Jordan aus Deidesheim (Pfalz) und Angehörige des Hochadels wie Fürst Metternich von Schloss Johannisberg (Rheingau) oder der inzwischen verstorbene Graf Erwein Matuschka-Greifflenclo von Schloss Vollrads (Rheingau).

Die verschiedenen Aspekte dieses hybriden Werks – das gleichzeitig Weinkunde und Weinführer, kulturhistorischer Essay und Reisebuch ist – basieren auf dem önologischen wie kulturellen Fachwissen eines Verfassers, der aufgrund seiner doppelten Kompetenz als Spezialist auf dem Gebiet der Ideengeschichte und der Önologie mit geradezu wissenschaftlicher Akribie den verschiedenen Variablen des Phänomens „Wein“ (Klima, Rebsorten, Bodenbeschaffenheit) auf den Grund geht, der aber auch Theorie mit Praxis verbindet und seine auf zahlreichen Reisen im Laufe der letzten zwei Jahrzehnte gewonnene Erfahrung mit einbringt. In den einzelnen Kapiteln des Buches manifestiert sich die Empathie des Autors, dem sein Thema offensichtlich Vergnügen bereitet und der seine Leser an diesem Vergnügen teilhaben lassen möchte. Dies legt einen Vergleich mit einem ganz anderen Gebiet des Deutschen nahe: gemeint ist die Tatsache, dass Judith Macheiner – eigentlich Monika Doherty, Professorin für Übersetzungswissenschaft an der Humboldt-Universität in Berlin – unter diesem Pseudonym lehrreiche und gleichzeitig unterhaltsame Bücher über vermeintlich langweilige und trockene Themen wie die deutsche Grammatik verfasst, so z.B. *Das grammatische Varieté oder Die Kunst*

*und das Vergnügen, deutsche Sätze zu bilden* (1991), wo sie auf vergnügliche Weise das Geheimnis ergründet, was einen korrekten Satz von einem schönen Satz unterscheidet und stilistische Feinheiten erklärt. Ebenso verfährt Diego Núñez, wenn er die spanischsprachigen Leser mit Fachkenntnis, Gespür für Nuancen, einer verständlichen Sprache und geschliffenem Stil in die fremden, bisher nur schwer zugänglichen Gefilde der deutschen Weinwelt einführt.

Das Thema Ess- und Trinkkultur ist im Landeskunde- und DaF-Unterricht bekanntlich auch im universitären Bereich längst attraktiv geworden, wie sich am Angebot der Lehrbuchverlage ablesen lässt; stellvertretend für andere Werke sei das 2003 im Hueber Verlag erschienene *Culinary Guidebook Germany: A Culinary Journey through Germany* von Joachim Lennert erwähnt – ein kulinarischer Streifzug, der neben einer Einführung in deutsche Essgewohnheiten geographische, historische und gastronomische Porträts der 16 Bundesländer mit Erklärungen typisch deutscher Spezialitäten liefert. Als Komplementärwerk zu diesem Buch ist *Viaje Cultural por el Viñedo Alemán* zu verstehen.

Aufgrund der verschiedenen möglichen Lesarten richtet sich diese Publikation an einen breiten Rezipientenkreis: Zielgruppen sind u.a. kulturhistorisch und landeskundlich interessierte Germanisten, Tourismusexperten und Weintouristen, im weiteren Sinn auch gebildete Laien, die sich für den deutschen Kulturraum interessieren.

Es wäre wünschenswert, wenn bei einer Neuauflage außer Fotos und anderen Illustrationen auch die weniger bekannten deutschen Wein(kultur)regionen einbezogen würden, besonders Württemberg, aber auch die Gebiete Hessische Bergstraße, Mittelrhein und Ahr und nicht zuletzt die beiden „neuen“, im Einflussbereich der Elbe gelegenen und nach der Wende und politischen Wiedervereinigung wiederbelebten Regionen Saale-Unstrut und Meißen.

Margit RADERS

SKIBA, Jana; VOLKOVA, Larissa y ZARIPOVA, Sarema: *Lese-Zeit: Deutschsprachige Literatur des 20. Jahrhundert*. Aisthesis: Bielefeld 2005. 308 pp.

El libro de lectura y ejercitación editado por Jana Skiba, Larissa Volkova y Sarema Zaripova nace, como se lee en su prólogo, después de un largo y laborioso trayecto. Concebido dentro del ámbito de la carrera de alemán de la Universidad Nacional de Kasan (Tatarstan, Rusia), se propone el objetivo, que persiguen muchos de los profesores y profesoras de lengua extranjera, de suscitar la motivación y generar el interés de los estudiantes por la lengua que aprenden. El medio empleado es la literatura y, más precisamente, la literatura en lengua alemana del siglo XX. Éste es, sin duda, el primer acierto: reunir a diversos escritores y escritoras del amplio espectro literario alemán. Así, tanto Friedrich Dürrenmatt (Suiza) como Ingeborg Bachmann o Ernst Jandl (Austria), entre otros, se encuentran representados en algunos momentos del libro.

La selección de los exponentes más relevantes de un siglo tan vital y paradigmático como el XX no es tarea fácil. Las autoras, conscientes de que seleccionar implica sumar, eligen desde textos clásicos de representantes canónicos (tal es el caso, por ejemplo, de Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Thomas Mann, Paul Celan, Heinrich Böll) hasta textos de autoras y autores menos conocidos (como, por ejemplo, Ludwig Harig o Dieter Wellershoff). Pero seleccionar implica, también, restar, y es aquí donde retomo lo expresado en el prólogo por Werner Jung –coordinador del proyecto que dio origen al presente libro– en cuanto a la falta («Lücke») de presencia de toda la literatura de la antigua República Democrática Alemana. Si bien esta ausencia no es tal para las alumnas y alumnos rusos, ya que pueden consultar textos de Günter Kunert, Wolf Biermann, Christa Wolf, Sarah Kirsch, Heiner Müller y otros en las bibliotecas de su país, sí lo es, quizás, para potenciales lectores y lectoras de otras latitudes que podrían llegar a tener acceso a este volumen.

En cuanto a la estructuración, *Lese-Zeit* se muestra claro y efectivo: once capítulos cuyos títulos remiten o bien a épocas o movimientos literarios («Expressionismus», «Neue Sachlichkeit», por ejemplo) o bien a caracterizaciones temáticas y/o programáticas de la literatura del período en cuestión («Die Politisierung der Literatur und das experimentelle Schreiben», «Historische Erinnerungsarbeit, Autobiographie und “Tendenzwende”», por ejemplo). Dentro de los capítulos 1 a 10 la organización sigue atendiendo al *leitmotiv* didáctico de todo el libro. De esta manera, antes de abordar los textos seleccionados, el estudiante debe reponer el contexto sociohistórico y el desarrollo literario del período mediante un breve trabajo de investigación, para cuya resolución las docentes-autoras señalan en cada caso el material bibliográfico que debe utilizarse (por ejemplo, para informarse sobre el desarrollo político y económico de Alemania antes de la Primera Guerra Mundial, las autoras remiten a las páginas de *Tatsachen über Deutschland* o para delimitar los géneros literarios del período en cuestión, la fuente puede ser *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, de W. Beutin y otros). A continuación, cada capítulo ofrece una síntesis biográfica de los autores y luego un fragmento del texto elegido que, una vez más en forma acertada, puede provenir de una narración, una poesía o una pieza teatral. Es decir, los tres grandes géneros están representados en este panorama de la literatura alemana del siglo XX. Finalmente, cada capítulo completa su recorrido, por un lado, con un cues-

cionario sobre el texto leído, que, también, es fiel a la diversidad de géneros, ya que es posible encontrar preguntas que apunten a los principales temas de un relato, a la función que pueden cumplir las metáforas en una poesía o al análisis de las réplicas de los personajes de una obra de teatro. Por otro lado, cada unidad puede incluir materiales a título informativo (tales como definiciones de conceptos relacionados con el texto trabajado, explicaciones de términos de la teoría literaria o textos breves que comentan algún aspecto de la obra de un autor) y concluye siempre con un material extra (por ejemplo, pequeños textos ensayísticos, comentarios críticos o, incluso, poesías que dialogan con las ya leídas).

El último capítulo, *1989: Die Wende und kein Ende. Texte zum Weiterlesen*, constituye otro ejemplo del mismo afán de las autoras por promover en los estudiantes la reflexión y la discusión, al inaugurar una serie de textos cuyo eje es la reunificación alemana y su impacto en el ámbito social, histórico y cultural del país desde la perspectiva de escritores contemporáneos. Sin duda, apelar a testimonios y opiniones tan próximos en el tiempo son un buen atractivo para los jóvenes estudiantes de la lengua alemana.

En conclusión, como se ha puesto de manifiesto en los párrafos anteriores, son muchos los aciertos de *Lese-Zeit*: equilibrio en la selección de autores y autoras de habla alemana y, en especial, de textos representativos de cada período; didáctica en el diseño de la ejercitación y crítica en la inclusión del material de lectura extra. Cabe desear, entonces, que este volumen obtenga los resultados que sus autoras-docentes han previsto, a saber, la difusión, el trabajo y la reflexión continuos en torno de la lengua y literatura alemanas.

Fernanda AREN